

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Студије и чланци: *Mr Виктор Д. Савић, Код Срба редак рукопис Сѣарога завета – Крушедолска Библија* 467 / *Др Миодраг Лома, Књижевнокритички постојак Драгана Стојановића и Гејшеов Фауст* 497 / *Др Радмила Настић, Семјуел Бекеј, Харолд Пинџер и њојшѣка онѣолошке несиђурности* 515 / *Др Тиодор Росић, „Како је појшало царсѣво срѣско и московско” Јоксима Новића Ојшочанина* 527 / *Др Вукосава Живковић, Срѣски ѣривѣјални роман крајем XIX и ѡчешком XX века – на међи ѣрадиционалних и савремених изучавања* 537 / *Марио Лигуори, Најѣуљ у „Хиѣрборејѣима” Милоша Црњанског* 547 / *Mr Емилија Цамбарски, Поешѣчка начела у „Дневнику 1942–2001” Александра Тишме* 559 / *Моња Јовић, Улицом нешѣлих кешѣенова: јеврејска ѣема код Данила Кица* 579 / *Драгана Ратковић, Речи са инѣрфиксом –о– (нулѣим инѣрфиксом) у срѣском језику* 611

Истраживања: *Др Драган Хамовић, Трагом ѡешѣчког развоја Сѣевана Раичковића* 621

Оцене и прикази: *Др Тихомир Брајовић, Евројско лице срѣске књижевности* 633 / *Mr Данијела Петковић, Сѣудије о јунацима усменог жанра* 638 / *Др Славко Петаковић, Мера за лејо* 642 / *Др Оливера Радуловић, Илуминације Дучићего ѣеснишѣва* 646 / *Недељка Перишић, Дневник о „Дневнику”* 650 / *Др Јелена Новаковић, Поешѣка Сѣевана Раичковића* 655 / *Др Горан Максимовић, Зборник радова о Миодрагу Павловићу* 659 / *Др Јелена Новаковић, Комѣраѣисѣички ѣрисиѣуј сѣваралациѣву Миодрага Павловића* 662 / *Mr Марија Летић, Чешња за аѣсолуѣном комуникаѣјом* 666 / *Др Миливоје Млађеновић, Функција усмених форми у драми* 669 / *Др Светлана Томин, Срѣске сѣисаѣељѣце* 675 / *Снежана Божић, Поуздан водич кроз ѣределе срѣске књижевности* 679 / *Др Жарко Бошњаковић и Иван Књиѣар, Глосар ѣрмењене линѣвѣшке* 683 / *Радмила Обрадовић, Лексѣчка гѣрађа Горње Груже* 687 / *Реѣисѣар* 691 / *Уѣуѣсѣво за ѣрѣрему рукописа за шѣамју* 715

МС

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК LVIII/3



САДРЖАЈ

Студије и чланци

Мр Виктор Д. Савић, <i>Код Срба редак рукопис Стараго завета – Крушедолска Библија</i>	467
Др Миодраг Лома, <i>Књижевнокритички постојак Драгана Стојановића и Гетеов Фауст</i>	497
Др Радмила Настић, <i>Семјуел Бекеј, Харолд Пинтер и поетика онтолошке несиђурности</i>	515
Др Тиодор Росић, <i>„Како је постојало царство српско и московско” Јоксима Новића Ошочанина</i>	527
Др Вукосава Живковић, <i>Српски привидни роман крајем XIX и почетком XX века – на међи традиционалних и савремених изучавања</i>	537
Марио Лигуори, <i>Напољ у „Хилерборезцима” Милоша Црњанског</i>	547
Мр Емилија Цамбарски, <i>Поетичка начела у „Дневнику 1942–2001” Александра Тишме</i>	559
Моња Јовић, <i>Улицом несталих кестенова: јеврејска тема код Данила Кица</i>	579
Драгана Ратковић, <i>Речи са интерфиксом –ø– (нулним интерфиксом) у српском језику</i>	611

Истраживања

Др Драган Хамовић, <i>Трагом поетичког развоја Стевана Раичковића</i>	621
---	-----

Оцене и прикази

Др Тихомир Брајовић, <i>Евројско лице српске књижевности</i>	633
Мр Данијела Петковић, <i>Студије о јунацима усменог жанра</i>	638

Др Славко Петаковић, <i>Мера за лејо</i>	642
Др Оливера Радуловић, <i>Илуминације Дучићевог ђесницијва</i>	646
Недељка Перишић, <i>Дневник о „Дневнику”</i>	650
Др Јелена Новаковић, <i>Поејика Стивана Раичковића</i>	655
Др Горан Максимовић, <i>Зборник радова о Миодражу Павловићу</i>	659
Др Јелена Новаковић, <i>Компјаративистички ђрисијуи сиваралацијву Миодража Павловића</i>	662
Мр Марија Летић, <i>Чежња за ајсолујном комуникацијом</i>	666
Др Миливоје Млађеновић, <i>Функција усмених форми у драми</i>	669
Др Светлана Томин, <i>Срјске сјисајтељице</i>	675
Снежана Божић, <i>Поуздан водич кроз ђределе срјске књижевности</i>	679
Др Жарко Бошњакковић и Иван Књијар, <i>Глосар ђримеђене лингвистичке</i>	683
Радмила Обрадовић, <i>Лексичка грађа Горње Груже</i>	687
Регистар	691
Упутство за припрему рукописа за штампу	715

КОД СРБА РЕДАК РУКОПИС СТАРОГА ЗАВЕТА
КРУШЕДОЛСКА БИБЛИЈА*Виктор Д. Савић*

САЖЕТАК: Крушедолска Библија је преписана у трећој четвртини XVI века. Поред српскословенског у рукопису су уочени српски народни и бугарскословенски елементи. На рукопису је радило више преписивача. Крушедолска Библија представља један од најозбиљнијих преписивачких подухвата у српској средини тога времена. Овај рукопис спада у ретке јужнословенске споменике који су састављени из Осмокњижја и Четири књиге царства и једини је такав зборник који се чува на простору некадашње Југославије. Само овај споменик је заслужио да буде (условно) вођен као 'Библија' у Богдановићевом *Инвентару ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*. Текст Крушедолске Библије разликује се, наравно, од Паримејника и истовремено открива извесне блискости са целовитијим старозаветним споменицима који су сачувани из каснијег времена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Стари завет, Крушедолска Библија, Острошка Библија, српска редакција, бугарска редакција, старословенски језик

Из XV главе Житија Методијевог сазнајемо да су Солунска браћа, Константин–Ћирило и Методије, приликом припремања младог словенског књижевног језика за богослужбени живот, превели најпре оно што је за Цркву најосновније: Псалтир, Јеванђеље са Апостолом и одабране црквене службе¹ (в. Недељковић 1964: 169). Из исте главе Житија такође читамо за Методијев рад после братовљеве смрти: „од својих ученика одабере два попа,² најбоља брзописца, и посади их да преведу што брже

¹ Под изабраним службама се подразумевају спојени делови требника и служабника (в. Мирковић 1965: 146–147, 161).

² Радило се, у ствари, о три попа: пошто је Житије преписано са глагољског оригинала

цело Свето писмо, осим Макавеја, са грчког језика на словенски за шест месеци,³ [...]. Тада је и номоканон, то јест правило закона, и књиге отаца прево” (1964: 169).

Док рукописна јеванђеља чине веома велик удео у сачуваном словенском наслеђу, чак његову четвртину (Жуковская 1976: 351, 354), целовитијих зборника са Старим заветом сачувано је мало. У *Инвентару ћирилских рукописа у Југославији* (Богдановић 1982) регистрован је само један такав рукопис, који се налази у Патријаршијиној збирци (ПБ), број 48 (Богдановић 1982: бр. 1522, стр. 106). Рукопис смо назвали ’Крушедолском Библијом’ због записа који сведоче о томе да је некада припадао манастиру Крушедол, и пре Велике сеобе. У Загребу се још чува српскословенска Лесновска Библија: Архив ХАЗУ, III с 17, Михановић 28 (Богдановић 1982: бр. 155, стр. 25).⁴ Појединачних старозаветних књига има, али опет сразмерно мало. Псалтир, као што смо видели, треба посматрати посебно, јер је он од почетка имао живот свештених богослужбених књига (в. о њима Мирковић 1965: 137). Пошто се без њега богослужење, нарочито монашко, не може замислити, он је доста преписиван.⁵

У последњој четвртини IX века Методијевим старањем је могао бити преведен само део Старога завета, иако се у Житију каже да је *за шесџ* [тј. осам] месеци преведено *цело Свѣџо ѣисмо*, што није реално. Целина на коју се овде мислило јесу *сви одељци* који су се читали на богослужењу, тзв. чтења (Мирковић 1965: 161), грч. ἀνάγνωσμα ’читани текст’ (СС: s. v. уѣтенїе, 787).⁶ У први мах преведене су приче (грч. παροιμίαι) које су груписане у посебној књизи: Паримејнику (грч. Προφητολόγιον).⁷ Паримејник

на ћирилицу, механички је пренето слово ѣ: уз задржавање граматичке множине попы (ум. двојине попа), сада у бројној вредности /2/, а раније /3/ (в. Алексеев 1999: 153, уп. Недељковић 1964: напомена бр. 95, стр. 235).

³ Заправо за осам месеци јер је раније глагољско ѣ: означавало број /8/, за разлику од ћириличног /6/ (Алексеев 1999: 153); уп. претходну напомену.

⁴ Из описа Владимира Мошина види се на први поглед да су у питању рукописи са неколиким сличностима: у садржају (в. о томе ниже), у времену настанка, у палеографским и правописним особинама (в. Мошин 1955: бр. 61, стр. 117–118).

⁵ Сачувано је готово четири хиљаде словенских рукописних псалтира у распону од XI до XVIII века (Алексеев 1999: 23, 132).

⁶ Одломци из Светога писма читали су се на хришћанским богослужењима од најранијих времена (ἀνάγνωσις ’читање /као радња/, lectio), а њихов број и распоред су се временом усталили. То су ’катизме’ из Псалтира, ’паримије’, већином из Старога завета, али и из Новога завета, и ’зачела’ из Јеванђеља и Апостола (Мирковић 1965: 286–287).

⁷ На основу посланице папе Јована VIII којом се потврђује исправност словенских богослужбених текстова, И. Е. Јевсејев је закључио да је превод словенских богослужбених чтења из Старога завета завршен до 879. године (Евсејев 1897: 902). Јевсејев је још установио да се словенски превод Профитологија са богослужбеном наменом (стога непотпун) заснивао на Лукијановој редакцији грчке Септуагинте, која је настала сравњивањем са јеврејским оригиналом (Евсејев 1897: 906–907). Управо из периода IX–XIV века сачуван је значајан број грчких богослужбених профитологија, од којих сви припадају Лукијановој редакцији (Евсејев 1897: 907). За живота цара Симеона, до 927. године, настао је други,

као посебна књига почетком XIV века повучен је из богослужења због распоређивања паримија у mineје и триоде (Богдановић 1980: 166).

Александар Васиљевић Горски и Капитон Иванович Невострујев издвојили су четири различита слоја црквенословенских превода Библије на основу источнословенске грађе. Само прва два слоја заступљена су код Јужних Словена. У првом слоју налазе се, поред Псалтира и Новог завета вероватно још и четири мала пророка, а ту је и Паримејник. У другом, такође веома архаичном слоју (од краја IX века), налазе се Осмокњиже и Царства, заједно са још неким књигама (Mathiesen 1983: 9).⁸

Стари завет на словенском језику, иако у великој мери преведен у прва два века словенске писмености, постепено се заокруживао као целина, ревидирани су стари преводи, а настајали су и нови, тако да је, како пише В. Јагић, завршен тек у XV веку (према: Мирковић 1965: 161). Његови небогослужбени делови, који су били намењени (необавезном) читању или (ширим) тумачењима, превођени су онда када би се јавило неко нарочито занимање за њих. Између осталог и зато имамо тако мало рукописних целина са више старозаветних књига (без Псалтира).⁹ Главнина сачуваних рукописа тек је из XV и XVI века и при томе је њихов највећи део настао међу Источним Словенима (Mathiesen 1983: 8).¹⁰ У Библији која је састављена за новгородског архиепископа Генедија 1499. године, тзв. Генедијевој Библији (ГИМ, Син. 915), нашле су се први пут неке књиге или делови

потпуни превод допуњен тумачењима, начињен са Исихијине редакције, иначе блиске раном коптском преводу. У овом словенском преводу препознају се и неки елементи првога превода (Евсѣевъ 1897: 908–909). У састав Паримејника улазили су одломци из двадесет старозаветних књига. У целини се наша само Књига о Јони, а Приче и Постање са 30–40% свога обима, док су остале у својим знатно мањим деловима. Сачувано је око 70 словенских паримејника (Алексеев 1999: 23–24).

⁸ Код Јужних Словена су се формирала два основна типа зборника који су у себи укључивали библијске историјске књиге: Осмокњиже и Царства. У Осмокњижу су се налазили Мојсијево Петокњиже са књигама Исуса Навина, Судијама и Рутом, а у Царствима су се налазиле четири књиге (Алексеев 1999: 27). Од поучних и песничких књига формирали су се други зборници више-мање несталног састава. Они су у себе укључивали, нпр. Књигу о Јову, Проповедникову књигу, Песму над песмама, Приче Соломонове (Алексеев 1999: 27). – Књига о Јову добро је заступљена у српској редакцији. Ову књигу са тумачењима превео је у Хиландару 1412. године монах Гаврило. Рукопис је 1655. године однет у Русију и сада се налази у ГИМ, Синод. 202. Један од најзначајнијих преписа Књиге о Јову начинио је Владислав Граматик (српски књижевник „од Новог Брда“) и укључио га је у свој обиман зборник из 1456. године, чији је већи део у манастиру Рила, бр. 4/14, а мањи у Одеси. – Шеснаест пророчких књига, на челу са Исајом, Јеремијом, Језекиљем и Данилом обично су сачињавали посебан зборник (Алексеев 1999: 28).

⁹ И. Е. Јевсејев је својевремено пребројао 4145 словенских старозаветних рукописа, од чега чак 3750 јединица отпада на Псалтир (Алексеев 1999: 132). Значи да остаје свега 395 других рукописа, међу којима убедљиво претежу источнословенски.

¹⁰ Од 48 старозаветних рукописа из XV века само је 7 јужнословенских, а од 80 из XVI века свега је 16 јужнословенских; први сачуван јужнословенски рукопис је тек из XIV века (Mathiesen 1983: 8).

књига које су том приликом преведене с латинског језика из Вулгате. Ти допунски делови, наиме, или раније нису били преведени или нису били сачувани у словенском канону; преостали већи део ове Библије сав је из словенског рукописног наслеђа (Алексеев 1999: 99, 196–198). Потпуна словенска Библија одштампана је 1580/1581. године у Острогу, у данашњој северозападној Украјини, трудом првог познатог руског штампара Ивана Фјодорова. То је чувена Острошка Библија, која је у знатном броју стигла и Србима (Чурчић 1994: 17).

Свето писмо је налазило озбиљно место и у оригиналном средњовековном књижевном стварању. Стари српски писци више су цитирали Стари него Нови завет, али опет су то Псалтир, убедљиво на првоме месту, Јеванђеље, а знатно мање и Апостол (Станојевић/Глумац 1932: XI–XII). Невелик број преосталих цитата отпада на друге старозаветне књиге, с тим што ту влада већа разноврсност по књигама, нарочито код Доментијана и у Даниловом зборнику (1932: XII). Наши средњовековни писци библијске наводе су претежно доносили на основу сећања, напамет. Они, уосталом, цитирају углавном она библијска места која се стално употребљавају у цркви (1932: XXIII).

*

Рукопис Патријаршијине библиотеке у Београду, бр. 48. – Папир, I + 360 л. 287 x 203 мм, 26 редова на страни у првој књизи, 28 редова даље. Рукопис није цео, недостаје му почетак, али је добро очуван. Водени знаци: воловска глава са очима (са путачом; са змијом која се обмотава око црте са путачом; са двоструком цртом која се завршава крстом; са змијом која се обмотава око двоструке црте са крстом); двострука котва у кругу са кружићем и звездом изнад круга; круг са путачом (л. 34). По мишљењу Димитрија Богдановића, рукопис је настао у трећој четвртини XVI века (Богдановић 1982: бр. 1522, стр. 106). На основу водених знакова које смо уочили, време његовог настанка може се прецизније омеђити на период између 1565. и 1575. године.¹¹ У доњем десном углу стране 6б обележен је крај четврте тетраде (д̄), а на 7а почетак пете (ε̄). Тетрада у овом рукопису броји осам листова, што значи да недостају прва два листа четврте тетраде, као и целе прве три тетраде, што укупно чини 26 листова. Рукопис је првобитно имао 386 листова (уп. Шафарик 2004: 135). Листови су обрезивани, а нарочито је обрубљена горња маргина. Повез је из новијег времена, картонски.

Рукопис је исписан '(полу)установом' XVI века. У његовом настајању учествовало је више писара: 1а–34б (I писар), 35а–242а (II писар), 234б (III писар), 243а–316а (II писар), 316б–319а (IV писар), 319б–323а (V писар), 323б (празна страна), 324а (IV писар), 324б–327б (II писар), 328а–

¹¹ Захваљујемо колеги Радману Станковићу из Археографског одељења НБС, који нам је љубазно помогао да одредимо временски оквир у којем је настао овај рукопис.

351б, 352а–360б (IV писар). Обележили смо одељке који се недвосмислено издвајају. Не треба, при том, искључити ни могућност да је било још писара који су овима помагали, јер на неким местима рукопис делује неједначено. На књизи је највише радио други писар. Књига је у највећем делу писана српском редакцијом (прва два писара и четврти писар на почетку¹²), ресавским правописом, са оба јера. Страна 242б исписана је ситним, помало необичним, и веома уредним рукописом (III писар) бугарске редакције (оба јуса, оба јера).¹³ Од стране 317а₆ почиње бугарска редакција Јефтимјевог правописа са српским наносима (IV и V писар), при чему се у једном мањем делу сасвим враћа и српска редакција, на странама 324б–327б (II писар). Иако има и овде уредно написаних страна (V писар), општи је утисак да концентрисаност четвртог писара и добра својства писма опадају. Као да се помало журило са завршавањем књиге. Од стране 352а рукопис је мирнији и уједначенији. И поред разлика на први поглед, ипак верујемо да је у питању исти писар који је овај део преписао касније, у повољнијим околностима, неоптерећен временом.

У српскословенском делу ограничена је употреба прејетованих вокала.¹⁴ Нормално се употребљава десетеричко *ї* на првом месту у споју са осмеричким *н*. На почетку речи пише се подједанко *омега* и широко *о*, а претежно *омега* у случајевима истакнутог или наглашеног слога¹⁵ и у скраћеном писању¹⁶. На месту етимолошког *дз*, поред *з* у употреби је *ѕ*¹⁷, а по изузетку и историјско *зјело* са квачицом¹⁸. Грчке графеме *ψ* и *ξ* постоје, али се ретко користе изван функције броја, док је *θ* знатно чешће у употреби. Користи се сложан систем надредних знакова, а од интерпункцијских пре свега тачка и запета и знак за крај целине.

Необично је то што се групе *ља* и *ња* могу наћи написане са јатом, баш као и у најранијем сачуваном српском, хумско-босанском правопису: *н(ы)нѣ* 4а, 239а итд., до *д(ь)нѣшнѣго* 4б, *ѡвонѣ* 5б, *вонѣлнѣ* 17а, *жѣнѣдѣхѣ* 235а, *вонѣ* 270б, *ннѣ* 294а, *г(оспод)нѣ* 305а; *авраамлѣ* 3а, *люблѣше* 3а, *дѣлѣ* 4б, *сѣпротивлѣше ... се ба*, *ѡвлѣше* 10а, *чѣлѣдѣ* 12б, *срѣдѣ* полѣ

¹² Четврти писар почиње своју секцију српском редакцијом, нпр. *ѡслѣ*, *цѣжїѣ*, са понеким јусом, нпр. *пѣтѣц[ь]*, на *пѣти* (па на *пѣти*) 316б.

¹³ Дуктус овог писара необичан је у односу на целу књигу: на пример, дебело јер се јавља само као високо и има круто и одмерено стабло у висини јата (које је, такође, увек високо), са кратком и окомитом пречком; тропотезно ж има скраћен стуб који се завршава у тачки пресека готово симетричних кракова, помало налик маломе јусу.

¹⁴ Постоји јасна тенденција да се [ја] на почетку речи пише лигатуром /*ѡ*/, али на почетку слога унутар речи самим /*ѡ*/ (па и /*ѡ*/), као и на крају речи, у вокалским групама. Почетно [је] пише се претежно широким *ѣ*, док се на почетку слога унутар речи представља уским /*ѣ*/, али и широким, а тако је и на крају речи.

¹⁵ Пр. *дѡѡѣ* 1а, *днѡѣжѣство* 5б, *с(ы)нѡѡвѡѣ* 9б.

¹⁶ Нарочито као подлога за натписано /*ѡ*/, нпр. *чѣдѡ* 11б.

¹⁷ Пр. *ѕѣлѡ* 1а, *нооѕѣ* 179а, при *праѕѣ* 229б, *вѣ врѣлѡѕѣ* 283а, *бози* 315б.

¹⁸ Пр. *ѕѣлѡ* 273б, 279б; в. *Стандард сѣтарословенскоѣ ћирилѣчкоѣ писма*, № 12 (основна варијанта), у: Стандардизација 2009: стр. 237.

16б, землѣ 30б, челѣдн 47а, поставлѣеть 137б, ослѣплѣеть 159а, въ полѣнѣ 212б, болѣръ 274б, потаплаѣши 288б; али и н(ы)ни 239б; земля 7а, дѣла 168а, въ полянѣ 212а, крѣпаш(е) се 267а. Овде се ље и ње пишу без прејотације.¹⁹

На месту фонетског 'јер' (изговорног полугасника) у предлозима и унутар речи, као и у слогу под акцентом, користи се дебело јер, веома често високо дебело јер, али то није обавезно. Забележили смо и случајеве с метатезом полугласника у сугласничкој групи,²⁰ али и српски секундарни полугласник којим се разбија сугласничка група: ѿт[ъ] жрътъвь нх[ъ] 127б, тысоуцѣ жрътъвь 299а. По изузетку наилазимо на српску вокализацију полугласника: дѣ лѣта 11б (1 Мојс 31.41), о снастѣ: 90б (у наслову испред 3 Мојс 20.21), изваца 156б (5 Мојс 14.7), паць 212а (Суд 7.5).

На више места посведочен је екавски рефлекс јата²¹, а истовремено и неетимолошко јат на месту е, односно е²². На једном месту забележен је лексички ограничени 'икавизам' у речи сикира, добијен асимилацијом према наредном историјски наглашеном вокалу предњег реда, у слогу са историјски кратким јатом: сикирѣ 215б (Суд 9.48; уп. съ сикироу 160б). Лексема се у оваквом виду данас јавља на ограниченем ареалу шумадијско-војвођанског и смедеревско-вршачког говорног типа (као сѣкира и сикѣра, в. Ивић 2001: 95, 119). Она, у суштини, представља одлику говора који су дуго били са незамењеним јатом у вредности затвореног вокала е. У истим тим говорима забележено је мешање е : и у префиксима прѣ- : прн-, као што и овде имамо случај у примеру прѣчрѣса 'ширина, обим': прчреса 13а (1 Мојс 32.25) – въ прѣчрѣсѣ 13б (1 Мојс 32.32). Слично налазимо икавску перцепцију (не рефлекс) нарочитог јата у речи љѣнь (стсл. љень)²³: љѣнь 155а (5 Мојс 12.22); уп. љѣна 155а (5 Мојс 12.15). Можда у вези са вредношћу јата на сличан начин стоји и пример сѣѣко 54а уместо правилно написаног сѣѣко. Такво мешање у писању и : е постоји и данас код дијалекатских говорника српског језика са незамењеним јатом.

¹⁹ Пр. по нецѣ 1а, равнне ее 2а; на поле 5а, расплешн ба.

²⁰ Пр. клѣтъвнаго 7а, цѣвѣтѣше 43б, црѣтъвца 46б, жрътъвнѣ 58а, листѣвни 94б, клѣтъвна 104б, издѣвних[ъ] 126а, црѣтъвци 167а, жрътъвнаа 238а, жрътъвниѣ 293а, на жрътъвниѣ 299а.

²¹ Пр. ѣ сѣседа 45а (али у продужетку: оу сѣсѣдн 45а), кнсеа 46а, до века 46б, прѣжде вѣксенѣа 46б, о левою 49а, раѣе своен 55а, ѿт[ъ] вагрѣнне 58б, белога 64а, беаи 64б, да делаешн 68б, масло дреѣеное 74а, двѣ грѣлнѣце 80б, влѣськѣ 81а (али у продужетку: влѣськѣ 81а), обнѣтаѣцѣ 97а, треѣоу 104б, агнѣць лѣтошнн 106а, мѣденнѣцѣ 119б, ѿт[ъ] плаѣна 132б (али мало изнад: плѣнь 132б), на сѣть 133а (али ред изнад: на сѣть 133а), къ сеѣврѣ 141б, на леѣво 142а, слѣпота 158а, съ сѣкнроу 160б, сѣтворн сѣѣе 18б (али: сѣтворн сѣѣѣ 180б), желеѣо 185а, среѣешн 238б, хлѣѣь ... на траѣѣѣе 273а, пѣськѣ 283а, мѣѣко 284а, неѣолнѣо 308б, беѣжалѣ 312б итд.

²² Пр. шѣѣ въ ѿѣцѣ 5а (стсл. въ ѿѣца), клѣтъвнаго 7а (стсл. клѣтъвнѣ) напнѣтаѣ(ѣ) мѣѣсь 111а (мѣсо < мѣсо), вндѣн сѣнь 155б 'сноѣѣѣѣѣ' (вндѣн < вндѣн), ѿт[ъ] мѣѣсь ѣѣ да ѣѣ пѣѣѣ 157а, ѿ сѣѣѣѣѣ 233б (али испред: сѣѣѣѣѣ 233б), беѣѣ тѣѣѣѣѣ 234б (али: тѣѣѣѣѣ 234б), тѣѣѣѣѣѣѣѣ 241а, тѣѣѣѣѣѣѣѣ 244б (тѣѣѣ < тѣѣѣ).

²³ О оваквом старом јату у српском језику в. Бошковић 1978: 399–407. Облик љѣнь забележен је већ у Мирослављевом јеванђељу три пута (Куљбакин 1925: 99).

Ретки су примери са вокализацијом изговорног полугласника у *a*: брат⁴ дворѣдннх[ъ] 72а (2 Мојс 39.19), едшнн вѣткн 94б (3 Мојс 23.40), нзломдкѣ жрѣновенъ 216а (Суд 9.53), нздаде врата 222б (Суд 16.3). Забележили смо и једну сасвим неочекивану српску замену *ь* : *a* (као вокализацију) код вокалног *л*, као да се писар начас занео под дејством аутодиктата (унутрашњег изговора) без појма о значењу познате речи (пљкѣ), која се свугде другде нормално пише: вѣнъ пдѣка 120б (4 Мојс 19.3). Насупрот овоме стоји на другом месту забележена српска промена вокалног *л* > *у*: стѣпїе .д̣. 60б (2 Мојс 27.16; али: вѣсн стаѣпн дворннн 60б, 2 Мојс 27.17).

На неколико места јавља се према српским говорима промена *л*, којим се затвара слог, у *o*: сѣтворенїа радн теѣчнѣго 66б (2 Мојс 32.35), насеѣннхъ 95а (3 Мојс 24.22), ѿт[ъ] даѣне землѣ 185а (Исус 9.9; уп. ѿт[ъ] землѣ далѣтнїе 185а, Исус 9.6).

Само на једном месту у рукопис је продрла народна фонема *ћ* у примеру који је сасвим народни: два петанѣка [петлића] жнѣка 86б (3 Мојс 14.49; али: пѣтанѣка жнѣка(о) 86б). Реч дрѣво јавља се и у своме српском лику: вѣлѣзѣ вѣ дрѣва ... сѣкѣѣцїи дрѣво 160б; такође дрѣвоносци 186б (али: дрѣвоносци 186а).

Понегде се прокраде из српских народних говора и цео наставак: -ога у ген. јд. придевске промене – белога тнѣїана 64а; -ом у инстр. је. заменичке промене – за совома 183б (али: за собою 183б); -ам у 1. л. јд. презента – енко заповѣдамъ 154б (али: енко заповѣдаю 154б); чешће -ох у лок. мн. именичке промене – о (ы)нохъ 2б (из наслова), ѿ ... гдѣх[ъ] 79б, о кандїлѣх[ъ] 94б (из наслова), ѿ ... вѣлѣх[ъ] 160а (из наслова), на вратѣх[ъ] 291б (али: на вратѣх[ъ] 291б).²⁴

На више места наилазимо на вокализацију некадашњег меког полугласника у вокал *e*, при чему је већина примера са 'старословенском вокализацијом' (старословенизми)²⁵, а постоји и употреба *ь* уместо очекиваног *ѣ*²⁶. Вокализација историјског тврдог полугласника у вокал *o* јавља се само по изузетку.²⁷

Карактеристично је претежно писање предлога сѣмо као сѣмо (нпр. сѣмо 184б, 244б; али сѣмо 58а). То је у вези с отвореним изговором јата као 'а, али и са правописно архаичним писањем група *ља* и *ња* помоћу јата и обе-

²⁴ За разлику од претходних облика који су и данас општи у српском језику, овај наставак који је аналошки развијен према дативу мн. (-ом : -ох), имао је својих потврда у средњовековним текстовима, а до данас је периферно сачуван у локативу и генитиву мн. само у неким славонским и црногорским говорима (в. Белић 2006: 199–201).

²⁵ Пр. кладенець 1а, поквнень 4а, вѣзрѣвновавшѣ 4а, стѣденецъ 4а, рѣвннѣюци 4б, мѣншодѣ 5а (али: мѣншаго 5а), шѣдъ 5а, прѣвѣннѣць 5б (али испред: прѣвѣннѣць 5б), прѣдн пришествїа 6а, зачѣнши 8б (али ниже: зачѣнши 8б), пришедше 10а, жѣзлы 10а, ѿвенъ твонх[ъ] 11б, еѣдѣ 43б (али у продужетку: еѣдѣ 43б), рѣвнованїа 104б, нашѣдѣ 141а, рѣвннѣ 146б, прѣд[ъ] двѣрци 171б, двѣрѣцама 178а, конецъ 205б, хрѣбетъ 233б, ошѣдѣ 243б, легкѣ 266б, пешецъ 273б, пѣсѣ 282а, дѣврѣннѣю 285б, вренїе 290б, еѣпетѣскннх[ъ] 298б, сѣноузець 310б.

²⁶ Пр. ѿт[ъ] кладѣнца 291б (стел. кладѣзѣ); н ѣко н вѣ днѣ жѣтѣн пшеничнн 179а (Исус 3.15) – овај пример би могао да сведочи о схватању вредности /ѣ/ као [e] на месту историјског назала предњег реда (ѣ < а), али и о мешању назала са јеровима.

²⁷ Пр. а) суфикс -ѣкѣ: глѣдокъ 241б, нзѣнтѣкъ 238а, полѣтѣкъ 273б, крѣпокъ 290б; б) старословенизам: цр(ь)ковѣ 302б, за ѣвоѣвъ 309а (уп. номинатив једине ѣвоѣ 266а).

лежавањем 'меких' сугласника на исти начин (ц(а)рѣ). Исто тако и реч ТРАВА пише се, осим као трава 44б (2 Мојс 10.12), још и као трѣва 354а (4 Цар 19.26). Забележили смо и наизменично писање стражва/стрѣжва, што би могло бити и последица писаревог повођења за тек написаним глаголом код којег је јат оправдан (однос из стсл. стражва : стрѣци): нже стрѣгъть стрѣжвы 133а (4 Мојс 31.30) – стрѣгъцици(ь) стражви 133а (4 Мојс 31.47).

У рукопису се по изузетку може наићи и на испадање епентетског л: потрѣвъ 231б (ум. потрѣвлю), земн 308б (али уобичајено: въ земн 308б).

Спорадично се сусреће понеко мало јус, нарочито у повратној речци 'се'²⁸, па и велико јус²⁹. Ове графеме не стоје само на својим етимолошким позицијама, него и једна уместо друге: ж уместо љ нарочито иза ј³⁰, ж³¹; љ уместо ж иза љ³², љ³³, ј³⁴, ц³⁵. Назалски пар се пише претежно као ља, без обзира на етимолошку оправданост³⁶; по изузетку налазимо ља, али то је због претходног љ: въ стражъ оутрънаа 240а. На неким местима, када попусти писарева пажња, појављује се и читав омањи низ са јусовима, који у ревизији или каснијем читању, наравно, није преправљен, за разлику од других, смисаоних грешака које су уочаване и уклањане³⁷.

У делу са бугарском редакцијом пишу се оба јуса (нма 355б, низведж 356а), али не увек (нз рѣкы 317б, начѣтъ 343а, въ ѡсмо на десетое 356б), тако да повремено имамо бугарско-српску мешавину: кнезь земла 326б, стьждаж се 332б, оржѣа. вилн сѣт[ъ]... 333а, възѣт[ъ] 335а ... въздѣт(ь) 336а. Јусови нису само

²⁸ Пр. плѣма 4б, потыци сд 43а, възвратет сд 68а, не искъпит сд 98б, ѡбратит сд 172а, коуцире мовлаа 312а, низъ земла 315б, призра 229б, ѡмѣт[ъ] а н поразн е 233б, погѣдн своѣа 236б, г(а)гола 238б, скѣптры венѣаинна 239б, с(ы)ни амонд 276б.

²⁹ Пр. сѣще 47а, по сѣах 138б, мѣжъ мѣжеви 231а, неѣхъ 268а, акрѣ 311б.

³⁰ Пр. хста еж 229б, земле своѣж 230а, моужъ еж 230а, оуничижажн 231б, свекрѣ еж 233б – али: ѡ свѣкрѣ же 233б ... волѣзни еж – али: н въ врѣм(е) еж 233б, роуки своѣж 244а, до вно'савеж 267б, мѣж[ъ] еж 267б, ѡт[ъ] скѣниж 295а, акуз. мн. м. р. дастъ ж ... възведоше ю (ум. е) 289а, въколо въсеж црѣк(ь)вѣ 302а, моужъ крѣмѣж 308б; исправно: вълагаше ж ж. р. 230б, прѣд[ъ] своѣж 232б, раздаж 276а, слож 290б, да разѣмѣжт[ъ] 307б.

³¹ Пр. жѣтъвни – али: жѣтъвное 289а, ѡвѣдрѣжжа 290б; посредан траг у акуз. мн. моужъ крѣмѣж 308б.

³² Пр. 1. л. јд. през. помолд сд 230а, прѣндоше земла 230а, на земла 245а.

³³ Пр. въ стражъ оутрънаа 240а, дѣщерѣ фараѡна 308б, за любовь г(о)с(под)на 309а, на на 233б.

³⁴ Пр. съ собоа 237а, въ стражъ оутрънаа 240а.

³⁵ Пр. 1. л. јд. през. оустрашд 282б.

³⁶ Пр. н въставъ мѣжъ жа н нде въслѣдъ же 224а, ѡвѣдрѣжжа 290б, ц(а)рѣа высокыа. жрѣщжа 315б.

³⁷ Пр. н въставъ мѣжъ жа н нде въслѣдъ же 224а (Суд 19.3), н тако ѡмрѣт(ь) свекрѣ еж, н плака се н родн. тако възвратиш(е) се на на волѣзни еж. н въ врѣм(е) еж ѡмрѣтъ 233б (1 Цар 4.19), н конн испереть љ. н прѣд[ъ]текѡще прѣд[ъ] ѡрѣжѣ него. н положитъ љ тысѣщники свондн. н сѣтнники. н пожнеть љ жѣтъв своюю ... н сѣтворитъ љ сѣсѣдн погѣдн своѣа 236б (1 Цар 8.11–12), Крѣпокъ ѡвѣдрѣжжа ма слож 290б (2 Цар 22.33).

на своје историјском месту³⁸, него бележимо и њихово мешање: ж уместо љ особито иза ј³⁹, ж⁴⁰, ш⁴¹; љ уместо ж често иза љ⁴², ц⁴³, р⁴⁴, и у неким другим случајевима: вѣнѣтрѣ 338а, љзѣмн 359б. Спојени назали пишу се као жѣ, без обзира на етимолошку оправданост.⁴⁵ Бележимо занимљиву варијацију у вези са стсл. ѣзыкѣ: ѣзыкѣ 337а, 353а, 353б, 355б (деназализација), љзыкѣ 317а, жзыкѣ 350б (мешање). Нешто ређе мешају се дебело јер и велико јус⁴⁶; такође и неки од јерова са малим јус⁴⁷. Уместо меког полугласника често стоји є.⁴⁸ Код тврдог полугласника вокализација у начелу изостаје (нпр. тѣкмо 356а), осим по изузетку⁴⁹. Повремено наилазимо на екавски рефлекс јата⁵⁰, али и на архаичне правописне позиције писане са јатом: групе ља, ља⁵¹ и 'меки' сугласници⁵². Ово би могло имати везе са живим изговором јата као 'а (трѣва 354а, сѣмо 336б), а не само са правописном традицијом. Епентетско л углавном се чува.⁵³ Зјело се обично јавља у облику који је сличан латиничком слову s⁵⁴, а на три места налазимо и облик (ћириличког) 'земља' са квачицом⁵⁵.

Несрпске језичке и правописне црте делују доста уједначено како код прва два (српска) писара, тако и у остатку књиге где доминирају, што се види из нашег прегледа. Вокализује се обично меки полугласник, док се тврди стабилније чува, јат показује обе јужнословенске главне вредности (предњег и средњег реда), јусови се и чувају и мешају, при чему се неки

³⁸ Пр. чѣда 317б, птнѣд н(є)в(є)сныѣ 319а, сѣкѣражѣнн 320б, сѣмрѣтѣж 330а, стыжѣсє 332б, вѣзѣложѣт(ѣ) 326а, вѣстрѣвнѣшѣ 340б, нзвѣдох[ѣ] ѡ(тѣ)ѣд нх[ѣ] 356а.

³⁹ Пр. стѣпн своѣж 318а, ѡт[ѣ] лона єж 321а, вѣ воюѣж 336б, вѣса єрєж 342а, боѣше сє 351а, поѣтъ 359б – али: поѣше 358б.

⁴⁰ Пр. прѣдрѣжѣцаго 319а, да приложѣт(ѣ) мн 323а, сѣдрѣжѣца 340а, слѣжѣще 351а.

⁴¹ Пр. поѣднѣшѣ 318б, раздрѣшнѣшѣ 324а.

⁴² Пр. жєнѣ ахаавѣѣ 341а, на зємѣѣ тѣж 349б.

⁴³ Пр. вѣ скрѡвнѣнн лѡжннѣж тѣѡєж 336б.

⁴⁴ Пр. да н азѣ сѣтворѣд 321б.

⁴⁵ Пр. жрѣцѣжѣ 315б, кармнѣскѣжѣ 332а, блѡгѣжѣ 333а, нзѣ зємѣѣ далнѣжѣ 355а, нефрѣтѣскѣжѣ 358б.

⁴⁶ Пр. вѣ тѣмѣж 336а – али: вѣ тѣмѣж 338а; ѡт[ѣ] рѣкѣ 336а – али: ѡт[ѣ] рѣкѣж 336а; ѡт[ѣ] тѣдѣж 342а, 351а – али: ѡт[ѣ] тѣдѣж 358а; ѣѣкавнѡє 348а – али: ѣѣкавнѡє 350а; редѡвнѡ нѣж 330а.

⁴⁷ Пр. жєна н чѣда єж 321а, натѣлннѣка 343б.

⁴⁸ Пр. пѣшець 327а, вѣ тємннѣнн 328б, шєд[ѣ]шє 331б, пѣвєць 332б, дѡвєн 333б, жєзѣлѣ 334б, ѡѡмєршєє 334б, днѡвєн 335а, ѣстєць 341а, жрєць 343б – али раније у срп. редакцији жѣрѣц 181б, жрѣцѣ 192а, жрѣцѣ 229б; мєтѣ 354б.

⁴⁹ Нпр. суфикс -ѣкѣ: ѡстанѡкѣ 242б – али у српсл.: ѡстанкѣ 56б, ѡстанѣкѣ 276б; ѡстанѡкѣ 317б – али ѡстанѣкѣ 354а, крѣпѡкѣ 321а.

⁵⁰ Пр. мєдѡвєднѣнн 332а, на бєжанѣє 341а.

⁵¹ Пр. дѣнн ѡвєсалѡмѣѣжѣ 318а, нннѣжѣ 321а, с(ѣ)на ахаавѣѣжѣ 330б, на н(зрѣ)нѣѣжѣ 336б, зємѣѣѣ вѣшѣ 352б, клѡнѣѣшє сѣ 354б.

⁵² Пр. ѣ(а)рѣжѣ 329а, вѣсѣ ѡдѣѣнѣѣ 318а, вѣсѣѣкѣжѣ 333а.

⁵³ Нпр. дѡ зємѣѣ 334б, вѣ зємѣнн 335а.

⁵⁴ Пр. рѡстрѣѣсѣ 331б.

⁵⁵ Пр. вѡжн 323а, на врѣжѣжѣ 331б, жѣмѣнн 351б.

случајеви могу приближно локализовати (ѣзыкь: ѡзыкь / ѡзыкь / ѡзыкь; вѣнѡтърь). Врло је особено несловенско декомпоновање назала предњег реда код четвртог и петог писара: съ пѣндѣсѣтницѣ 321а, старѣншннѣ пѣндѣсѣтницѣ 330а, два пѣндѣсѣтницѣ 330а, къ пѣндѣсѣтницѣ 330б, пѣндѣсѣт[ъ] 345б. Могућа су укрштања традиције бугарских и влашких рукописа и личних говорних и народних црта писара.

На примеру овог споменика лепо се види да су српска редакција и бугарска у XVI веку (тамо где је још има) још два посебна система, мада су се ортографски систематски зближили још од последњих деценија XIV века. Српски ресавски и бугарски Јефтимијев правопис и до краја задржавају основну и најстарију разлику: одсуство/присуство јусова. Истовремено видимо да преписивачи овог зборника познају и користе оба система. Када им је то стало, користе само један (српски у највећем делу споменика), понекад их могу мешати, а могу прећи и на други (на крају споменика). За писаре ове радионице ти системи не представљају страна ткива. И у ранијем периоду, док су постојале обе државе, српска и бугарска, било је могуће, на пример, да једна иста особа пише у обема редакцијама, али тада она не би спајала или слободније мешала системе, него би одвојено радила у њима.

Садржај рукописа. – У зборнику је једанаест старозаветних књига: Петокњижје Мојсијево, Исус Навин, Судије и Четири књиге царства. Недостаје Књига о Рути, која је била очекивана у првом његовом делу, који чини генетску целину обично називану Осмокњижјем. Обухваћени су, дакле, настанак света и човечанства и историја 'Избранога народа' до његовог ропства у Вавилону, за време цара Навуходоносора.⁵⁶ – У Лесновској, пак, Библији, представљено је Осмокњижје, заједно са књигом о Рути (в. Мошин 1955: 117). Овај рукопис је у поменутом Богдановићевом *Инвентару ћирилских рукописа* требало да буде вођен као 'Осмोकњижје' (бр. 155), док би се тек на 'Стари завет' из некадашње Крушедолске збирке (бр. 1522) пре могао односити шири назив 'Библија'.

(1а–228а) Непотпуно Осмокњижје:

(1а–34б) Прва књига Мојсијева почиње од 24.29–30: (29) ...{кѡл}денецѣ. (30) и вѣсть егда видѣ рѣзн. и прѣстень на рѣкѣ сестры своеѣ. и ѡко слыша словеса шѡт[ъ] сестры г(лаго)лаше. сице г(лаго)ла къ мнѣ мѣжѣ нздн къ мѣжѣ стоѣщомѣ еѣ вѣлѣздн на клдндн (sic); (35а–73а) КНИГЫ ВТОРІЕ МѠЎСЕОВИ исходѣн:- Друга књига Мојсијева; (73а–98б) КНИГЫ ТРЕТІЕ МѠСЕОВИ ЛЕВИТИКИ СЛОУЖ(Ь)БНІЕ:- Трећа књига Мојсијева; (98б–139б) КНИГЫ ЧЕТВРТЬІЕ МѠЎСЕОВИ УНСЛО(Ы)НОВ(Ь) ІАКОВЛЪ:- Четврта књига Мојсијева; (139б–176б) КНИГЫ ПЕТІЕ МѠЎСЕОВИ ВТОРАГО ЗАКОНА Пета књига Мојсијева; (177а–205а) КНИГЫ

⁵⁶ У јужнословенској писмености су се образовала два основна типа зборника, Осмокњижје и Царства, који су се повремено обједињавали у један (Алексеев 1999: 27), као у нашем случају. Овакав зборник са дванаест историјских књига послужио је код Источних Словена као основа компилацији типа Јудејског хронографа (1999: 27).

ИСУСА НАВИЊНА :Ѓ:- Књига Исуса Навина; (205б–228а) КНИГЫ СЪДІИ І(ЗРА)-
НЛЕВЕХЪ ·Љ:- Књига о судијама.

(229а–360б) ТЕТРА̇ васнѣω еж(е) соутъ четыри ц(а)р(ь)ства· Четири књиге царства:⁵⁷

(229а–264а) ц(а)р(ь)ство пръвое:- Прва књига царства; (265а–293а)
ц(а)р(ь)ство· второе:- Друга књига царства; (293б–329б) НАУЕЛО Ц(А)Р(Ь)СТВО
ТРЕТІЯГО ГЛАВА ПРЪВА:- Трећа књига царства; (330а–360б) Ц(А)Р(Ь)СТВО
ЧЕТВРТОЕ:- Четврта књига царства.

Записи. – Запис првог писара, 'најбеднијег међу јеромонасима', на грчком језику 34б. // да с(е) зна како оста (?) пален оу попа кѣр[ъ] воуе монастира крѣшедола хр[а]м[а] вл[а]говѣщенїа и с(ве)таго мазнм[а] въ лѣто ж̇ р̇ п̇ е̇ (каснијом руком одузето од 7185 - 5508 и добијена 1677. година) 34б / г(оспод)н оокрѣмн братїю нашч 34б // 753го юнїа 15 подпнс(а се) кннга бнелна глаголем(а) 35а / томашевци 228б (празна полеђина) // заде трндесетн и шестъ дѣката и двадесетн и осамъ наада 360а // двадесетн и два вреѣн(?) 360а // одмах по свршетку текста, у наставку: и реше въпнющн ωжндаен и како могоу и б(аго)с(ловє)н(ь) и хлебъ частъ и и ко могоу г(оспода) озрнтн пити вино твогоого (sic) г(оспод)н самотворенїа адннъ 360б / 1683 360б // ице безаконїа на законїа ~ г(оспод)н помнази ~ г(оспод)н 360б // сїна кннга монастира крѣшедола храм[ъ] благωвешенїе (sic) и почнкшн деспотъ щефана деспота и мазнма вл[а]д[ы]кє и ѡвана деспота и аггелїе госпоже 360б // сїа гннга (sic) монастира крѣшедола храмъ 360б // еп(н)ск(о)пъ липовскн 360б // да се знах[ъ] (sic) каде се... земла въ(?) сто ж̇ тнсѣщно и р̇ и м̇а м(ѣ)с(е)ца агвста д д(ь)нь въ соувотѣ 360б (у питању је 7141, тј. 1633. година).

У записима су споменути манастир Крушедол, у којем се налазила ова Палеја ('Палеј') 1677. године,⁵⁸ затим сремски Бранковићи, топоним Томашевци, извесни епископ липовски; године 1753. ова књига се назива 'Библијом'. Садржај записа указује на то куда се књига кретала, ко је долазио у додир са њом и како су је доживљавали њени корисници у времену које је блиско њеном настанку, док је била у живој употреби.

*

Упоредили смо један одломак из Крушедолске Библије (КБ) са старијим и са оновременим паралелама да бисмо добили јаснију слику о ње-

⁵⁷ У литератури је примећено да се зборник са четири књиге о царствима понекад називао адаптираним грецизмом 'Тетровасилион', као што је овде случај, којим се разликовао од 'Палеје', тј. Осмокњижја (Алексеев 1999: 27).

⁵⁸ Осмокњижје се у словенској средини називало 'Палејом' (Алексеев 1999: 27). Палеја (Н *παλαιὰ διαθήκη* 'Стари завет'), међутим, представља за нас посебан зборник у којем се излагала старозаветна историја. Историјска палеја која се састоји само из скраћене старозаветне хронологије настала је у грчкој средини до краја IX века, а на словенски језик је преведена до краја XII века. Млађа од ње је Палеја с тумачењима и вероватно је преведена у Русији (Трифуновић 1990: 231, уп. Сперански 1892).

<p>овца прѣидѣ ѿт[ъ] тждоу :-ѣ: козланца ѿаѣка и добра :- и створи ѣ брашно ѿцоу твоюму :- ѣкоже любитъ :- 10 и внесешѣ ѿцоу твоюму :- и ѣсть :- да б(аа)г(о)сло- внѣ та ѿт[ъ]цѣ твон прѣжде даже не оудреть :- 11 рече же нѣковъ къ ревецѣ м(а)т(е)ри своен :- естъ нсаѣв братѣ мюн мѣжѣ косматѣ :- азъ же есмѣ мѣжѣ(ъ) гладѣкъ :- 12 еда когда ѿсѣже- тѣ мѣ ѿт[ъ]цѣ мѣо :- и бѣдѣ прѣд ннѣмъ же нерада :- и нанесѣ на сѣ клатѣжъ а не бл(а)г(о)сло- в(е)нне :- 13 рече же емоу м(а)тн :- на днѣ клатѣ твоя чѣдо :- тѣмю послѣшан гл(а)са мюго :- и шедѣ принесѣ мн :- 14 шедѣ же прѣд и принесе м(а)т(е)ри своен :- и створи м(а)тн его брашна :- ѣкоже лю- блѣше ѿт[ъ]цѣ его :- 15 и приедѣши ребека рнзѣ нсаѣвѣ :- с(ы)на своего старѣшаго :- добрѣа ѣже бѣашѣ оу нежъ въ домоу :- обѣлѣче нѣкова с(ы)на своего мѣнѣшаго :- 16 и кожница козѣшоу ѿбн мѣшци его :- и ѿ нагѣхъ бѣа его :- 17 и дасть брашна и хлѣбѣа мже створи :- въ рѣцѣ с(ы)ноу своюму нѣкову :- /55а-55б/</p>	<p>· 9 и шедѣ въ овѣце · приведн мн ѿт[ъ] тоуду дѣва козланца ѿека и добра · и створѣ азъ брашно ѿт[ъ]цоу твоюму ѿкоже любитъ · 10 и внесешн ѿт[ъ]цоу твоюму и ѿстѣ · ѿко да бл(а)г(о)с(о)внѣ те ѿт[ъ]- цѣ твон прѣжде даже не оудреть · 11 рече же ѿкоу къ ревецѣ м(а)т(е)ри своен · естъ н(·) (·)жѣ (·) нс{м}{(·)} (·) къ · 12 (·) т(·) б(·) (·)м{ъ} (·)о {нер}{(·)} нанесѣ н{а} (·)тѣвоу {а н} е б(·) 13 рече же {е}{(·)} него · {н}{(·)} (·)тѣа т{б}{(·)} (·)до · ток{ъ}мю послѣшан гл(а)с{а} мюго · и шедѣ принесн мн · 14 шедѣ же приетѣ и принесе м(а)т(е)ри своен · и створи м(а)тн его брашна ѿ- коже любѣше ѿт[ъ]- цѣ его · 15 и н (sic) приедѣши(·) (·)юго (·) до(·) (·){ш}е (·)о · 16 {н} кожн(·) (·){о}- з{ъ}нѣшоу ѿ(·) (·){ц}- оу е(·) (·)жѣ вѣ{е} не- го · 17 (·)тѣ брашна и хлѣбѣа мже створи · въ роуцѣ ѿкоу с(ы)- нѣ своюму · /89а-90б/</p>	<p>твоюму ѿкоже любитъ. 10 и внесешн ѿ(тъ)- цѣ твоюму да ѿстѣ. и бл(а)г(о)с(ло)внѣ те ѿт[ъ]- цѣ твон даже не оудреть. 11 рече же ѿкоу ревецѣ м(а)т(е)ри своен. естъ братѣ мюн нсаѣв, мѣжѣ косматѣ. азъ же мѣжѣ гладѣкъ. 12 еда осе- жет мѣ ѿт[ъ]цѣ мюн. и бѣдѣ прѣд ннѣм[ъ] ѿ- ко неродѣ. и принесѣ на сѣ клатѣжъ а не бл(а)г(о)- с(ло)веннѣ ~ . 13 рече же емоу м(а)тн, на днѣ клатѣ твоя чѣдо. тѣмю послѣшан мѣне, и шедѣ принесн мн. 14 и шедѣ въ овѣце принесе м(а)- т(е)ри своен. и створи м(а)тн емоу ѿстѣ. ѿкоже любѣше ѿт[ъ]цѣ его. 15 възѣ же ребека рнзѣ добрѣе нсаѣвѣ с(ы)на своего старѣншаго. иже бѣхѣ ѿ нее въ домоу. и обѣлѣче с(ы)на своего мѣнѣшаго ѿкоу. 16 и козланца ѿт[ъ] козланца ѿбн емоу рѣцѣ и мѣшце. 17 и дасть емоу ѿстѣ и хлѣбѣ еже створи въ рѣцѣ ѿкоу с(ы)нѣ своюму. /4б-5а/</p>	<p>ннѣхъ два козланца юна, и добра и створи ады ѿт[ъ]цѣ твоюму, ѿкоже любитъ, 10 и внесешн ѿт[ъ]цѣ твоюму и бѣдетѣ ѿстѣ, и бл(а)г(о)с(ло)внѣ та ѿт[ъ]цѣ твон прѣ- жде даже не оудреть[ъ] · 11 рече же ѿкоу ревецѣ м(а)т(е)ри своен, братѣ мюн естъ мѣжѣ косматѣ, а азъ же мѣжѣ голъ 12 еда обыщеть мѣ о(тѣ)- цѣ мюн, и бѣдѣ прѣд ннѣмъ ѿко обнѣанв, и принесѣ на сѣ клатѣжъ а не бл(а)г(о)с(ло)веннѣ · 13 рече же емоу м(а)тн на днѣ клатѣ твоя чѣдо, тѣмю послѣшан гласа мюго, и шедѣ[ъ] принесн мн · 14 и шедѣ[ъ] же поа и принесе м(а)т(е)ри, и створи емоу м(а)тн ады, ѿкоже любѣше ѿт[ъ]цѣ его · 15 възѣмши ж[е] же ребека рнзѣ нсаѣва, с(ы)на своего старѣншаго краснѣа, ѿже бѣхѣ оу неа въ домоу, и обѣче с(ы)на своего мѣнѣшаго ѿкоу, 16 и козланца козланца ѿбн емоу рѣцѣ · и нагое шна его · 17 и вѣа ады, и хлѣбѣа мже створи, въ рѣцѣ ѿкоу с(ы)на своего · /б/</p>
--	---	--	--

Из прегледа се види да су, као што је и познато, текстови ГП и БП блиски међу собом. За нас је, стога, најважнија чињеница да су, са друге стране, КБ и ОБ такође блиски, истина у нешто мањој мери. На овом месту ћемо истаћи само крупније разлике међу упоређеним одломцима.

У прва два текста Исакова остарелост представља се предлошко-падежном конструкцијом (са глаголском именицом), док се у последња два користи глагол од исте основе: 27.1 по сѣстарѣннѣ нсаѣвѣ ГП, по старѣннѣ нсаѣвѣ БП – ѿко сѣстарѣ сѣ ѿаѣкъ КБ, ѿко сѣстарѣ сѣ ѿаѣкъ ОБ. За Исакове очи се у ГП и БП каже да су изнемогле 'ослабиле' (нзнемогостѣ), а у ОБ и КБ да су ослепеле (ослѣпѣста ОБ ~ ослѣпѣ КБ). Исак дозива сина Исава који му се одазива: у ГП (и БП?) глаголом РЕѢИ (рече), а у КБ и ОБ глаголом одговорити (ѿт[ъ]вѣщавъ КБ, ѿт[ъ]вѣщавѣ(ъ) ОБ). Исак очекује од сина да му донесе лов 'улов' у ГП и

БП (27.3, 7 лобѣ ГП, лобѣ БП), односно ЗВЕР 'дивљач' (27.3 звѣре КБ, звѣрь ОБ; 27.7 звѣрїѣ КБ ~ звѣрннѣ ОБ). Мати Ревека наговара Јакова да се представи као старији син који треба да добије очев благослов. Она тражи од њега да јој се повинује. У оба случаја користи се глагол у значењу 'заповедати', али су искоришћене различите основе (27.8 заповѣдаѡ ГП, заповѣдаю БП – велю КБ ~ повелю ОБ). Син се колеба јер може на себе 'навући' проклетство уместо благослова: глаголска основа је иста, али су префикси различити (на-/прн-: 27.12 нанесѡ ГП, нанесоу БП – прннесѡ КБ, ОБ). Мати тражи да је он, ипак, 'само' послуша (27.13 тѣкмо ГП, ток{ь}мо БП – тѣію КБ, тоію ОБ). Она га, потом, маскира у старијег брата, 'узевши', најпре, његове хаљине: опет су исте глаголске основе, а различити префикси, прн-/въз-: 27.15 прнѣмѡши ГП – въземши ОБ ~ възѣ КБ. Потом га облаже јареѣим 'кожицама': у ГП и БП употребљена је именица у значењу 'коже' уопште (с тим што је у де-минутиву), у споју са именицом која означава 'јаре', док је у преостала два рукописа дошло до семантичког нагомилавања унутар синтагме, тако што се и у средишту синтагме добија значење 'козије/јареѣе' (27.16 кожниѡма ГП, кожни(..) БП – козлнѡма ОБ ~ Козлнѡма КБ), а као падежни атрибут задржава се првобитна именица коз/ь/лицѣ у значењу 'јарета'.⁶¹

Исак, дакле, очекује да му син првенац зготови омиљено јело, након чега би требало да га благослови. Овде наступају највидљивији редакторски/преводилачки потези: у прва два споменика у начелу се користи именица брѡш/ь/но 'јело' (27. 7, 9, 14, 17), док се у друга два споменика употребљавају еквиваленти од другог корена (**ǣd-*), с тим што је у ОБ именица, а у КБ инфинитив (27. 4, 7, 9, 14 адѣ ОБ – ѡстн КБ); у једном случају у оба споменика употребљене су именице, али је у КБ подмлађено стање (27.17 адѣ ОБ – ѡстїѣ КБ). По изузетку и у прва два споменика је унета именица ѡдѣ, и то на првоме месту у низу (27.4 ѣдѣ ГП, ѡдѣ БП, адѣ ОБ – ѡстн КБ), што значи да се некадашњи редактор задржао на најупадљивијем месту, не удубљујући се даље у текст.

На неколико места лексичким решењима се усамила ОБ: 27.1 призѡ ГП, БП, КБ – възѡа ОБ; 27.11 гладѡкѣ ГП, (БП?), гладѡкѣ КБ – голѣ ОБ; 27.12 ѡсѡжетѣ ГП, ѡсѡжет КБ – ѡвыѡетѣ ОБ (рус. обыскать 'претресати'); нерѡда ГП, {нер}{(..) БП, нерѡдѣ КБ – ѡвндѡнѡв' ОБ; 27.15 добѣрѡм ГБ, до(..) БП, добѣрыѣ КБ – красны ОБ; 27.16 вѡѡ ГП, вы{ѣ} БП – шнѡ ОБ – ѡ КБ. Архаичнија или можда конзервативнија од ових је само појава присвојних придева изведених суфиксом -ѣ, који су, такође, на посматраним местима усамљени: 27.15 нѡѡѡѡѡ ГП, КБ ~ нѡѡѡѡ ОБ, 27.17 вѣ рѡѡѡѣ ... нѣѡѡѡѡ ГП, вѣ рѡѡѡѣ нѡѡѡѡѡ БП, ОБ – в рѡѡѡѣ ѡѡѡѡѡ ОБ.

У нашем споменику запазили смо неколико одступања која се могу протумачити преписивачевим унутрашњим преслагањем и преосмишљавањем текста (да не кажемо грешкама) који је, иначе, истоветан у осталим

⁶¹ У КБ се, при том, ради или о грешци – испадању слога -на- у облику козлнѡма, какав је посведочен у ОБ, или, пак, о поимениченом придеву коз/ь/лнн [козљи] 'јареѣи'.

свою^б да ти добро^в вѣдѣть. и длъго пожнвешн^г на земли блазѣн. юж[е] г(оспод)ъ б(ог)ъ даеть теб(ѣ); 14 не любодѣн, 13 не хѣн, 15 не хкрадн. 16 не бѣдн лѣжн свѣдѣтель.^а на дрѣга своего свѣдѣнїа^б лѣжна 17 не помыслн.^а на женѣ дрѣга^б своего^в не помнслн.^г ни на домъ дрѣга^д своег(о)^б ни на село его. ни на раба его ни на рабнню его, ни на вол(ь) его ни на скотннх^с его. ни на вѣсакы^ж скотъ его. ни на вѣсе елнко дрѣга^з твоего ес(ть).^и 18 Бѣсн же людїе съматрахъ. гл(а)са и (испуштена реч)^а езыка^б трѣбнаго, и гооры днлеще се.^в || и хбоаш(е) се въ снаю (треба вѣсн людїе)^г сташе подал(е)ч^д 19 и рѣше Къ^а мовѣсею. г(лаго)лн ты къ намь.^б Я^в да не г(лаго)леть б(ог)ъ къ нам(ь) еда^г когда хмрем(ь). 20 р(е)ч(е) (испуштена реч)^а нм(ь) мовѣсн пѣвантѣ^б (испуштене речи)^в искѣшенїа бо радн прїнде къ нам(ь) б(ог)ъ. тако да боудеть страх[ь] его въ вас(ь) да не сѣгрѣшантѣ (sic). 21 стонахъ же вѣсн людїе подале. мовѣсн же вѣннде въ мьглад ндѣже бѣше в(ог)ъ.^а 22 Р(е)ч(е) жь (sic)^а г(оспод)ъ къ мовѣсею. сѣ рѣци домъ и(здра)нлевъ (sic)^б повѣсн^в с(ы)номъ и(здра)нлевомъ. вѣстѣ^г тако съ н(е)в(е)се г(лаго)лахъ къ нам(ь). 23 ^а не сътворите самн себѣ бogy сребрѣнн, нн^б бogy златн. да^в не сътворите самн себѣ 24 трѣбннка^а от[ъ] земли.^б да сътворите мн трѣбъ^в положите на нем(ь). и^г вѣсасъ жнгаема^д и сп(а)сенїа ваша. и^б овце ваше и телце ваше въ^с вѣсаком(ь) мѣстѣ. ндеже наричѣтъ^ж нме мое тѣ и прїндѣтъ к тебѣ и бл(а)гословлю те. 25 Яще же трѣбннкъ (sic)^а от[ъ] каменїа сътворншн м(ь)нѣ.^б да не градншн^в сѣке^г его сѣчево^д во свое аще въздожншн (sic)^б на нь, то оскврѣнешн ег(о).^с 26 да не вѣсходншн на стоала трѣбннка^а моего тако да не явншн стр[а]данїа^б твоего^в на немь.

ОБ: 3. ^а не вѣдѣтъ; 4. ^а и всакого подобїа; ^б ннзъ; ^в и елнко въ водахъ и подъ землею; 5. ^а да са не поклонншн нмь; ^б ревннкъ; ^в от[ъ]далъ; ^г от(е)цъ; 6. ^а творан же м(н)л(о)сть; 7. ^а Не прїеман нденн; ^б вѣсе; ^в не оцѣстнт[ь]; ^г тѣне; 8. ^а (сва)тнтн его; 9. ^а в ннхъ; 10. ^а во нь; ^б н; ^в и раба твоя; ^г осла; ^д прншелецъ; ^е нема; 11. ^а зане; ^б г(оспод)ъ; ^в на; ^г ос(ва)тн его; 12. ^а твоего; ^б твою; ^в бл(а)го; ^г долголѣтенъ вѣдешн; 14. нема грешке у редоследу стихова; 16. ^а не послѣшествѣн; ^б свѣдѣтельства; 17. ^а Не пожелан; ^б искренего; ^в твоего; ^г не пожелан; ^д ближнего; ^б твоего; ^с осла; ^ж всего; ^з ближнего; ^и нема; 18. ^а свѣщъ; ^б и гласа; ^в горъ хѣрашѣса; ^г всн людїе; ^д подалъ; 19. ^а нема предлога; ^б с намн; ^в нема; ^г да; 20. ^а же; ^б оуповантѣ; ^в не бонтеса; 21. ^а г(оспод)ъ; 22. ^а И рече; ^б иаковлю; ^в и възвѣстн; ^г вы видѣсте; 23. ^а да; ^б н; ^в нема; 24. ^а олѣтара; ^б сь земли; ^в н; ^г нема; ^д всесъжеженїа; ^б нема; ^с на; ^ж нарекъ; 25. ^а олѣтаръ; ^б мн; ^в гладншн; ^г сѣтнвокъ; ^д сѣтнво; ^б възложншн; ^с н; 26. ^а олѣтара; ^б оскврѣненїа; ^в своего.

За неке разлике измеѣу нашег текста и ОБ могли бисмо претпоставити да представляју иновације у односу на ОБ:

20.5 истинны 'истинит, истински, прави' КБ (али: 5 Мојс 5.9 ревннкъ) – ревннкъ 'ревннтель' ОБ (грч. ζηλωτής). // 20.5 'који враѣа, отплаћује, одужује, узвраѣа' (грч. ἀποδίδους): въздае КБ (5 Мојс 5.9 от[ъ]дале) – от[ъ]дале ОБ. // 20.10 скотнны '(домаће) животиње', али очито да се односи на магарца, теглећу марву (грч. τὸ ὑποζυγίον σου) КБ – осла ОБ (оба у 5 Мојс 5.14: осьль КБ, осель ОБ), уз непромењено и одговарајуће вѣсь скотъ у оба (грч. πᾶν κτήνός). Исто је и у 20.17: скотннх – осла ОБ (грч. τοῦ ὑποζυγίου), али у 5 Мојс 5.21 теглећу марву у КБ представља 'коњ' (!): коњ КБ – осла ОБ. // 20.10 'дошляк' (грч.

ὁ προσήλυτος): приходник⁶³ КБ, реч није забележена у СС и SJS – пришелец⁶⁴ ОБ, као и у 5 Мојс 5.14: пришьлец⁶⁵ ОБ, пришелец⁶⁶ КБ. // 20.11 в(ог)ь КБ – г(оспод)ь ОБ (грч. κύριος), али у 20.21 код нас је првобитно в(ог)ь (грч. ὁ θεός) – иновација г(оспод)ь ОБ. // 20.12 прилог добро КБ – вл(а)го ОБ (грч. εἶς); види се да је новина у КБ и по томе што је у наставку стиха придев благы у примеру на землн блазѣн (грч. ἐπὶ τῆς γῆς τῆς ἀγαθῆς); вл(а)го је у оба споменика у 5 Мојс 5.16. // 20.18 необично езика (трѣвнаго) КБ – гласа (трѣвнаго) ОБ (грч. τὴν φωνὴν τῆς σάλπιγγος). // 20.24 трѣвника – олѣтара ОБ (грч. θυσιαστήριον), 20.25 трѣвнкъ (sic) – олѣтаръ (грч. θυσιαστήριον), 20.26 трѣвника – олѣтара ОБ (грч. τὸ θυσιαστήριόν μου).

Постоје примери и у ОБ за које можемо претпоставити да су млађи у односу на стање из КБ:

20.4 долѣ КБ (уп. 5 Мојс 5.8: долѣ КБ – долѣ ОБ) – низѣ ОБ.⁶³ // 20.7 вероватно је овде обухваћена стара дијалекатска разлика: не очистит⁶⁷ КБ (уп. 5 Мојс 5.11 не очистит⁶⁸ КБ, не очиститъ⁶⁹ ОБ) – не оцѣститъ[ь] ОБ.⁶⁴ // 20.12 можда је архаично у словенском духу (на месту сложенице) длѣго пожнвешн КБ (уп. 5 Мојс 5.16: многа лѣта вѣдешн КБ, ОБ) – долголѣтенъ вѣдешн ОБ (грч. μακροχρόνιος γέννη). // 20.16 вероватно архаично не вѣдн лѣжн свѣдѣтель КБ (грч. οὐ ψευδομαρτυρήσεις) – не послѣшествѣн ОБ; слично ОБ је у 5 Мојс 5.20 у оба споменика: нн послѣшан (’по/сведочи’) лѣже КБ – не послѣшествѣн ... лѣа ОБ. // 20.17 не подмыслн. (на женѣ) КБ (уп. исто у 5 Мојс 5.21 ОБ) – не пожелан (жены) ОБ (грч. οὐκ ἐπιθυμήσεις τὴν γυναῖκα). // 20.18 вероватно старије (гооры) днѣщѣе к КБ – (горѣ) кѣращѣа ОБ.⁶⁵ // 20.18 вероватно старије подал(е)те КБ (а још старије стсл. (нз)дал(е)те) – подалѣ ОБ (грч. μακρόθεν). // 20.25 стање из нашег рукописа са значењем ’правити, чинити, градити’ могло би бити старије, за разлику од предлошка руског споменика у којем се, можда случајним преосмишљавањем, али у границама задатог смисла, заменом слова /р/ : /л/ добио глагол гладити са значењем ’гладчати’: градншн КБ (грч. οὐκ οἰκοδομήσεις) – гладншн ОБ. То је довело до даљег померања у рускословенском тексту у складу са општим смислом датог места, те је употребљен инструментал јединице сѣтнво: гладншн сѣтнвоѣ. Код нас је употребљен партицип презента актива сѣке ’секући, режући; тако што сечеш, режеш’, опет на месту очекиваног партиципа претерита пасива у значењу ’(од) тесаног (камена)’ (грч. τμητοῦς). // 20.26 стр[а]данїа КБ, вероватно грешком уместо старијег стыдѣнїа из предлошка (уп. 3 Мојс 18.14 н стндѣнїе врата ω(т)ѣца своего да не ω(т)крьѣшн 856), јер је у грч. τὴν ἀσχημοσύνην, ’непристојност, срамота, оно што се не показује’, Даничић СЗ: ’голотиња’ – оскврѣненїа ’скрнављење, оскврнуће’ ОБ.

Неке разлике у овоме часу ипак не бисмо ближе одређивали:

20.4 ’слика, прилика, представа’: облнчїе КБ, само х1 у стсл. (СС: 394) – подовїе ОБ, х7 у стсл. (СС: 462); у 5 Мојс 5.8 у оба споменика налазимо једну

⁶³ Оба прилога су, иначе, засведочени у стсл.: долѣу х8 (СС: 193) – низѣу стсл. х5 (СС: 379).

⁶⁴ Оба глагола потврђена су у стсл., први х15 (СС: 438), други х45 (СС: 439).

⁶⁵ Учени лик у ОБ простире се на ограниченем ареалу, мада је та лексема посведочена и на стсл. нивоу.

словенску реч за исту грчку паралелу (ὁμοίωμα): *ωβραζα* КБ, *ωβραζα* ОБ. // 20.7 приложити КБ – приимати ОБ; исти однос је задржан у 5 Мојс 5.11. // 20.8 *ωσ(βε)ψατι* КБ – *σ(βα)ψити* ОБ. // 20.16 *σв[ѣ]дѣнїа* КБ – *свѣдѣтельства* ОБ; оба постоје у стсл. // 20.19 *да* КБ – *џа* ОБ. // 20.22 *повѣси* КБ – *н възвѣсти* ОБ (грч. ἀναγγελεῖς); оба су заступљена у стсл. // 20.22 *вѣсте* КБ – *вндѣсте* ОБ (грч. ἐωράκατε); оба су заступљена у стсл. // 20.24 *вѣсасъжнгаџа* КБ – *всесъжеженїа* ОБ.

Постоје случајеви када се, са извесним укрштањима, могу пратити лексичка и друга превирања у оба споменика:

20.17 *дрџга х3* – *искреног* ... *ближнег* х2 ОБ (грч. τοῦ πλησίον ... τοῦ πλησίον ... τῷ πλησίον); у КБ је овде извршено уједначавање према 20.16, где се, иначе, подударају лексеме: *дрџга* (грч. τοῦ πλησίον). У 5 Мојс 5.20 у оба споменика је *ближнег* КБ, *ближнег* ОБ, са неколиким разликама у 5 Мојс 5.21: (испуштен текст) ... *ближнег* ... *ближнег(о)* – *подрџга* х2 ... *ближнег(о)*. // 20.12 *свог* ... *свог* – *твог* ... *твог* О (грч. σου ... σου); тако и у 5 Мојс 5.16; 20.17: *свог* х2 – *твог* х2 ОБ; у 5 Мојс 5.20, међутим, појављује се (дијалекатско) *си* у КБ на месту *твог* из ОБ; 20.26: *твог* – *свог* ОБ.

У нашем рукопису на неколико места уочили смо грешке које нису увек само механичке природе, а понекад је реч о променама смисла потцелина:

20.5 *ωτ[ѣ]* *џа* на *џа* КБ (исправно 5 Мојс 5.9: *ω(τ)џе* на *џти*) ум. *ω(ε)џ* на *џа* ОБ (грч. πατέρων ἐπὶ τέκνα). // 20.6 *неразумевање* предлошка, у коме вероватно скраћеница *мласть* није била добро написана, па стоји *твѣрѣ. нѣ мѣсть вѣтъѣџџѣ*, при чему је јасно, пре свега због положаја тачке, да је писар схватао глагол *творити* као део претходне целине: *до ненавидѣшиѣ[ѣ]* *мене творѣ*. Остатак треба раставити на сегменте *нѣ[ѣ]* *мѣсть* *кѣ* *тѣџџѣ*. Изгледа да је писар схватио *мѣсть* у смислу другог значења стсл. *мѣсть* 'заштита' (пре него 'освета', в. СС: 339). У ОБ је исправно: *творан* *же* *м(н)л(о)стѣ* О (грч. καὶ ποιῶν ἔλεος), а тако је, уосталом, и у Поновљеним заповестима у оба (5 Мојс 5.10). // 20.7 вероватно услед механичке грешке испуштено је *н-* на месту где су била написана два таква слова, једно до другог: *да не приложнши мене* – у ОБ је исправно: *Не приѣмнши мене* (грч. τὸ ὄνομα), а тако и у КБ у 5 Мојс 5.11: *да не приложнши мене*. У наставку ове реченице (20.7) постоји још разлика: *кѣ сѣмѣ* КБ (грч. ἐπὶ ματαίῳ) – *вѣѣ* ОБ (стсл. *вѣсоуѣ* 'беспотребно, узалуд'); у истом духу је и на крају стиха: *кѣ сѣтнѣмѣ* КБ (грч. ἐπὶ ματαίῳ) – *тѣне* ОБ (стсл. *тоуѣне*), с тим што је у ОБ можда иновација будући да већ у 5 Мојс 5.11 стоји: *кѣ сѣмѣ*. // 20.18 механичком грешком је испуштен крај речи због чега треба прерасподелити слова: *н џбоаш(е) сѣ* *кѣ* *снѣу*, уместо *вѣси* *лю(дѣ)* из ОБ (грч. πᾶς ὁ λαός). // 20.20 *преосмишљавање*, вероватно је у непосредном предлошку било нејасно написано *пѣванте* КБ – *оупованте* ОБ (грч. θαρσεῖτε). // 20.22 грешка у писању скраћенице: (*доуѣ*) *и(з)ра)нѣвѣѣ* – (*доуѣ*) *и(а)ковѣу* ОБ (грч. τῷ οἴκῳ Ἰακώβ). // 20.24 *трѣѣѣ* – *н* ОБ; заправо је овде преформулисан текст у складу са општим смислом: требало је да уследи тачка после низа *да сѣтворите ми*, као у ОБ, а затим да буде *н* *положити* на *нем(ѣ)*. *вѣсасъжнгаџа* итд. (грч. θύσετε ἐπ' αὐτοῦ τὰ ὀλοκαυτώματα). Уместо тога на позицији *вѣсасъжнгаџа* и *нашла* се *трѣѣѣ* зато што је у свести редактора

постојао израз *сѣтворити тѣбѣ*. Потом је додат везник и испред *вѣсасъжнѣаца* да би се добио паралелни однос и ... н. // 20.25 грешка у писању: *вѣзложншн* КБ ум. *вѣзложншн* ОБ.

У КБ је повремено и испуштен текст: крај 20.4 и почетак 20.5, једна или више речи у 20.9, 20.10, 20.11, 20.18, 20.20. Стихови 13. и 14. заменили су своја места у КБ, али те грешке нема у 5 Мојс 5.17–18.

Заповести Божије су поновљене у 5 Мојс 5 (КБ, 1466–147а). Текст је, други пут, краћи и непотпунији, али у суштини следи првобитни из 2 Мојс 20. Разуме се, постоје извесне разлике међу њима, али оне нису знатније; нпр. 2 Мојс 20.8 *Помѣни* КБ, ОБ (грч. *μνήσθητι*) – 5 Мојс 5.12 *сѣнабди* КБ, *сѣнабдѣ* ОБ (грч. *φύλαξαι*).

Павел Јозеф Шафарик својевремено је изнео оцену у вези са нашим рукописом да његов „текст заостаје за острошким издањем и за другим значајним рукописима” (Шафарик 2004: бр. 56, стр. 135). Из наших примера јасно се види када се на посматраном одломку КБ и ОБ слажу а када се разликују. Видели смо да у КБ заиста има испуштања целих речи и неразумевања смисла, као и ситнијих механичких грешака. Наш рукопис, међутим, чува и неке старије наслаге и доноси извесне лексичке новине. Пошто није састављан са истим намерама (ОБ да би био умножаван штампом), али свакако ни са истом пажњом, наравно да, у одређеној мери, садржи пропусте и мањкавости, али он има, без сумње, занимљив текстолошки лик.

Текст Старога завета, као целине, у овоме рукопису не тече увек непомућено и несметано. Неки стихови су укрштени са другима, па је нарушен њихов смисао. Најозбиљнија су, ипак, потпуна преметања у тексту, па чак и испуштања неких делова текста. Верујемо да се у већини случајева ради о пометњи која је наступила у предлошку, на пример приликом преповезивања те књиге и случајне промене редоследа листова. Да је то тако, показује нам на неким местима погрешно низање текста из различитих целина на једној истој страници нашега рукописа.

За нас је овај рукопис свакако веома значајан због мале заступљености Старога завета у српском и уопште јужнословенском рукописном фонду. Тим пре ако се зна да од 24 позната јужнословенска рукописа који су настали до XVI века, само пет их је оваквог састава: Осмокњиже + Царства (Mathiesen 1983: 33). Један од њих, који се налазио у старој Народној библиотеци у Београду, бр. 459 (1558. г., 419. листова, српске редакције), изгорео је у немачком бомбардовању Београда 6. априла 1941. године (в. о њему Стојановић 1982 [1903]: бр. 25 (459), стр. 8).

*

Тек предстоје подробнија поређења овог рукописа са другим старозаветним кодексима и утврђивање порекла његових појединих дело-

ва. Овом приликом напомињемо да сравање, на пример, Четири књиге царства из КБ са стотинак година старијим српскословенским преписом 'Тетравасилиона' из манастира Лепавина (бр. 48, данас Повијесни музеј Хрватске у Загребу, бр. 38) указује на неке истоветности, али и разлике. Даћемо само мање одломке довољне да се у начелу сагледају односи међу потцелинама.

Леп 48

КБ

1 Цар 2.1–2

<p>(1) Оутврѣди ср[ь]дце мое ѿ господн. Вѣзн(е)се се роогъ мон ѿ б(о)зѣ моеѣ разшириши(е) се зста моа на врагы мое. Вѣзв(е)селнх се ѿ сп(а)сени твоємь. (2) Иако нѣс(ть) с(ве)та иако г(оспод)ь, и нѣс(ть) праведна иако б(ог)ь нашь, и нѣс(ть) с(ве)ть развѣ тебѣ 26</p>	<p>(1) Оутврѣди с(е) ср[ь]дце мое ѿ г(оспод)н. вѣзн(е)-се се роогъ мон о б(о)зѣ моеѣ. рашшише се зста моа на врагы мое. вѣзв(е)селнх[ь] се о сп(а)сени твоємь: (2) Иако нѣс(ть) с(ве)та иако г(оспод)ь, и нѣс(ть) праведна иако б(ог)ь нашь, и нѣс(ть) с(ве)-та развѣ тебе 230а</p>
---	---

2 Цар 1.10–11

<p>(10) и прнстѣпнх(ь) къ нмѣѣ, збнх(ь), иако видѣх(ь) не бѣ емѣ зже живота. Вѣзех(ь) вѣнць ц(а)р(ь)скы нже вѣ на главѣ емѣ, и <u>окрнлѣ</u> нже бѣ на плещоу ѣмоу и приннесох(ь) овоѣ само къ г(осподин)оу <u>сн</u>. (11) и се д(а)в(ы)дѣ ем се за рнзи свое, свѣрже є. и вѣсн моужіе нже съ нмѣѣ, свѣржегоше рнзы свое 37а</p>	<p>(10) и прнстѣплъ къ нмѣѣ оубнх[ь] џ, иако видѣхъ не бѣ емѣ оуже живота. и вѣзех[ь] вѣнць ц(а)р(ь)-скын нж[е] бѣ на главѣ емѣ, и <u>плащѣ</u> нже бѣ на плещѣ емѣ, и приннесѣ <u>овоѣ</u> само къ г(о)с(под)н-нѣ <u>своємѣ</u>. (11) и се д(а)в(ы)дѣ ем се за рнзы свое свѣрже є. и всн моужіе нж(е) съ нмѣѣ свѣржегоше рнзы свое 265а</p>
---	--

3 Цар 1.1–2

<p>(1) И ц(а)рь д(а)в(ы)дѣ бѣ състарѣв се и <u>прѣш[ь]дѣ</u> зже д(ь)нн свое, и <u>одѣахѣ</u> его рнзѣмн многами, и не сьгрѣвш(е) се. (2) и рѣше отроци <u>емѣ</u>, да понщемѣ г(осподн)нѣ своємѣ д(ѣ)в(н)цѣ юнѣ 177а</p>	<p>(1) И бѣ ц(а)рь д[а]в[ь]дѣ състарѣд се и <u>заматорѣлѣ</u> вѣ д(ь)ннѣх[ь] свонх[ь]. и <u>облачаахѣ</u> его <u>одѣаннн</u> многами и не <u>можаше</u> сьгрѣтн с(е). (2) и <u>рекше</u> отроци <u>его</u>, да <u>вѣзыскана</u> <u>бѣдет(ь)</u> г(оспод)евн <u>нашемѣ</u> ц(а)рѣ д(ѣ)ва отроковнцѣ 293б</p>
---	---

И без подробније анализе, уз подвлачење крупнијих разлика, види се да су текстови 1 и 2 Цар (веома) блиски међу собом (тек различито окрнлѣ Леп 48 – плащѣ КБ) – можда је у питању исти превод. Дубље разлике су веома уочљиве у 3 Цар (формулације: прѣш[ь]дѣ зже д(ь)нн свое Леп 48 – заматорѣлѣ вѣ д(ь)ннѣх[ь] свонх[ь] КБ; лексика: одѣахѣ Леп 48 – облачаахѣ КБ, рнзѣмн Леп 48 – одѣаннн КБ, да понщемѣ Леп 48 – да вѣзыскана бѣдет(ь) КБ, г(осподн)нѣ своємѣ Леп 48 – г(оспод)евн нашемѣ ц(а)рѣ КБ, д(ѣ)в(н)цѣ юнѣ Леп 48 – д(ѣ)ва отроковнцѣ КБ).⁶⁶

⁶⁶ 4 Цар овом приликом нисмо узимали у обзир зато што је нема на микрофилму у Народној библиотеци Србије (А 1942). Снимљено је само 188 кадрова, мада рукопис има 267 листова.

*

Крушедолска Библија је представљала један од најозбиљнијих преписивачких захвата у последњим деценијама XVI века. На њој је радило више писара и у њој смо поред основне српске редакције старословенског језика издвојили и мање или веће делове који су писани бугарском редакцијом. Било би занимљиво утврдити везе између сремских манастира у којима се неговао српскословенски језик ресавског правописа и других писарских радионица у којима се употребљавао Јефтимијев правопис са јусовима, можда у Влашкој.⁶⁷ Тим пре што се зна за веома ране везе српског Крушедола са влашким културним средиштима. Занимљиво је да у деловима текста које смо поредили са Леп 48, и где постоји очигледна текстуална подударност, тамо где су код нас понегде употребљени јусови, њима нема ни трага у старијем српскословенском рукопису из Лепавине: на пример ѡста ѡста 230a – ѡста ѡста 2б, по~~мо~~ла са 230a – по~~мо~~ла се 3a, зе~~м~~ла 230a – зе~~м~~ла 3б, мо~~ж~~ь мо~~ж~~ь 231a – мо~~ж~~ь мо~~ж~~ь 4б, па и посредно као траг мешања у партиципу ж~~р~~н 230б – ж~~р~~н 4a. Очито је да су на КБ, поред наших људи, радили у мањој мери и писари страног порекла који су непосредно прилагођавали српскословенску материју своје правописном и језичком осећању. У једном часу остали су само они, али и у томе делу смо видели српске црте. Ваља, међутим, оставити отвореном и могућност да је инојезичних елемената било већ у предлошку с којег је сачињаван наш препис. Утврђивање порекла појединих књига овог зборника помогло би у решавању овога питања.

У Српској деспотовини почетком XV века нарасло је интересовање за старозаветне књиге. Четвороцарствене књиге, тј. Четири књиге царства преведене су на српскословенски језик 1416. године, а у Одеској државној научној библиотеци (бр. 6) чува се најстарији и потпуни препис овог превода (Трифуновић 1990: 378). Сличности између КБ и одговарајућих места у непотпуном препису из Повијесног музеја Хрватске (Леп 38) говоре нам о томе да је то занимање задржано и у каснијем времену турског ропства.

Из приближно истога времена са КБ у Крушедолској збирци је и чувена Крушедолска Палеја, сада у Музеју СПЦ, бр. 42 (в. Сперански 1892). Манастир Крушедол је већ од свога подизања, почетком XVI века, постао важно средиште Срба насељених северно од Саве. Изгледа нам да није случајно то што су се управо у овом манастиру налазила наведена два сродна и важна старозаветна споменика позније српскословенске писмености.

⁶⁷ На могуће везе овог рукописа са влашким писменошћу скренула нам је пажњу госпођа Биљана Јовановић-Стипчевић, дугогодишњи сарадник Археографског одељења НБС.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- Алексеев 1999: А. А. Алексеев, *Текстология славянской Библии*, С.-Петербург: Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом), 1999.
- Белић 2006: *Историја српскохрватског језика. Речи са деκлинацијом*, књ. II, св. 1, предавања др Александра Белића, [у:] *Изабрана дела Александра Белића*, т. IV, Историја српског језика. Фонетика. Речи са деκлинацијом. Речи са конјугацијом, приредио А. Младеновић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006 [пренето друго издање из 1962].
- Богдановић 1980: Д. Богдановић, *Историја српске књижевности*, Коло LXXIII, књ. 487, Београд: Српска књижевна задруга, 1980.
- Богдановић 1982: Д. Богдановић, *Инвенџар ћирилских рукописа у Јужославији (XI–XVII века)*, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа САНУ, I одељење, књ. XXXI, Београд 1982.
- Бошковић 1978: Р. Бошковић, „Српскохрватско когѣпъ”, *Одабрани чланци и расправе*, Посебни радови ЦАНУ, књ. 1, Титоград 1978, 399–407 [1975].
БП: *Београдски ѧаримејник*, в. Јовановић-Стипчевић 2005.
- ГП: *Григоровичев ѧаримејник*, в. Рибарова/Хауптова 1998.
- Грч.: *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, edidit Alfred Rahlfs, Stuttgart 1935 [преснимљено издање, без године].
- Даничић СЗ: *Библија или Светио ѧисмо Сѧарога и Новога завјѧа*, превео Стари завјѧт Ђура Даничић, Нови завјѧт превео Вук Стеф. Караѧић, Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1991.
- Евсѣевъ 1897: И. Евсѣевъ, „О церковно-славянскомъ переводе Ветхаго Завѧта”, *Христианское чтение*, СПб. 1897, № 6, 893–914 [електронско издање: Архив журнала „Христианское чтение” СПбПДА, Санкт-Петербург 2009, на сајту: www.spbda.ru].
- Жуковская 1976: П. Л. Жуковская, *Текстология и язык древнейших славянских памятников*, Москва: АН СССР, Институт русского языка, 1976.
- Ивић 2001: П. Ивић, *Дијалектѧологија српскохрватског језика. Увод у шѧокавско наречје*, приредио Д. Петровић, Целокупна дела П. Ивића, књ. II, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001 [преснимљено друго издање из 1985].
- Јовановић-Стипчевић 1997: Б. Јовановић-Стипчевић, „О рукописном наслеђу лесновско-кратовске области у првој половини XVI века”, *Археѧграфски ѧрилози*, 19, Београд 1997, 109–134.
- Јовановић-Стипчевић 2005: Б. Јовановић-Стипчевић, *Београдски ѧаримејник. Почетѧак XIII века. Тексѧ са кришѧичким аѧарѧѧом*, Београд: Народна библиотека Србије, 2005.
- Куљбакин 1925: Ст. М. Куљбакин, *Палеѧграфска и језичка исѧиѧивања о Мирослављевом јеванђељу*, Посебна издања СКА, књ. LI, Философски и филолошки списи, књ. 13, Сремски Карловци 1925.
- Mathiesen 1983: R. Mathiesen, ”Handlist of Manuscripts Containing Church Slavonic

- Translations from the Old Testament”, *Polata knjigopisnaja*, 7, Nijmegen, March 1983, 3–48.
- Мирковић 1965: *Православна литурџика или наука о боџослужењу Православне источно цркве*, први, опћи део, по литурџици др. В. Митрофановића и др. Т. Тарнавског, за српске православне богословије израдио презвитер др. Л. Мирковић, професор у Карловачкој богословији, Београд: Свети архијерејски синод СПЦ, 1965 [преснимљено издање из 1918].
- Мошин 1955: V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije*, I. dio, Opis rukopisa, Zagreb: JAZU, 1955.
- Недельковић 1964: „Непознати писац, Житије Методијево”, превела Олга Недельковић, [у:] *Климентій Охридски, Константин Преславски и нејознатий писци, Ђурило и Методије. Житија, службе, канони, похвале*, приредио Ђ. Трифуновић, превели И. Грицкат, О. Недельковић и Ђ. Трифуновић, Београд: Српска књижевна задруга, 1964.
- ОБ: *Библія срѣчь книгъ Вѣтхаго и Новаго завѣта по языку словенску*, [Острожская Библия], Москва – Ленинград 1988 [фототипическое переиздание текста с издания 1581 года осуществлено под наблюдением И. В. Дергачевой].
- Рибарова/Хауптова 1998: З. Рибарова, З. Хауптова, *Гриџоровичев ѡримејник. Тексти со криптички аѡарај*, Скопје: МАНУ, 1998.
- SJS: *Slovník jazyka staroslověnského*, 1–52, Praha: AVČR, Slovanský Ústav, 1958–1997.
- Сперански 1892: М. Н. Сперански, „Историска Палеја, њени преводи и редакције у старој словенској књижевности”, *Сѡоменик СКА*, XVI, у Београду 1892.
- СС: *Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков)*, под редакцией Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой, Москва: Славянский институт АНЧР, Институт славяноведения и балканистики РАН, 1994.
- Стандардизација 2009: *Стандардизација старословенскоѡ ѡриличкоѡ писма и њѡгова реѡистѡрација у Уникоду*, зборник радова са међународног научног скупа одржаног од 15. до 17. октобра 2007. године, уредници Г. Јовановић, Ј. Грковић-Мејѡор, З. Костић, В. Савић, Научни скупови САНУ, књ. СХХV, Одељење језика и књижевности, књ. 20, Београд 2009.
- Станојевић/Глумац 1932: *Св. писмо у нашим старим сѡоменицима*, издали Ст. Станојевић и др Д. Глумац, Посебна издања СКА, књ. LXXXIX, Друштвени и историски списи, књ. 39, Београд 1932.
- Стојановић 1982 [1903]: *Каталоѡ Народне библиотеке у Беоѡраду*, IV, Рукописи и старе штампане књиге, саставио Љуб. Стојановић, у Београду 1903, Фототипска издања, књ. 3, Београд: САНУ, НБС, МС, 1982.
- Трифунѡвић 1990: Ђ. Трифунѡвић, *Азбучник срѡских средњовековних књижевних ѡјѡмова*, друго, допуњено издање, Београд: Нолит, 1990.
- Чурчић 1994: Л. Чурчић, „Видови и огранци раног словенског штампарства”, *Пејѡ векова срѡскоѡ шѡтамѡарства 1494–1994. Разѡдобље срѡкословенске шѡтамѡмје XV–XVII в.*, приредили Митар Пешикан, Катарина Мано-Зиси, Миљко Ковачевић, Београд: САНУ, МС, НБС, 1994, 9–24.
- Шафарик 2004: П. Ј. Шафарик, *Истѡрија срѡске књижевности*, с немачког превеле М. Д. Стефановић, М. Мразовић, Београд – Нови Сад: Завод за уѡбенике

и наставна средства, Вукова задужбина, Матица српска, 2004 [Geschichte der serbischen Literatur 1865].

Viktor Savić

A RARE SERBIAN OLD TESTAMENT MANUSCRIPT
THE KRUŠEDOL BIBLE

Summary

The Krušedol Bible was copied in the third quarter of the 16th century. Apart from Serbian Church Slavonic, the manuscript demonstrates vernacular and Bulgarian Church Slavonic elements. The manuscript is the work of several scribes and it stands out as one of the most serious Serbian scribal undertakings of the time. The Krušedol Bible is among the rare South Slavic monuments consisting of an Octateuch and a Tetrabasilion, and is the only miscellany of this kind now kept in the former Yugoslav parts. Only this monument deserved to be tentatively entered as a 'Bible' in Bogdanović's *Inventory of Cyrillic Manuscripts in Yugoslavia (11th-17th Centuries)*. The text of the Krušedol Bible naturally differs from the Paroimiarion and parallelly exhibits certain similarities to the more complete Old Testament monuments preserved from the later times.

КЊИЖЕВНОКРИТИЧКИ ПОСТУПАК ДРАГАНА СТОЈАНОВИЋА И ГЕТЕОВ ФАУСТ

Миодраг Лома

САЖЕТАК: Овај рад представља покушај да се на примеру значајног критичког тумачења поетског ремек-дела укаже на нека од основних начела књижевне критике и интерпретације, а пре свега на однос феноменолошки схваћеног текста према духовно и културноисторијски одређеном контексту.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: текст, контекст, дело, уметник, традиција, биографија, култура, култ, дух, хришћанство, паганство, утицај, пријем, интерпретација, критика, идеологија, идеја-водиља, форма, формалан, конструкција, организација, организам, органски, оригиналност, ново

Следећи оглед је покушај да се теоријски одреди како сам књижевнокритички поступак Драгана Стојановића у приступу једном од најзначајнијих дела светске књижевности – Гетеовој драми о *Фаусту*, тако и домети тог поступка на овом сасвим конкретном примеру. Стојановићево филолошко полазиште је увек у прецизном феноменолошком усредсређењу на сам текст којем критички приступа и у том погледу је и његов поменути рад примеран. У жижу херменеутичког интересовања у њему је постављен крај Гетеовог дводелног дела посвећеног судбини ренесансног универзалног човека, доктора Фаустуса, зато што је управо тај завршетак крајња одредница овог дела, али и песниково последње књижевно завештање, односно израз његове последње обликотворне песничке воље.

Наиме, Гете (1749–1832) још је у својој младости (отприлике између 1773. и 1775) започео да пише Фаустову трагедију; њен први део он завршава 1806. и објављује га 1808, а довршава је као целину у својој дубокој старости, готово непосредно пред смрт, и налаже да тек после ње буде објављен други трагедијски део као довршетак његовог „главног посла” (Гетеов дневник од 29. јуна 1831), не само књижевног, него, по свој прилици, и животног. Тиме је већ сам писац унеколико упутио будуће тумаче своје

фаустовске драме на контекст како свог целокупног књижевног дела, тако и целине свог властитог, пищевог живота. Без обзира на то, Стојановићево читање и у овом случају полази искључиво од самог текста Гетеовог трагичког диптиха посвећеног легендарној Фаустовој судбини (Стојановић 2008, 89–90). Крај овог списа (довршен 22. јула 1831. године), те посредством њега и Гетеов блиски крај (22. марта 1832. године) (Фридентал 2003, 526–527, 556, 563), у одређеној мери обележава појава Богородице. Како тај феномен схватити средишње је питање Стојановићевог рада посвећеног „Богородици у Гетеовом *Фаусту*”.

Читање Драгана Стојановића превасходно узима у обзир само књижевноуметничко дело и готово се искључиво труди да у свом схватању текста не преступи његове границе: ни ка оним контекстима које чине други писани изрази истог аутора, ни ка онима које отварају писана сведочанства о његовим егзистенцијалним гестовима или усменим исказима. По томе се Стојановић као критички читалац битно разликује од критичара који воде рачуна колико о уметничком делу толико и о уметнику чији је оно израз, те који, сходно природи свог интересовања, компаративно посежу за свим овим контекстима како би неки текст схватили у оној смисаоној констелацији коју сви они заједнички творе као паралелни изрази једног стваралачког духа, односно једне креативне личности.

Утолико Стојановићева концентрација на оно што заиста пише у једном књижевном делу треба да увек изнова упозорава на опрез при склапању интерпретативних конструкција које директно више не произилазе из самих речи текста, него настављају много даље од њих и од њега који је њихов први и главни смисаодавни контекст. Дакле, мора се строго пазити да критички и херменеутички закључци у оба смера, и према делу и према уметнику, произилазе искључиво из смисаоних усмерења која дају речи сваког његовог дела у свом посебном склопу као довршеној и унутар себе кохерентној смисаоној интенцији. Стојановићев рад је узоран пример како се мора водити рачуна о сваком појединачном тексту као о једној јединственој значењској целини, односно о ономе што он интендира као своје главно значење. Само у границама овог значења могу се толерисати филолошки екскурси ван дела, који тако остају вођени претежним смислом самог дела, те филолошка аргументација истрајава у успостављању текстуалних релација између текста и контекста као оног значењског окружења у којем се сам текст властитим значењем смисаоно утемељује.

Сви текстови који су узајамно повезани овим контекстуалним односима морају бити и даље посматрани као литерарни феномени *sui generis*, који су несводљиви један на други, али се у својим посебним књижевним постојањима и значењима могу ишчитавати у узајамној вези као дела исте књижевне традиције, у којој млађа подразумевају и смисаоно адекватно и доследно проширују старија или у предању зачетничка и темељна дела, што чине чак и кад их пародирају или им непосредно противрече доводећи њихов смисао до парадокса или апсурда, јер све су то само смисаоне

потенције једног јединственог значења, које као своје половине обухвата и крајњу афирмацију и крајњу негацију.

Морало би филолошки бити прихватљиво испитивање односа између књижевних светова који су литерарном традицијом спојени као поетски судови чији уметнички нивои зависе од узајамног преливања и преображавања песничких форми и садржаја, односно књижевних смислова који проистичу из слободног изражајног прожимања ове две темељне компоненте сваког књижевноуметничког дела. Те поетске метаморфозе представљају сам живот једне живе књижевне традиције, у којој појава новог ремек-дела поново актуализује неко старо значајно дело на које се ово ново формално-садржински надовезује, а сама ова актуализација се збива увек на један нов и непоновљив начин, адекватан новини и непоновљивости ове језичкоуметничке појаве која је пробудила сећање на ону стару.

Феноменолошка скрупулозност, која се одликује прецизним аналитичким усредсређењем на истраживану појаву каква је она сама по себи и за себе, остала је за Драгана Стојановића пре свега меродавна и у раду о „Богородици у Гетеовом *Фаусту*”, која је, додуше, ту такође и „посредно призвана и преко аналогична и наговештаја, у алузијама које нису ни једнозначне нити сваком препознатљиве, а некад су само подстицај за слободне асоцијације, при чему се никад не може са сигурношћу рећи где су допустиве границе читалачких асоцијација” (Стојановић 2008, 87). Стојановићево читање се углавном не упућује преко тих ограничења „допустивог” читања, која је он увек изнова повлачио према раширености лепезе значења самих речи у књижевном делу, односно: према обиму и поретку њихових тамошњих значењских комбинација, тј. према унутрашњем значењу самог дела.

Но управо ту унутрашњу значењску лепезу једног у литерарној традицији утврђеног и као књижевно прихваћеног дела – као што је то и оно чинило у свом настанку, утврђивању и прихватању – шири током властите генезе и етаблирања сваки пут на нов начин неко ново књижевно дело, како би уметнички актуализовало у особеном смислу своје целине већ позната значења речи које користи из књижевне традиције, што значи из конкретних дела која ову чине. Градећи своје песничко дело писац узајамно повезује у његову непоновљиву целину и смисаону хијерархију већ у традиционалним смисловима понављане и коришћене речи, а то могу бити и његове властите речи из других његових дела или пак усмених исказа везаних за одређене животне ситуације. Својственим преплитањем и хијерархизовањем њихових значења он управо тим новим смисаоним ткањем учвршћује и утемељује властито дело у језичкоуметничком постојању и у књижевном предању као једну самосвојну и унутар себе доследну целину. Само тако узајамно проткане речи сачињавају једну у њеној оригиналности мање или више јасно спознатљиву значењску повезаност, ткање или латинском метафором изречено – текст, чије схватање увек зависи од оних контекста на које се он усредсређује у својој генези и етаблирању, како у

традираној прошлости, тако и у текућој савремености, али и у читалачкој будућности, јер свако ново дело које неко старо третира као свој контекст представља узвратно контекст за ново читање онога старог за чије је схватање отворило нова значења у ономе употребљених речи. Дакле, читање је процес који, свакако, подразумева један чврст текст као своје меродавно полазиште, али никако не искључује ни она његова схватања која притичу из контекстуалних окружења која сходно полазном тексту отвара текстуална традиција као целина.

Па ипак преко увек својствених смисаоних граница уметничког текста, Драган Стојановић не жели олако да престоупи, сматрајући такву брзоплетост великом методолошком грешком у филолошкој херменеутици. То је сигурно филолошко полазиште, али оно не би требало да се, ради наизглед потпуне сигурности, унапред одриче сваког, па и најобазривијег контекстуалног ширења смисла, које сама по себи носи књижевна традиција као традиција читања сличних, сродних или узајамним додирима повезаних текстова. И она у сваком свом појединачном читању такође мора бити усредсређена на један чврст полазни текст, штавише на његова дословна и њему савремена значења као темељна и неприкосновена мерила сваког његовог будућег читања. И ми као читаоци увек припадамо одређеним традицијама читања, које су изнутра генерички-формално и тематско-мотивски објективно систематски повезане. Утолико наше субјективне искључивости и недостатке можемо у извесној мери контролисати објективним контрастирањем прочитаних традираних контекста са самим читаним текстом који упућује на њих. Потребно нам је обоје: и чврст текст и свест о књижевној традицији којој и он и ми као њени читаоци и познаваоци припадамо ради објективног координирања текста са контекстима који су традирани у вези са њим. Управо та објективна контекстуална координација треба да води ка интерсубјективно прихватљивом разјашњењу нашег читалачког односа према тексту, па кроз то напokon и до новог схватања самог текста, које је адекватно тој новој естетској интерсубјективности, која се увек поново успоставља на равни савремености, на живо пријемљивом естетском становишту садашњости.

Но за Стојановића сви контекстуални екскурси носе са собом опасност потенцијалног удаљавања од текста и од оног значења које је феноменално заокружено њиме. Тај страх је разуман и оправдан, јер, заиста, многи критичари се губе у морима све ширих контекста језичких океана, чијим струјама занети тешко се враћају на чврсто тле језичкоуметничког острва које чини текст. Може се испловљавати ка контекстима по неку од кључних речи која отвара једну од многих брава на језичком трезору уметничког дела, само под условом да се не губи из видокруга полазиште ради којег је и учињен истраживачки излет и да се стално враћа са добијеним језичким алатом у полазну језичкоуметничку луку, чија се бар једна капија њиме смисаоно откључава, тако да се наше схватање самог текста кроз те контекстуалне излете непрестано богати.

За Драгана Стојановића „питање за тумача *Фаустиа*” као важно унутрашње питање које проистиче из текстуалне целине и довршености самог дела је „какав смисао има изостајање Бога”, односно Христово одсуство и Богородичина „пресудна улога” „на крају комада”, током посебног просуђивања управо преминулог Фауста, док он пролази свој загробни пут ка божанској сфери вечног живота, при чему се одваја и артикулише оно што је у њему „бесмртно” (исто, 88–89). Управо кризни момент у којем се уводи Богородичин лик пресудно преосмишљава читаву трагедију ка комичком исходу, односно ка божанственој комедији спасења. Тиме тај лик постаје кључни за смисао драмске целине коју закључује. „Уместо Бога или његовог Сина, јавља се *Mater gloriosa* и, штавише, Вечно-Женско. Богородичине речи, на крају крајева, одлучују, у контексту целине, о Фаустовом искупљењу и посредно га објашњавају” (исто, 91).

Да би могао оценити каква се то Богородица појављује на крају драме о *Фаусту* Стојановић проверава догматске ставове заједничке хришћанским конфесијама о Богу као Тројици, о Сину као Богочовеку и универзалном Спаситељу, те о Богородици (исто, 92–95). Екерманово сведочанство о Гетеовом недогматском веровању, наиме о вери у једног Бога, али неверовању у божанску Тројицу, по Стојановићу не мора имати значаја за разумевање самог *Фаустиа*, будући да у њему оно нигде није непосредно изражено, нити назначено (исто, 95). Битније је сведочанство самог дела него нека узредна приватна изјава писца (исто, 130). Важнији је смисао целине књижевноуметничког дела, него неки од спорадичних биографских података који су мање-више случајно записани.

Књижевно дело је увек претежно свесна, углавном намерно целовита и на изванредан начин доследна формална и смисаона организација. Оно углавном самосвесно и намерно доследно интендира неки целовит и својствен смисао управо читавом својом сасвим особено конструисаном уметничком организацијом као својом темељном унутрашњом формом. У тој конструкцији нема случајности, она мора бити уметнички изражајно нужна за материју коју организује до органски изражајне форме као уметничког организма, у којем се пак изражавани садржај и изражајна форма најприсније и живо, тј. органски прожимају, тако да у потпуности симбиотички одговарају једно другоме и живе једно из другог. Случајни биографски подаци у естетичко-критичкој аргументацији су од нижеразредне важности. Њихова улога расте само према степену њиховог подударања са основном смисаоном интенцијом целог дела, само у оној мери у којој они могу да и животом аутора потврде и осведоче ону истину коју већ дело само по себи намеће, ону истину којом оно самосвојно живи. Такво је за Драгана Стојановића и Гетеово схватање „ентелехије” као бесмртне егзистенцијалне сврсисходности, о којој је овај говорио у својим писмима и у изјавама Екерману (исто, 96).

Ако је, ипак, најбитније сведочанство самог комада или „смисао онога што у трагедији *Фауст* стоји написано” – а то је да се Марија појављује

у њој као Мати Божија – онда се притом, свакако, подразумевају Отац, Син и Дух, који посредује у рођењу Сина од Оца и Дјеве Марије. И она управо тим чином у садејству са слободно изабраном девичанском чистотом свог бића постаје оно што треба да буде – Богородица (исто, 90). „Неизбежни” је „проблем сваке херменеутике” „како на наше тумачење утиче већ постојеће разумевање релевантних садржаја везаних за постављено питање” (исто, 97). Наиме, сама појава Богородице указује преко дела на општи духовни контекст хришћанства (исто, 98–100). Већ сама та чињеница неопходности контекстуализације Гетеовог драмског текста о Фаустовом крају, без које је он неразумљив, наводи нас на излазак из текста барем у тај најопштији средишњи контекст хришћанства, али не и у неке његове специјалистичке теолошке и мистичке углове. На њих упућује секундарна литература о крају Гетеовог *Фауста*, која полази углавном са становишта литерарних утицаја и позајмица као оних релација које се искључиво парцијално успостављају између делова текста тог дела и делова текстова других дела, а никада целовито – између њихових целина.

Сваки утицај, управо онолико колико је важан за дело, у истој мери је асимилван новом уметничком целином дела. А ова прогресивна асимилација све више отежава препознавање полазног импулса, готово до његове непрепознатљивости. Утицај не може да објасни дело чији је само један чинилац. Дело објашњава само укупни систем свих његових чинилаца, а он је увек нешто ново и непоновљиво, те у потпуности необјашњиво било чиме претходним. Утолико позитивистичко филолошко прикупљање књижевноисторијских чињеница утицаја и пријема не доприноси тумачењу смисла самог дела, у којем оне учествују као градиво у једној новоорганизованој целини. А она их управо својом новом смисаоном и формалном организацијом преобличава и преосмишљава сходно себи. Нова целина Гетеовог завршеног текста о Фаусту (*Фауст I + Фауст II*) указује на себи адекватну целину хришћанства као на свој најнепосреднији контекст из којег развија свој нови смисао не везујући се за претходна смисаона решења, али и не кривотворећи основну структуру опште хришћанске културе на коју се у свом самоизражавању и самотумачењу ослања, јер су јој потребна тачна, представно конкретна полазишта ради јасног изграђивања властитих становишта (исто, 99–100).

Тиме су испуњени услови под којима је за Стојановића прихватљив излазак из текста у најближи смисаони контекст, само је потребно да тај екскурс сигнализира својим значењским потенцијама сам текст. Но, уопште узев, тешко је наћи било који текст који је сам по себи разумљив без обзира на овакву контекстуализацију. Напокон, текст није унутар себе затворена и самодоволна монада, него је он монада са значењским отворима на све стране, које она симбиотички организује сходно свом организму и његовим властитим животним потребама, погледу и смислу. Утолико сви контекстуални екскурси морају бити учињени увек и само у функцији егзистенције и смисаоне организације текста.

На самом крају првог дела трагедије, након Маргаретиног одрицања од ђаволје помоћи и „предавања Божјем суду и његовој милости”, на наднаравни начин је само саопштено једним светим и тајанственим гласом одозго да је она метафизички спасена, управо насупрот извесности земаљског погубљења, али без улажења у приказ самог овог спасења. Дато наднаравно саопштење кореспондира са такође наднаравним, али приказаним Фаустовим спасењем на крају другог дела исте драмске целине, штавише, омогућава га, јер спасена Гретхен и сама постаје спасоносна за оно бесмртно у Фаусту (исто, 101–102), односно то постаје њена љубав према овоме или, тачније, њихова узајамна љубав у неопходној вези са хришћански представљивом и схватљивом „љубављу одозго”, коју објављују анђели и која треба да коначно спасе Фауста и уздигне га до вечне рајске угодности (исто, 104).

Стојановић примећује да су на почетку четвртог чина другог дела *Фауста* накнадно убачени стихови након што је крај комада „већ увелико” био написан (исто, 105) и да они преносе Фаустово сећање на „љубав с Маргаретом” као на „најбољи део његовог бића” (исто, 106). Ту се она, „у својој безазлености и чедности”, „Фаусту јавља као *Seelenschönheit*, лепота душе или душевна лепота, која расте” и „која оно најбоље у души онога ко ју је волео чини неодвојивим од ње”. Ови стихови „имају смисао антиципације Маргаретине улоге у спасавању Фауста после смрти”: „најбољи део” Фаустовог „унутарњег бића је Гретхен сачувала и он је сада ’код ње’, горе” (исто, 106–107). Управо зато што Фауст то схвата, „потребно је да његов самоприбирајући увид буде на крају додатно осветљен и коначно осмишљен *оностраним* љубављу, милошћу, тајном благодати, и тек сада читалац допире до суштине и смисла спасења, како га је Гете у *Фаусту* конципирао”. У милосном и спасоносном анђеоском узлету с Фаустовом душом навише долази до њеног разбистравања, које утврђује Маргарета, примећујући да рано завољени Фауст више није помућен. „Очигледно, рана, чиста и несечична љубав у суштинској је вези са тим одмућивањем, разбистравањем и прочишћавањем човековог бића, макар и у оностраности”, објашњава Стојановић (исто, 108). А Гете је управо Богородици „одлучио да повери завршни акценат, завршавајући свој ’главни посао’, како је на крају живота видео *Фауста*” (исто, 110). „Ако, дакле, Богородица на крају призива Гретхен да се уздигне у највише сфере, јер ће онда Фауст кренути за њом, и тако се сам спасти у небо, то јест на небу, спасти се захваљујући управо томе што следи *ону која га је некад у својој младосији волела*, то значи да она, управо као Богородица, зна вредност те љубави и да је *уважава* у свим њеним видовима, укључујући и онај еротски. *Одобриши* ту значи *уважиши* земаљску љубав као егзистенцијални садржај који ће своју верификацију добити и у оностраности” (исто, 113).

Доктор Маријанус, светачки посвећен поштовању Матере Божије, у завршетку Фаустове драме даје главне изјаве о њој и посредује прилазак њој великих грешница и покајница, које јој приводе Маргарету као њима

сличну (исто, 110). Он ословљава Богородицу у својој првој молитви као *боговима равну* (Göttern ebenbürtig), а у другој као *богињу* (Göttin) (исто, 117). „Гетеова интенција” при оваквом ословљавању, „то јест интенционалност целине дела упућује на нешто друго”, односно на нешто што је другачије од општег хришћанства (исто, 118). То „друго” и другачије Стојановић покушава да артикулише на основу контрастирајућег увида у учење о Светој Тројници, о „богоочовечењу, о Божијој и човечијој слободи”, те о Богородици код теолога из различитих времена (исто, 118–122). Он сматра да се у свим тим „теолошким размишљањима” „нигде не види могућност” да „Богородица добије статус богиње”. „Њена улога је велика и незаобилазна, али не као богиње, него само као жене, дакле људског бића које у остварењу првобитног божанског наума учествује својим слободним прихватањем Божије иницијативе да се створени свет доведе у ред и спасе од пролазности, то јест смрти” (исто, 123–124).

По Стојановићевом мишљењу, „молитва’ сирена Месецу-Луни, са почетка одељка *Класичне Валпурџине ноћи* ’Стеновити заливи Егејског мора’” „садржи све битне значењске елементе који чине и завршетак молитве Богородици *Doctora Marianusa*” (исто, 124). На основу тога он закључује да „из *Класичне Валпурџине ноћи* стиже Марији титула богиње.” „Гете као да веома пажљивом читаоцу, који ће тај паралелизам приметити, сугерише да је оваква транслација допуштима и могућа, да утисак који она ствара оправдава и тако произведено значење, дакле и ословљавање Богородице као богиње” (исто, 125). Утолико у Гетеовом *Фаусту*, примећује Стојановић, постоји сасвим извесно двојство идеолошких ставова, оних паганских наспрам оних хришћанских. У складу с тим био би „познати” Гетеов, „не неоправдан, отпор да се *Фауст* сведе на неку ’идеју’” (Екерманов запис од 6. маја 1827) (исто, 126).

Како доктор Маријанус ословљава Богородицу као *боговима равну* и *богињу*, „алузивни спектри који воде ка лепој Јелени или Галатеји, успостављени” тим „формулацијама”, „актуализују до извесне мере целокупни значењски потенцијал паганског поимања божанског, кад је реч о женским ликовима, што је у нескладу, може се рећи и: збуњујућем нескладу с примарним хришћанским карактером било чега што се о Марији може рећи”. Утолико „сукобљеност” паганске и хришћанске „интенционалности свакако остаје” (исто, 128–130). Наиме, Богородица је „именована и смисаоно у делу успостављена” на традиционалан хришћански начин као „*Mater dolorosa*” на крају првог дела Гетеове драме о Фаусту и „као *Mater gloriosa*” на концу њеног другог и завршног дела, „а не другачије” (исто, 137), веома прецизно утврђује Стојановић.

Упркос томе он жели да настави потрагу за јединственим смислом Гетеовог *Фауста*: „Тумач ипак трага за неким смислом, ма колико био свестан да тај смисао није ни једини, ни апсолутно утврђив, ни појмовно ограничен, а поготову да се дело не може сводити на њега” (исто, 126). Ако занемаримо овде исказану Стојановићеву толеранцију према могућој

вишезначности књижевноуметничког дела, интерпретатор је ипак принуђен да своје тумачење једног тако одређеног дела заснује на логичком излагању оне јединствене идеје коју треба да уочи искључиво у естетској целини његове уметничке организације – његове форме – управо као за ту формалну целину основну обликотворну и смислотворну идеју. Даљи тумачев задатак је да прати уочену идеју-водиљу у њеној стваралачкој изградњи целовитог облика поетског дела као до краја уобличеног, довршеног и формално-функционално доследног уметничког организма. Притом књижевно дело остаје егзистенцијално недостижно, будући да је само по себи непоновљиво, па тако и незамењиво критичким описом и судом, који се само могу односити на њега, али не могу никако бити наместо њега. Доследност критичке дескрипције и оцене треба да буде логичка и само адекватна оној естетској доследности која се открива у целини поетског дела. Логичка доследност не може да замени естетску, јер је само њена логичка дескрипција, те делује превасходно на разум којем преноси једну логичку сазнајну схему. Насупрот томе, естетска доследност делује првенствено на машту тежећи да у њој створи један формално целовит и унутар себе органски функционално повезан свет представа, а затим на укус изазивајући у њему осећање задовољства представљеном довршеном и савршеном формалном целином или незадовољства, уколико се томе што се маштовито представља могу уочити недостаци.

Поменута уметничка доследност је органски функционална у свом повезивању основних књижевних облика, елементарних литерарних микроорганизама, као што су стилске фигуре, у већу и обједињујућу, симбиотичку форму једног јединственог и целовитог поетског дела као литерарног макроорганизма. Он је само релативно велик, наиме – барем у односу на те мале темељне књижевне форме као језичкоуметничке микро-схеме. Он их уједињује у једну нову, само његову формалну целину, тако што их узајамно повезује јединственом обликотворном функцијом која је основна витална, егзистенцијална функција његове особене органске форме. А логичка дескрипција ове органски формалне функције образује интерпретативну идеју-водиљу. Њу доследно логички изложити значи доказати уметничку и естетску целовитост дела. Из тог естетички пресудног разлога је толико важно критички трагати за њом, па то чини и Драган Стојановић у Гетеовом *Фаусту* као једној целини од два дела и налази да је она ту управо идеја спасења љубављу (исто, 137–139).

Он уочава извесну тематско-мотивску повезаност и хијерархију у Гетеовом *Фаусту*, која се осведочава својим јасним позиционирањем у целовитој формалној организацији комада, односно истицањем као доминантног на њеној закључној тачки тематско-мотивског комплекса везаног за Богородицу. Наиме, Гетеова идеална стилизација женског елемента човечности у његовој драми о *Фаусту* подразумева извесни идеал женствености као вечно од Бога задат човеку, тако да из тог вечног задатка проистиче вечно људско идеално стремљење, које је у својим

индивидуално-конкретним и непоновљиво персоналним егзистенцијалним и историјским остварењима увек по једна монадна ентелехија, по једно посебно сврховито биће, те као таква она могу да напредују једно од другог све до неке есхатонске тачке савршенства у којој је по Божјој милости коначно могуће превазићи све оностране људске могућности и прећи у божански непромењиву онострану вечност. На тој тачки људског савршенства је напослетку једино Дјева Марија која по Божјој вољи и милости постаје Мати Божија. Утолико је Марија, по суду Драгана Стојановића, и у Гетеовом *Фаусту* „на крају, у нечему важнија од Јелене: акценат који претеже је у томе што над еротичном љубављу и над еротском фасцинацијом претеже љубав као милост” (исто, 142), која је, свакако, божанског порекла, штавише – она представља човеку најприсније и најприступачније, енергичко испољавање самог божанског бића.

Овај развојни пут од еротичног до агапичног доживљаја света и његове женствености представља филогенетски пут сентименталног развоја и сазревања човечанства, али и онтогенетски пут емотивне персонализације сваке људске ентелехије као непоновљиве осећајне сврховитости. Тиме је, додуше, *само* назначена, али *и*пак назначена агапична узајамност као персонална психичка интеракција комплементарних емоција и као највише љубавно задовољство (исто, 143). А оно, свакако, превазилази оргазмичко задовољство које проистиче из еротичне узајамности као индивидуалне соматске интеракције комплементарних полова. А за девичански чисту, еротски беззахтевну и егзистенцијално крајње самопожртвану љубав, за јеванђеоску агапе – образовне парадигме су Богородица и њен божански Син, који такву љубав сасвим непосредно, властитом животном гестикулацијом и активношћу јеванђеоски откривају свету.

У таквој љубави је Богородица путеводитељка Маргарети, а Маргарета – Фаусту. Фауст може следити Маргарету само зато што ју је на врхунцу свог свесног живота поново доживео као своје највеће *бладо*, односно *највише добро* и *оно најбоље у својој нутрини*, и то у њеној еротској недосежности и у агапичној узвишености њене *душевне лейоше*, која га може метафизички занети, понети (ст. 10059–10060, 10064–10066) и спасти уз Богородичино посредовање. А Богородица притом посредује тако што ће Фауста упутити у спасоносну оностраност вечне божанске љубави. Наиме, Богородица је на самом крају Фаустове драме код Гетеа доживљена у мистичкој екстази њој сасвим посвећеног Доктора Маријануса као божанске љубави и сажаљења пуна владарка на међи видљивог оностраног смртног света и невидљивог ононостраног вечног света, те као спасоносно милостива посредница између тих светова (ст. 11995, 11997, 12009–12012, 12096–12103). У Богородичином усмерењу Фауста ка вечној божанској љубави Фаустова смрт представља само пут ка даљем љубавном усавршавању Фаустове ентелехије.

Утолико Драган Стојановић завршава свој оглед о крају Гетеовог *Фауста* закључном констатацијом да „не значи да човек, самим тим што

постоји, што се нашао на овом свету, већ уме да воли. То треба да научи” (исто, 143). А учити се љубави могуће је и преко границе смрти, кроз посмртне љубавне сусрете и кроз њима омогућено љубавно спознање, односно, барем у први мах, кроз несвесно љубавно осећање *бесмртног* преостатка људског бића, који треба да се тек у оностранисти свакој пролазној земаљској љубави самосвесно пробуди и препозна у вечној божанској љубави оних који су га самопожртвовано волели и тиме спасавали за земаљскога живота. То би требало да буде неприказани и неприказљиви крај Фаустовог загробног агапичног путовања. Довољно је било Гетеу да само упути у том смеру преко „оштро оцртаних фигура” хришћанства (исто, 99), а највиша само људска од њих је управо – Богородица. Њен Син је Бог и човек уједно. А оно чисто божанско у Богочовековом лику није приказиво секуларним драмско-миметичким формама, него другим, њему адекватнијим, сакралним књижевноуметничким облицима, оним јеванђеоским и литургијским. Можда је то разлог да се Христос као врхунац хришћанске сакрализације оностраности не прикаже у Гетеовој драми.

Но, интерпретацију са становишта хијерархизоване формалне организације књижевноуметничког дела Стојановић унеколико релативизује, остављајући могућност трајног важења еротске љубави управо у оквиру новоспознате „љубави као милости”. По њему ова „одобрава и све оно што еротска љубав са собом доноси као срећу, све оно што од среће може донети; а несрећу одатле проистеклу уме да, у својим горњим сферама, очисти и одстрани.” Интерпретатор није овде прецизирао шта све еротска љубав може донети као своје чулно задовољење и усређење. Тиме је одређење овог задовољства и среће остало најшире могуће. Утолико свака нова рецепција ове интерпретације може да се у оквиру тог најширег обима значења субјективно усредреди на неко уже одређење, већ сходно индивидуалној чулности реципијента и њеним потребама. Стојановић инсистира да је управо „спремност на” „двострукост идеалних стилизација Вечно-Женског”, те на симултаност Јелене и Марије, односно чулне, еротичне љубави и духовне, агапичне љубави – „збиља нешто Гетеово лично и ’приватно’”, па би у складу с том уметничком субјективношћу била и она интерпретације, па напоскон и субјективност рецепције те интерпретације. У ствари тако би нам Гете својом субјективном уметничком слободом комбиновања традиционалних схватања љубави отворио готово бескрајно широко поље за слободну субјективну интерпретацију тих комбинација, али и за слободну субјективну рецепцију ових интерпретација (исто, 142).

По Стојановићевом мишљењу „нехришћански сигнали у лику Марије” остају „довољно” „уочљиви” (исто). „Гете хоће да обе те деривације” женствености и љубави, „и хришћанска, и грчко-паганска, за нас буду ту, не само једна *пored* друге, него и једна у *другој*.” „Зато је, на крају, од пресудне важности уочити шта значи то што *Mater gloriosa* одобрава, уважава, земаљску љубав, у свим њеним видовима” (исто, 143, 113). Напоскон Стојановић сматра да је Марија на крају комада – као једино

видљиво спасоносно биће – „идеална стилизација Вечно-Женског”, „а при том је значењски довољно дестабилизована да морамо помислити на стилизације Женског, као на другачији начин виђеног Вечно-Женског, дакле другачије идеалне стилизације, какве су Јелена или Галатеја у Хелади” (исто, 140). Оваква дестабилизација хришћанских представа у драми о *Фаусту* могла би само сведочити о упливу на ту драмску целину Гетеовог не литерарног него приватног декларативно противречног односа према хришћанству, односно његовог специфичног религијског опредељења које само можемо претпоставити на основу тих парцијалних изјава, те преко тога и о идеолошком утицају који би могао да постане дестабилизујући и за саму драмску структуру. Но ова коначна симултаност еротичног са агапичним, Јеленине и Маријине љубави напросто је једна немогућност са формалног становишта целине Гетеовог књижевноуметничког дела о Фаусту. А то становиште је управо било досегнуло Стојановићево испитивање. Ова симултаност је могућа само на идеолошком нивоу Гетеових приватних изјава и његове декларативне религијске екслузивности и ексцентричности (исто, 95, 139).

Као што је већ речено: продор ове идеолошке симултаности у сам завршетак дела би дестабилизовао његову форму на њеном најосетљивијем месту, на оном на којем треба да се стекну све органски развојне и функционалне везе унутар дела, које га на концу и чине једним целовито уметнички организованим и довршеним организмом. Таква дестабилизација изостаје захваљујући јасној уметничкој хијерархији самог дела, како то већ тврди и сам Стојановић. Откуда онда код интерпретатора ова накнадна потреба да се сачува Јеленина еротска љубав, оно што је Гете као античку позоришну илузију или епску фантазмагорију разградио већ у самом Фаустовом увиду на почетку четвртог чина другог дела драме о њему (ст. 10052–10054), разградио до пуке грађе за завршну изградњу уметничког света свог комада?

Назнаке за Гетеово чување трајног важења онога еротичног су исувише слабе и вишезначне да би биле довољне да дестабилизују формалну хијерархију целокупног дела. То што Доктор Маријанус помиње *озбиљну* и *нежну* страну осећајне сфере мужевне нутрине, *мушких груди*, која се изражава у *свештој радости* или *сласћи љубави* не мора да указује на било шта чулно, али и може, но у самом контексту његове молитве Богородици ово друго није ни уметнички, ни религијски вероватно, што и сам Драган Стојановић унеколико признаје на месту на којем расправља о томе (исто, 112), мада до краја инсистира да је управо мужевна чулност предочена Богородици како би је она одобрила као чиниоца „земалске љубави” (исто, 113).

По Стојановићевом мишљењу, женског чиниоца те љубави Богородици ставља на увид и приноси ради Богомајчиног одобрења Маргарета у својој молитви упућеној Мајци Божјој, којом она моли за „рано завољеног” Фауста, односно за своју младалачку љубав која је била и чулна, еротска

(исто, 112–113). Да ли у завршној сцени *Фауст*а Богородица одобрава било какву земаљску љубав, или указује у супротном смеру од земље и свега сентиментално везаног за њу ка *вишим*, оностраним емотивним *сферама*, у којима не само Фауст, него и Гретхен треба да прерасту своја земаљска осећајна ограничења? Додуше, бесмртни остатак Фауста треба да *наслути* трајну емотивну везу са Гретхен, и управо та несвесна осећајна слутња треба да га повуче навише. Но загробно истрајавање ове сентименталне везе превазилази пролазност свега земаљског и већ спада у вечност божанске љубави, у агапе, а не у ерос. Пре ће бити да се овде на самом крају драме о Фаусту истиче досегљивост агапе у земаљском животу и да је то оно што човека спасоносно узноси навише ка вечном Царству Очеве светваралачке и сведржилачке љубави за свако његово створење.

На крају који није драмски приказан, него само назначен сценским покретом фигура навише, њиховим сталним успињањем, Фауст треба да, досегнувши потпуност Божје љубави за њега, Фауста, спозна и своју једину праву земаљску љубав, ону према Маргарети, као део те вечне љубави, те да тако стекне самосвест о себи као о љубавном бићу, које никад није ни престајало да божански воли, те које зато може вечно волети. Ако је неко Фаустово стално стремљење могуће означити као спасоносно по њега на самом његовом крају, онда је то ова истрајност љубави према Маргарети, која након њене смрти више никако не може бити чулна. Овакво разрешење на самом завршетку Гетеовог *Фауста* ослобађа нас бављења разним „видовима” еротске, сексуално или копулативно чулне, земаљске љубави, јер она очигледно треба да се сасвим осећајно преобрази у посмртном хтењу и вољењу. То увиђа и Стојановић када констатује да „онај ко заиста жели да постоји увек ће се некако питати ка коме је усмерен његов 'најбољи део'”. А без овог питања „није могуће размишљати о човековој самосвести” (исто, 141). То би могло значити да је агапично љубавно стремљење и самоосвешћивање управо онај егзистенцијални емотивни и логички процес који превазилази границу смрти, да је он онај бесмртни преостатак људског бића након смрти, који је способан за бескрајни развој, за бескрајно љубавно усавршавање.

Да би се критички оценила нечија критика једног књижевноуметничког дела треба преваходно следити њен мисаони ток у његовом саображавању формално-идејном току датог дела који испитује, описује и оцењује, те напоскон оценити управо саображеност критички рефлексивног процеса оном поетски обликотворном. Следећи ток Стојановићеве интерпретације краја Гетеовог *Фауста*, критички реципијент овог тумачења мора да схвата и себи објашњава основне мисли тог процеса, дакле да своју рефлексију саображава интерпретаторовој. Утолико он нуди интерпретацију интерпретације једног књижевноуметничког дела, чији смисао може бити једино методолошки, утолико што разјашњава књижевнокритичке поступке и њихове узајамне релације у дотичном тумачењу, те даје оцену адекватности и доследности њиховог коришћења и повезивања. Крајњи резултат

критике једне књижевне критике не сме никако бити сажето удвајање полазне критике, него систематично указивање на методе које ова користи и процена колико то адекватно те успешно чини.

Предложена интерпретација Стојановићеве критике углавном одлази у смисаоном усмерењу интерпретативних замисли изнетих у овој – барем један корак даље од крајњих тачака на којима се оне феноменолошки скрупулотно заустављају, али искључиво смером оних логичких интенција које су назначене управо следом претходних тачака, како би интерпретаторове рефлексije следила што авангардније то доследније, што даље њима тек указаним смисловима то прозирније, па их тако могла уважити у њиховим крајњим консеквенцијама које ипак превазилазе феноменолошка самоограничења. Но, ово тумачење тумачења претендује да буде и критичко, да оцени адекватност једне интерпретације тумаченом тексту и њену доследност. Из неких разлога своју интерпретацију Драган Стојановић дестабилизује на самом крају инсистирањем на трајности важења земаљске љубави у перспективи Фаустовог метафизичког спасења код Гетеа које посредује Богородица, са чијег становишта је, како се већ да наслутити, таква љубав потпуно неважна! Који су то разлози који Стојановића колебају у интерпретативној равнотежи?

Он и сам издалека указује на њих тврдећи да ће „утисак приликом читања” „зависити” „и од тога колико и на који начин ће се у доживљај укључити смисаони потенцијали којима су ношени ликови Марије и Јелене независно од текста *Фаусџа*, дакле од активираних садржаја читаоачеве културе у живој струји свести ношене текстом” (исто, 141). Но са активирањем ових садржаја који постоје ван самог дела, Стојановић напушта сферу строго феноменолошки ограниченог и филолошки контролисаног текста, што је његова најприснија истраживачка област. Очито да га потреба да сачува античку еротску традицију наводи на поменуто компромисно решење о симултаном важењу паганске и хришћанске љубавне културе и култа као последњој речи старог Гетеа.

С обзиром на овај пагански допунски интерпретативни културни контекст – чије је допуне као такве, као нечега што не мора пресудно поципати из самог интерпретираног дела, интерпретатор, очигледно, свестан – могуће је, са друге стране, наведено колебање у тумачењу схватити као ауторов покушај да превазиђе ограничења феноменолошки омеђене критике, управо у кризном моменту за тумачење, онда када само дело наизглед не даје једнозначне текстуалне одговоре о свом смислу. У том моменту пресудном за доследност интерпретације, интерпретатор, на начин који се чини сам по себи разумљив, узима за себе право да за вишесмислени текст потражи евентуалну једнозначност у оном контексту који осећа да је филолошки најближи интерпретираном тексту. У таквом случају приликом свог тумачења завршетка Гетеовог *Фаусџа* Драган Стојановић се определио за контекст укупног Гетеовог хуманистичког образовања, које уједињује класичну старину са хришћанством и врхуни у једном новом,

поново рођеном просветитељском универзализму. Сам Стојановић је свестан да је овакав интерпретативни закључак на изванредан начин нужан излазак из самог интерпретираног дела у сферу културне и култне идеологије. Овакво разрешење интерпретативне контроверзије довољно је прозирно и за критичаре културне афинитете.

У вези са „оригенистички оријентисаним“¹ тумачењима краја Гетеовог *Фауст*а након Другог светског рата, која потичу из духовне „атмосфере“ тог доба, у којој се још само могла гајити нада „у генералну амнестију за свеколико грешно човечанство“, Стојановић признаје да „тумачење увек и неизбежно у извесној мери зависи од духа времена, од тренутка и оног што у њему покреће и носи, али и оптерећује тумача“ (исто, 136). Дакле, тумач је под притиском идеологија свог времена, од којих нека може бити и његов интимни избор. Његов задатак је да самосвесно контролише тај идеолошки уплив на своју интерпретацију књижевног дела, да се одупре искушењу да само дело интерпретативно преобликује и преосмисли сходно свом систему идеја или неком другом који је у епохалном оптицају.

Како би се евентуално једнозначно разрешила привидна вишезначност текста, и то првенствено сходно текстуалним смерницама које нам указују на смисаоне путеве ван самог текста – мора се изаћи из њега у неки његов тако назначен ближи или даљи контекст, како бисмо боље, а то увек значи прецизније и једнозначније, разумели сам текст. Комуникативни проблем између критичара и његовог читаоца настаје једино уколико критичар скрива себе у самој интерпретацији дела, те оно своје субјективно покушава да у њој илузионистички вербално објективизује као стварно значење самог текста критикованог дела. Ови трикови квазикритичког илузионизма, чији аутори посежу за њима у недостатку властите личности и персоналне идеологије, увек су били далеко од једног тако снажно индивидуално, персонално и идејно профилисаног критичара какав је Драган Стојановић. Уосталом, његова критика завршетка Гетеовог *Фауст*а је одлична прилика да се сретнемо не само са Гетеовом последњом уметничком речју која је ту онолико колико је то могуће на основу самог текста прецизно феноменолошки одређена, него и са самом тачном применом овог филолошког метода, али и преко тога са непоновљивом и богатом личношћу критичара.

Критичка поука из свега овога била би да критичареви идеолошки афинитети у једној тачној критици морају бити транспарентни, управо како се не би помешали са оним што можемо разазнавати као сам говор дела. У оној мери у којој је наша интерпретација субјективно продужени говор дела, у тој мери морамо јасно разграничити два облика интерпретативног говорења, једног који објективно феноменолошки описује

¹ У допуну своје студије о крају Гетеовог *Фауст*а Драган Стојановић је исцрпније приказао ово становиште (у шта сам увид добио на основу ауторовог рукописа, који ми је љубазно ставио на располагање).

формалну, уметничку конструкцију речи самог дела и другог који покушава да доследно и једнозначно схвати њен смисао и који је управо ради тога принуђен да напушта текст и да тражи њему најприсније и од њега шире интерпретативне духовно и културноисторијске контексте, при чему као чинилац њиховог избора долазе до изражаја и критичареви субјективни и персонални афинитети.

Наиме, поетско дело није усамљено језичкоуметничко острво одсечено океаном ћутања од осталог говорног света. Напротив, оно је строго уметнички формално и, штавише, најчешће писано фиксиран говор, чије речи рачунају на сву своју претходну језичку и традиционалну уметничку примену, на сву своју историју, посебно циљајући у њој својим специфичним уметничко-формалним поретком на одређене епохалне, идеолошке, социјалне, културне и друге контексте у којима тек добијају свој пуни, јасни и једнозначни смисао. Уметничко књижевно дело је увек изванредан уметнички поредак речи, једна специфична поетска синтакса и логика, која се само једнократно реализује и која би у својој оригиналности и непоновљивости остала углавном неразумљива да сама не тражи своје контекстуално схватање.

А сваки поредак је јасно хијерархизована структура која не трпи било какву анархију као деструктивну по себе, па тако ни ону многозначности. Као формално-уметнички поредак књижевноуметничко дело тежи управо таквој хијерархизованој једнозначности. Наиме, оно твори на свој непоновљиви уметничко-стваралачки начин јединствену смисаону хијерархију речи, које пак узима из свих домена говором израженог или барем изразивог живота, односно из човековог именујућег живљења, по којем се човек специфично квалификује за биће сувисло конструисаног говора, тачније: језика као синтаксичко-логичког система.

ЛИТЕРАТУРА

- Стојановић 2008: „Богородица у Гетеовом *Фаусту*”, стр. 86–143, у: *Гете и хришћанство*, Источник, Часопис за веру и културу, год. XVII, бр. 68, Друштво Источник, Београд 2008.
- Фриденгал 2003: Рихард Фриденгал, *Гете, Живој и дело*, наслов изворника: Richard Friedenthal, *Goethe – Sein Leben und seine Zeit*, без даљих података о изворнику, превео Бранимир Живојиновић, Библиотека *Судбине*, ЦИД, Подгорица, 2003.

Miodrag Loma

DRAGAN STOJANOVIĆ'S LITERATURKRITISCHES VERFAHREN
UND GOETHES FAUST

Zusammenfassung

Am Beispiel der hervorragenden Interpretation, die Dragan Stojanović in seiner Studie „Mutter Gottes im Goethes Faust“ vorgeschlagen hat, versucht der Autor die Grundprinzipien der Literaturkritik klarzumachen, wobei der Schwerpunkt auf dem Verhältnis zwischen dem phänomenologisch betrachteten Text und seinem geistes- und kulturgeschichtlich bestimmten Kontext liegt.

Die vorliegende Analyse geht davon aus, daß ein literarisches Kunstwerk die mit seinem Wortlaut beabsichtigte Grundbedeutung sich an die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft anlehnen läßt, woraus sich das Erfordernis eines kontextabhängigen Lesens ergibt. Nichtdestoweniger strebt eine Dichtung selbstbewußt danach, durch die ihr eigene Wortgestaltung einen ganzheitlichen und eigentümlichen Sinn folgerichtig zu intendieren, dem sich jede kontextbedingte Assoziation unterordnet.

Einer kritischen Interpretation liegt es vor allem daran, in einem dichterischen Werk nach seiner konstruktiven Idee zu suchen, die als form- und sinnbildend seine innere Organisation bestimmt. Daraus ergibt sich als Hauptaufgabe der literarischen Kritik eine logische Auslegung dieser Idee, die folglich zum interpretativen Leitfaden wird.

Ein solcher, zugleich konstruktiver als auch interpretativer Grundgedanke von Goethes Faust sei Stojanović's Meinung nach die Rettung durch die göttliche Liebe, in der Gottesmutter personifiziert. Jedoch werde die christliche Ideologie mit ihrer agapischen Asexualität im Werk Goethes durch die erotische Liebe destabilisiert, die Faust mit Gretchen verbinde.

Diese leibliche Liebe stellt in der formalen Hierarchie des Stückes nur ein Element seiner künstlerischen Konstruktion dar, das nur im Sinne der Liebe als Gnade Gottes seine Vollendung erreicht.

Auf ihrem Hochpunkt überschreitet Stojanović's Faustkritik die Grenzen der ihr beheimateten Phänomenologie, um die Ganzheit der Götheschen humanistischen Ausbildung zu retten, in der die antike erotische Liebe eine wichtige Stelle einnahm.

СЕМЈУЕЛ БЕКЕТ, ХАРОЛД ПИНТЕР И ПОЕТИКА ОНТОЛОШКЕ НЕСИГУРНОСТИ

Радмила Насић

САЖЕТАК: Семјуел Бекет (1906-1989) и Харолд Пинтер (1930-2008) обележили су целу епоху својим имплицитним филозофским ставовима и драмском техником, који на почетку њихових каријера изражавају стање егзистенцијалног страха и онтолошке несигурности, а пред крај почињу да артикулишу политику отпора. Њихови уметнички почеци поклапају се са појавом филозофије егзистенције и такозваног позоришта апсурда, а у њиховим последњим драмама митски обрасци из ранијих драма уступају место експлицитнијим политичким ставовима. Протагонисти више нису само збуњени губитници него особе са рудиментима идентитета на прагу побуне.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драма, култура, чекање, несигурност, страх, побуна

Време од када су настале Бекетове и Пинтерове прве драме – *Чекајући Годоа* (1952)¹, односно *Соба* (1957)² – све до данашњих дана, из много разлога можемо окарактерисати као епоху Бекета и Пинтера у европској култури. Полазећи од изучавања Роналда Д. Ленга, ово доба сасвим легитимно можемо назвати и „добом продубљене онтолошке несигурности” у којем су двојица аутора учествовала као актери. Иако Ленг није говорио у историјским терминима, нити посебно издвојио наше доба као раздобље појачане онтолошке несигурности, из његове познате студије *Подељено ја*³

¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Editions de Minuit, Paris 1952; први енглески превод: *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London 1956.

² Harold Pinter, *The Room*, 1957. Драма је неколико пута била изведена на сцени пре него што се појавила у званичном штампаном облику, а прво значајније издање било је код лондонског Methuen & Co, 1960.

³ R. D. Laing, *The Divided Self*, Chapter 3 – Ontological Insecurity, Penguin Books, London 1987, први пут објављена 1960. У преводу на српски језик Ленгова расправа је објављена као:

види се да је своја емпиријска проучавања и теоријске поставке базирао на учесталим случајевима психотичног понашања после Другог светског рата и да су његова психологија и филозофија човека биле у тесној вези са савременим егзистенцијалистичким теоријама.

У уводу поглавља о онтолошкој несигурности у поменутој књизи, Ленг наглашава да говори са искуственог а не филозофског становишта, те стога за сведоке узима људе од пера, односно њихове књижевне ликовне, а као полазна тачка за диференцијацију стања онтолошке сигурности од стања онтолошке несигурности послужили су му расправа америчког критичара хуманистичке оријентације Лајонела Трилинга о подељеној личности (1955),⁴ драмски дијалог Семјуела Бекета из његове најчувеније драме *Чекајући Годоа* и пикторална репрезентација савременог стања духа на сликама Френсиса Бејкона. Лајонел Трилинг своју теорију доказује компарацијом погледа на свет Шекспира (и Китса), с једне стране, и Кафке, са друге. Сви ови аутори описују људску патњу у суочавању са злом, али разлика између њих је у томе што код Шекспира свет зла има алтернативу, а његови јунаци одлазе у смрт као личности са формираним идентитетом; Кафкин свет бесмисла, међутим, нема алтернативу, а његов јунак одлази у смрт скоро равнодушно јер духовно је већ мртав. Онтолошка несигурност огледа се у томе што се живи без осећаја да си жив. Онтолошки несигурна особа нема осећај стварности, себе не осећа као целину а свој ум види као делимично одвојен од тела. Стога је непрестано усмерена на доказивање своје реалности и живот јој је лишен задовољства.

За илустрацију описаног стања које се испољава кроз осећај страха, очајања и досаде, Ленг узима овај дијалог између Владимира и Естрагона у Бекетовој драми *Чекајући Годоа*:

ЕСТРАГОН: *Увек ми пронађемо нешто, зар не, Диди, што нам створило утисак да смо живи?*

ВЛАДИМИР (нестрпљиво): *Јесте, јесте, ми смо мађионичари. Али немојмо доуштити да будемо одвраћени од онога што смо одлучили.*⁵

Владимир пред крај драме моли Дечка, Годоовог изасланика, да овоме бар пренесе како их је видео и тиме потврди њихово постојање. И Пинтерове раније драме почивају на несигурном идентитету и сталној потреби за верификацијом. Протагонисти *Собе*, *Рођендана*, *Наспојника*, *Поврајка* осцилирају између неколико могућих идентитета, а последица

Р. Д. Ленг, *Подељено ја – политичка доживљаја*, у: *Политичка доживљаја*, Нолит, Београд 1977.

⁴ Lionel Trilling, *The Opposing Self*, Secker & Warburg, London 1955.

⁵ Самјуел Бекет, *Чекајући Годоа*, Просвета, Нолит, Завод за уџбенике, Београд 1981, стр. 91.

њихове несигурности је атмосфера страха и неизвесности с повременим изливима насиља и параноје.

Ленгова књига је први пут штампана 1960, када је Бекет већ био стекао одређену репутацију, а када је Пинтер тек мукотрпно отпочињао свој уметнички пробој, али Ленгови описи стања духа подељености у потпуности могу да се примене и на Пинтера. Уосталом, Бекет и Пинтер су и сами креирали специфичан, на моменте апокалиптичан дискурс личне и уметничке комуникације кроз кореспонденцију и спорадичне сусрете, а један њихов кратки дијалог у тмурном тону, уз (сасвим пригодан) одломак из Елиотове *Пусиће земље*, узет је за мото поглавља једне књиге која у терминима сличним Ленговим описује послератну британску културу:

ПИНТЕР: *Сем, извини што сам овако суморан.*

БЕКЕТ: *Драги Харолде, не можеш бити суморнији од мене.*

Ради се о трећој глави са поднасловом „Заточеници рата”, у књизи културолога британске културе Џорџа Гилпина *Уметност савремене енглеске културе*.⁶ Аутор наводи да је овај дијалог преузео из „New York Times Magazine”-а 1984. Мел Гасов, човек који је постао познат по томе што је био један од ретких који је успео да интервјуише и Бекета и Пинтера и да објави по једну књигу интервјуа са сваком од ова два аутора, тачно је приметио како сваки Бекетов одломак садржи суштину бекетовског.⁷ По аналогији се може рећи и да сваки Пинтеров одломак садржи суштину пинтеровског, а овај кратки дијалог између двојице писаца садржи суштину бекетовско-пинтеровског виђења света, односно атмосфере коју су њих двојица створили у послератној драми и култури. Поменуто поглавље из Гилпинове књиге описује послератни духовни и интелектуални профил Европе као парализу традиционалне вере, документовану у делу Семјуела Бекета и његовог најзначајнијег следбеника Харолда Пинтера, и на сликама Френсиса Бејкона, којег је и Ленг издвојио као типичног уметника онтолошке несигурности. Бејкон је Други светски рат провео у бомбардованом Лондону, што је одредило његову поетику изгубљене вере базирану на иронијској употреби симболике распећа. На његовим распећима представљене су измучене жртве рата које су изгубиле сваку наду сведене на полуживотињску егзистенцију без имало достојанства патње. Други Бејконов речити симбол су уста у моменту крика као израз страха, по чему подсећа на свог претходника

⁶ George H. Gilpin, *The Art of Contemporary English Culture*, Macmillan, London 1991, str. 38: Гилпин наводи да је овај кратки дијалог објављен у „New York Times Magazine”, 1984. Цитирано у: Радмила Настић, *Драма у доба ироније*, Октоих, Подгорица 1998, стр. 65.

⁷ Mel Gussow, *Conversations with and about Beckett*, Grove Press, New York 1996, p. 139.

Едмунда Мунка. Бејконове слике, по речима Гилпина, представљају „пакао модерне психе.“⁸

За драму *Чекајући Годоа* Семјуела Бекета са сигурношћу се може рећи да је једно од оних уметничких дела која су обележила раздобље друге половине претходног века, а чија релевантност се не доводи у питање ни почетком новог миленијума. Иако је првих неколико извођења ове драме на водећим позорницама Европе и Америке изазвало праву конфузију па и анимозитет, драма је убрзо нашла своју публику која је у њој препознала слику властите ситуације. Драмска радионица чувеног позоришног ствараоца Херберта Блауа ову представу извела је 1957. године пред затвореницима Сан Квентина у близини Сан Франсиска са неочекиваним успехом. Затворска публика одлично је схватила тада многим назглед некохерентан комад као драму властитог стања.⁹ Онима на „слободи“ требало је нешто више времена да драму „у којој се ништа не дешава“ али над којом лебди неодређена претња ништавила виде као своју драму.

И прво извођење ове драме у Београду 1956. године имало је форму културолошког шока. Сећање на овај догађај оживљено је 2006, када је представа обновљена поводом обележавања педесетогодишњице њеног првог извођења и стогодишњице Бекетовог рођења. О Бекету је говорио Владимир Јефтовић у предавању на Коларчевом универзитету, подсећајући присутне и на текст Феликса Пашића „Како смо чекали Годоа кад су цветале тикве“, који већ у свом наслову изражава природу недоумица са којима се наша културна јавност суочавала тих година, алудирајући на две забрањене представе. Те давне 1956. године, у режији Василија Поповића, припремљена је премијера Бекетове драме за Београдско драмско позориште, али је представа забрањена под сумњом да изражава безизлазност и нихилизам капиталистичког Запада. У процесу тражења новог простора за извођење ове драме настало је прво београдско авангардно позориште, Атеље 212. Наиме, до премијере је дошло у старој згради „Борбе“ (која је, парадоксално, била лист Комунистичке партије Југославије), првој сцени новог позоришта, и то је било прво извођење Бекетове драме у Источној Европи. На свим првим извођењима Бекетових драма па и на овом у Београду публика је осећала да присуствује важном догађају, али мало њих је умело одмах да објасни у чему су лежале важност и новина овог драмског дела.

Бекетов текст стигао је у Београд 1953. године посредством Душана Матића, тадашњег декана Позоришне академије. Матић је видео прву светску поставку драме у режији Рожеа Блена у Женеви, где је учествовао на Међународном скупу европских интелектуалаца са темом „Зебња нашег времена“. У Европи су тада заиста владали зебња и страх, каже

⁸ Gilpin, p. 43.

⁹ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Book, London 1985 (први пут објављена 1961).

Јефтовић, па је тема била актуелна, а, захваљујући свом отвореном крају који дозвољава читавања идиосинкратичких значења, драма је остала вечно актуелна и попримила је статус реалистичног па чак и документарног комада. Ако су интелектуалци 1956. године стрепели за будућност, шта су тек могли да кажу интелектуалци о страховима и зебњама 1968, 1999, 2006, питао се Јефтовић, а ми можемо додати и своју забринутост 2010. године, јер „велика експлозија страха, усамљености, распада моралних вредности”¹⁰ и даље траје.

Године 2006. када су се обележавали Бекетови јубилеји, „оживљено” је сећање и на Харолда Пинтера у нашој књижевној и позоришној јавности, пошто је претходне, 2005. године, добио Нобелову награду за књижевност. У домаћој периодици појавило се неколико текстова о Пинтеру, и то претежно о његовим раним драмама: „Летопис Матице српске”, књига 477, свеска 5, објавио је текстове Зорана Пауновића „Повратак Харолда Пинтера: реализам и апсурд” и Владиславе Гордић-Петковић „Пинтереска”; а „Зборник Матице српске за језик и књижевност”, књига LIV, свеска 3, објавио је студију Јелице Тошић „Почетак каријере Харолда Пинтера”. У свом тексту Јелица Тошић осврнула се и на прве критичке рецепције Харолда Пинтера које су скоро све биле негативне, као што су и прве реакције публике биле збуњеност и љутња. Једини изузетак у бури негодовања био је (сада је то већ део легенде) критичар Харолд Хобсон, који је поводом лондонске премијере Пинтеровог *Рођендана* 1958. године поставио најтачнију дефиницију Пинтеровог погледа на свет, која у потпуности може да се примени и на Бекета: „*Господин Пинтер је схваћио примарну животињу чињеницу. Ми живимо на рубу пројасији.*”¹¹ Хобсон је евидентно имао добар инстинкт за нови квалитет у драми, јер је претходно са истом симпатијом поздравио и подржао Бекетову драму *Чекајући Годоа* и Озборнову *Осврни се у гњеву*, два камена темељца модерне драме.¹²

Харолд Пинтер је безброј пута истицао своју срећу што је на почетку каријере открио Бекета. Прво се сусрео са његовим романима *Вајт* (*Watt*) и *Марфи* (*Murphy*), а затим са *Годоом*, и по властитом сведочењу био је тада потпуно задивљен необичном, до тада невиђеном лепотом, оригиналношћу и директношћу новог књижевног и позоришног израза. Пинтер је открио Бекета док је био на својој првој глумачкој тури у Ирској раних педесетих, када је случајно наишао на одломак из Бекетовог романа *Вајт* у једном књижевном часопису. Према његовом ранијем сведочењу то је био „*Poetry Ireland*”, али касније се испоставило да се радило о „*Irish Writing*”, у којем је један од уредника био исти човек који је уређивао и овај

¹⁰ Владимир Јефтовић, „*Чекајући Годоа*”, Зборник радова Факултета драмских уметности, бр. 10, Београд 2006, стр. 23–30.

¹¹ Harold Hobson, The Sunday Times, 25 May 1958: „Mr Pinter has got hold of a primary fact of existence. We live on the verge of disaster.”

¹² Billington, Michael, *Harold Pinter*, Faber and Faber, London 2007, p. 74.

први часопис, Дејвид Маркус (David Marcus). Оба часописа објављивала су Бекетову рану поезију, а у једној од објављених песама појављује се стих који се може узети за мото и Бекетове и Пинтерове поетике у којој је тишина наличје несигурности и гнева: „Шта бих без ове **тишине** кад шапати утихну” („What would I do without this **silence** where the murmurs die”).¹³ Када је Пинтер прочитао одломак из *Vaiia* узалуд је тражио Дејвида Маркуса да се распита о његовом тајанственом аутору. Када се вратио у Лондон претражио је све библиотеке и књижаре али нигде ништа није нашао нити је ико чуо за овог аутора. Најзад је у библиотеци у Вестминстеру пронашао податак да локална библиотека у Бетерсију има Бекетову књигу *Марфи* још од 1938. а да је нико никада није позајмио. После неколико недеља Пинтер је одлучио да књигу украде, а затим је чувао као драгоценост до краја живота.

Роман *Марфи* извршио је далекосежан утицај на Пинтерову поетику.¹⁴ У овом роману Пинтер је открио Бекета као писца у потпуности окренутог свом унутрашњем бићу, али интима коју је приказао била је свима блиска. Појавио се аутор који је имао способност да креира свој јединствени свет који је ипак био универзално препознатљив. То је постао и Пинтеров стваралачки циљ, и у годинама које су уследиле успео је да га оствари, прво у својој поезији а затим и у драми. У Бекетовом надреалистичком роману главни лик, Ирац у Лондону, има једину жељу да потпуно нестане са јавне сцене у своју унутрашњост и ослободи се свих друштвених и личних веза. Слична тематика појављује се прво у Пинтеровим песмама „Кулус” и „Епизода,” а затим у раним драмама *Соба*, *Рођендан*, *Насијојник*. У свом једином роману *Пајџуљци* (*The Dwarfs*), започетом раних педесетих, први пут објављеном у облику драме 1960. године, и најзад у форми романа 1990, Пинтер кроз фикционалне ликове пише о свом младалачком животу у Лондону, у родном Хекнију, и о покушају да пронађе свој уметнички и лични пут.¹⁵ Иако се два романа тематски и стилски знатно разликују, оно што им је заједничко јесте подједнака важност коју су имали за своје ауторе у мапирању имагинарних светова.

Пинтер је око две године провео у Ирској као глумац (1951-53), а 1953. је одлучио да се врати у Енглеску и настави да глуми у енглеским позориштима. Године 1955. поново се затекао у Ирској на гостовању са позориштем из Колчестера када је чуо да Питер Хол (Peter Hall) припрема режију Бекетовог *Чекајући Годоа* у лондонском Arts Theatre. Чим се вратио из Ирске пожурио је да види представу која је у међувремену пребачена у позориште Criterion. Био је запањен када се уверио да добар део публике уопште не разуме драму, а неки су и гласно изражавали своје негодовање.

¹³ Цитира Рош: Antony Roche, *Pinter and Ireland*, in: *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, стр. 180.

¹⁴ Бележи Билингтон, *Op. cit.*, стр. 43.

¹⁵ Pinter, Harold, *The Dwarfs*, Grove Weidenfeld, New York 1990.

Ситуација ће се поновити на премијери *Рођендана*, прве Пинтерове драме изведене у Лондону.

Своје прве утиске о Бекету Пинтер је забележио 1954. године и они су објављени у збирци *Разни гласови* под насловом „Семјуел Бекет”. У том кратком тексту изразио је мишљење да је оно што Бекет ствара чиста лепота, иако је то што описује често сурово и ружно. У другом тексту о Бекету, који је написао 1990. поводом Бекетове смрти, Пинтер се присећа њиховог првог сусрета у Паризу 1961, поводом премијере Пинтеровог *Насијојника*. Да ли је све било баш како је Пинтер описао или није, углавном сцена као да је преузета из једне од њихових драма. Бекет је дошао по Пинтера у хотел у свом малом Ситроену па су се возили по Паризу од бара до бара, све док Пинтеру није било толико мука да му је глава пала на сто. Када је у једном тренутку подигао поглед, Бекета нигде није било. „Можда је све било сан”, наводно је помислио. Спавао је око четрдесет минута на столу када је одједном осетио јак трзај, пробудио се и видео Бекета са пакетићем соде бикарбоне коју је тражио по целом Паризу.¹⁶ Тако је отпочело њихово пријатељство.

Почевши од своје следеће драме *Повраћац*, Пинтер је све своје текстове слао Бекету да их прочита, а овај му је редовно слао своје примедбе које је Пинтер скоро увек уважавао. У интервјуу са Бекетом из 1978. године Мел Гасов спомиње како му је Бекет причао да му Пинтер увек шаље своје драме, и како му је управо тада био послао драму *Неверсво* која му се много допала, као и *Једна врсца Аљаске*. Поводом Пинтерове драме *Још једно ђред одлазак* Бекет је прокоментарисао како је Пинтер опседнут проблемом угрожавања слободе у свету¹⁷. Мада је у књижевној и позоришној јавности створена слика како је Бекет био аполитичан, то свакако није било тачно, како сведочи и његов биограф и лични пријатељ Џон Келдер (John Calder). За време Другог светског рата Бекет се придружио француском Покрету отпора а могао је да се врати у Ирску. Иако је изгледало како га питање друштвеног напретка не интересује, дубоко је саосећао са обесправљенима, а сам није уопште био заинтересован за личну својину. Келдер сведочи и како је Бекет поседовао изузетан таленат за пријатељство и оданост,¹⁸ и то је особина коју је делио са Пинтером. Најзад, Келдер тврди, и то је сасвим тачно, да је Бекет у ствари био изузетно политичан у смислу да је увек био свестан шта се догађа у свету и да је о томе размишљао, што се види и у његовим драмама и прозним текстовима.¹⁹

¹⁶ Харолд Пинтер, *Разни гласови: проза, поезија, полијтика 1948-1998*, Светови, Нови Сад 2002, превод: Емилија Киел и Љиљана Петровић, стр. 67–68.

¹⁷ Mel Gussow, *Conversations with and about Beckett*, Grove Press, New York 1996, p. 35.

¹⁸ John Calder, *The Philosophy of Samuel Beckett*, Calder Publication, London, Riverrun Press, New Jersey 2001, стр. 132–141.

¹⁹ *Исио*, стр. 11.

Последњи рукопис који је Пинтер послао Бекету био је сценарио по Кафкином *Процесу*,²⁰ а Кафка је као писац био најнепосреднији претходник и узор двојници аутора. Бекет је тада био у болници, и Пинтер га је посетио. Питао га је како се осећа и Бекет је одговорио да је прилично нерасположен. Тада му је Пинтер обећао да ће му послати нешто да га разгали, односно свој сценарио за *Процес*, а Бекет се слатко насмејао.²¹ Бекет је убрзо после тога умро, тако да никада нисмо сазнали колико је био разгаљен Пинтеровом верзијом приче о Јозефу К., претечи њихових онтолошки не-сигурних јунака.

Пинтерове ране драме у многоме су подсећале на Бекетове по томе што су имале отворени крај, парове мушких ликова заробљених у собама или другим затвореним просторима који представљају две стране истога – сваког или цело човечанство, и језик који је резак, прецизан и поетичан. Пинтерова драма *Без њоџовора* (*The Dumb Waiter*)²² најчешће се пореди са Бекетовом *Чекајући Годоа*, а критичар Џорџ Е. Велварт (George E. Wellwart) сматра да је *Без њоџовора* једна варијација на тему Годоа. У недавној студији о овој Пинтеровој драми она је сврстана у такозвано Позориште прага (Theatre of the Threshold), врсту драме у којој су ликови приказани у стању чекања, али на прагу освешћења у потрази за смислом²³. Протагонисти ове драме, Бен и Гас, налазе се у једном подруму у очекивању нових наређења у погледу свог „посла“, а из контекста може да се закључи да су они плаћене убице. Тога дана, међутим, Гас поставља неуобичајено много питања везаних за посао, па када наређење најзад стигне кроз „лифт за кухињу“ (како је ова драма у неким верзијама била преведена), испоставља се да је следећа мета управо он јер се суочава са Беновим револвером упереним у своје груди, а драма се ту завршава. Мартин Еслин, који је за Бекетову и Пинтерову врсту драме измислио термин Театар апсурда у својој истоименој књизи из 1961. године, у тексту из 1991. остаје веран овом термину јер сматра да најбоље описује природу ове драме коју одликују „непосредност, емоционални набој, вишезначност и снага утицаја“.²⁴

Утицај Семјуела Бекета на Харолда Пинтера трајао је и после 1989. године, односно и после Бекетове смрти. Пинтер је 2001. играо у филмској верзији Бекетовог комада *Катастрофа*²⁵, коју је режирао амерички драмски писац Дејвид Мемет. Комад је био написан 1982. у част Вацлава Хавела,

²⁰ Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, Nick Hern Books, London 1994, p. 88.

²¹ *Ibid.*, p. 144.

²² Pinter, Harold, „*The Dumb Waiter*“, in: *Pinter Plays: One*, Methuen, London 1976.

²³ Radmila Nastic, *The Dumb Waiter: Realism and Metaphor*, in: Brewer, Mary, editor, *Harold Pinter's The Dumb Waiter*, Rodopi, Amsterdam and New York 2009.

²⁴ Martin Esslin, *Beckett and the Theatre of the Absurd*, in: *Approaches to Teaching Beckett's Waiting for Godot*, edited by June Schlueter and Enoch Brater, The Modern Language Association of America, New York 1991, p. 45.

²⁵ Samuel Beckett, *Catastrophe*, dir. David Mamet, prod. Michael Colgan, Irish Film Board, Blue Angels and Tyron Productions for Channel 4, 2001 (филмска верзија).

тада најпознатијег светског дисидента који је у то време био у затвору, иако га Бекет није лично познавао. Ова кратка драмска црта говори о редитељу аутократи (којег игра Пинтер), који хладнокрвно злоупотребљава измученог затвореника као обичан материјал за своју представу. Иако текст драме има само око три странице, дозвољава вишеструко тумачење, јер редитељ се може схватити и као диктатор, и као бог. Протагониста, како се зове жртва, може бити политички затвореник, глумац и аутор. Са овом невеликом драмом почиње преокрет у бекетовско-пинтеровској конструкцији лика који сада почиње да добија обресе идентитета. Протагониста / политички затвореник у *Каијасџирофи* у последњој сцени подигне поглед и загледа се у публику у знак пркоса и побуне, мимо воље редитеља.²⁶ Драма *Каијасџирофа* веома подсећа на Пинтерове политичке драме које је написао током осамдесетих и деведесетих *Још једно њпред њолозак* (*One for the Road*, 1984), *Горшџијачки језик* (*Mountain Language*, 1988), *Време забаве* (*Party Time*, 1991) и *Пејео њејелу* (*Ashes to Ashes*, 1996). У свакој од њих постоји бар један лик који пркоси консензусу тоталитаризма. У интервјуу из 1988. и сам Пинтер је истакао значај ове Бекетове драме за његово преусмеравање на политичку драму и похвалио је као сажетак ове нове тематике која је постала неизбежна у свету растуће неправде. У истом контексту је напоменуо да је однедавно почео изузетно да цени Брехта као песника, драмског писца и политичког мислиоца првог реда.²⁷

Харолд Пинтер се последњи пут појавио као глумац у позоришту баш у једној Бекетовој драми, и то у *Крајовој њоследњој џтраци* (*Krapp's Last Tape*), у позоришту *Royal Court Theatre Upstairs* 2006. године. Занимљиво је да је ова драма била написана за Патрика Мегија, који ће постати заједничка глумачка звезда Бекета и Пинтера. Пинтер је Мегија, глумца ирског порекла, упознао још 1951. године, када су заједно глумили у МекМастеровој трупи, а касније је он играо у Пинтеровим драмама. Семјуел Бекет је Мегија упознао 1957. у Лондону када је овај снимао неке Бекетове прозне текстове за радио ВВС, и био толико одушевљен његовим гласом да је решио да напише нешто специјално за овог глумца. Тако је 1958. настала драма *Крајова њоследња џтрака* са радним насловом „Мегијеви монолози” („Magee Monologues”), наводно написана за само три недеље. „То је била једина ствар коју сам икад написао специјално за некога”, признао је Бекет у интервјуу са Гасовим.²⁸ Чудесни глумац Патрик Меги уопште није морао да глуми злокобност Бекетових и Пинтерових ликова јер је она била саставни део његове личности. Осим као Крап, истакао се као МекКан у Пинтеровом *Рођендану*. На жалост, није остало много видео-записа о овом глумцу, а шира публика га се углавном сећа по улози у филму *Паклена њоморанџа*.

²⁶ David Ian Rabey, *English Drama Since 1940*, Chapter 3 – Beckett and Pinter: Terminal Contractions of (In) Consequence, Pearson Education, London 2003.

²⁷ Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, p. 76.

²⁸ Mel Gussow, *Conversations with and about Beckett*, p. 33.

Малколм МекДауел, његов партнер у овом филму, стога је решио да прикупи што више документарног материјала о свом колеги после његове смрти. У том материјалу се налази и сведочење човека који је био Мегијев комшија у лондонској четврти Хамерсмит. Меги се могао видети како лута сам у похабаном капуту и мрмља нешто себи у браду, несвестан своје околине, баш попут ликова које је глумио, тако да је човек могао да помисли да је клошар. Меги је обожавао и Бекета и Пинтера, а они су му ту наклоност узвраћали и били инспирисани његовим ликом.²⁹

Харолд Пинтер је, дакле, изабрао *Крајову последњу иџраку*³⁰ за своје последње појављивање на позоришној сцени у улози глумца, јер је од 2002. боловао од рака једњака па је решио да се повуче са јавне позоришне сцене. Одржано је само десет представа у историјском позоришту Royal Court. Петер Миндер, који је видео једну од десет представа, описао је тај догађај као нешто што су сви ишчекивали са зебњом. Пинтер, који је тада имао седамдесет четири године и био болестан, требало је да игра шездесетдеветогодишњег Крапа, пропалог уметника који је свој живот снимео на траке, а у тренутку последњег суочавања са собом жели да слуша само једну од њих на којој је забележено сећање на љубав коју је одбацио због каријере. Пинтер је, међутим, свој хендикеп претворио у предност, па се на сцени појавио у инвалидским колицима обучен у црно. Неколико тренутака на почетку представе трајала је „неподношљива” тишина, толико карактеристична за његове драме, док је светло обасјавало његово злокобно лице које је зурило у публику са мрачним, замишљеним и љутитим изразом. Затим је узео чашу и сипао себи воду производећи звук који је запарао тишину. Онда је збрисао са стола све траке осим оне једне и почео свој узнемирујући монолог чија суштина се може свести на осећај засићености садржан у фрагментима „*Све ѿо ѿамо, све је ѿо обична ѳомила смећа, ...сва свећлосћ и ѿама, ѳлад и ѳозба свих ѿих векова. Никад не чух ѿакову ѿишћину. Можда је земља ненасељена.*” А монолог и представу завршио је речима из драме: „*Можда су моје најбоље ѳодине ѳрошле. Али не желим да се враће. Не са овом ваћром у себи.*”³¹ Затим је на сцени и у публици настала још једна значењска тишина. Миндер констатује како је представа била „мрачна и суморна”, али баш у духу Семјуела Бекета и његовог скоро нихилистичког *Weltanschauung*-а. Годину дана пошто је и сам добио Нобелову награду Пинтер је на овај начин одао почаст свом ментору (Бекет је Нобелову награду добио 1969).³² Занимљиво је да је наш глумац Љуба Тадић (1929-2005) одиграо Крапа на сцени у Атељеу 212 (2004) и у филму снимљеном за ТВ у режији Недељка Деспотовића, непосредно пред

²⁹ www.MalcolmMcDowel.net.

³⁰ Beckett, Samuel, *Krapp's Last Tape and Other Shorter Plays*, Faber and Faber, London 2009.

³¹ Моји преводи са енглеског.

³² Peter Munder, „Endgame with Spools: Harold Pinter in *Krapp's Last Tape*”, Gillen, Francis and Stephen Gale, editors, *The Pinter Review*, Nobel Prize/Europe, Theatre Prize Volume 2005-2008, The University of Tampa Press, Tampa, Florida 2008, pp. 220–222.

своју смрт, што илуструје колико је ова драма вечно актуелна и очигледно погодна за свођење и властитог живота и живота епохе.

У закључку ове кратке упоредбе двојице великана драмске уметности двадесетог века, парафразираћемо оцену Харолда Хобсона, коју је давно изнео Пинтеру и протежући је и на Бекета, и рећи да су Бекет и Пинтер веома добро схватили основну чињеницу савременог живота. Цивилизација живи на рубу пропасти. То не значи да их треба назвати нихилистима. Иако су њихова дела претежно изложена деконструкционистичким и постмодернистичким читањима (од чега су обојица страховали), постоје и интерпретације које у њиховим драмама запајају митске и ритуалне обрасце и читају их у архетипском кључу. Кетрин Х. Буркман, на пример, објавила је књиге у којима је дошла до закључка да снага Бекетових и Пинтерових драма почива на њиховим митским визијама. *Књигу Драмски свећ Харолда Пинтера: његови корени у ритуалу*³³ написала је 1971. збирку текстова о Бекету у којима се анализирају митски и ритуални обрасци, *Мит и ритуал у драмама Семјуела Бекеџа*,³⁴ приредила је 1987. године.

ЛИТЕРАТУРА

- Бекет, Семјуел, *Чекајући Годоа*, Просвета, Нолит, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1981.
- Beckett, Samuel, *Murphy*, Calder Publications, Montreuil, London 1993.
- Beckett, Samuel, *Krapp's Last Tape and Other Shorter Plays*, Faber and Faber, London 2009.
- Beckett, Samuel, *Catastrophe*, dir. David Mamet, prod. Michael Colgan, Irish Film Board, Blue Angels and Tyron Productions for Channel 4, 2001.
- Billington, Michael, *Harold Pinter*, Faber and Faber, London 2007.
- Brewer, Mary, editor, *Harold Pinter's The Dumb Waiter*, Rodopi, Amsterdam and New York 2009.
- Burkman, Katherine H., *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Ohio State University Press, 1971.
- Burkman, Katherine H., editor, *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, Farleigh Dickinson University Press, 1987.
- Calder, John, *The Philosophy of Samuel Beckett*, Calder Publication, London, Riverrun Press, New Jersey 2001.
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, third edition, Pelican Books, New York 1985.
- Gillen, Francis, and Stephen Gale, editors, *The Pinter Review*, Nobel Prize/Europe.

³³ Katherine H. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Ohio State University Press, 1971.

³⁴ Katherine H. Burkman, editor, *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, Farleigh Dickinson University Press, 1987.

- Theatre Prize Volume 2005–2008, The University of Tampa Press, Tampa, Florida 2008.
- Gilpin, George H., *The Art of Contemporary English Culture*, Macmillan, London 1991.
- Gordon, Lois, editor, *Pinter at 70, A Casebook*, Routledge, New York and London 2001.
- Gussow, Mel, *Conversations with and about Beckett*, Grove Press, New York 1996.
- Gussow, Mel, *Conversations with Pinter*, Nick Hern Books, London 1994.
- Laing, R. D., *The Divided Self*, Penguin Books, London 1987.
- Nastić, Radmila, *Drama u doba ironije*, Oktoih, Podgorica 1998.
- Pilling, John, ed., *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Pinter, Harold, *The Dwarfs*, Grove Weidenfeld, New York 1990.
- Pinter, Harold, *Mesečina i druge drame*, prevod sa engleskog Borivoj Gerzic, Narodna knjiga, Alfa, Beograd 2005.
- Пинтер, Харолд, *Разни ѓласови, ѓоезија, ѓроза, ѓолићика*, 1948–1998, Светови, Нови Сад 2002.
- Pinter, Harold, *Pet drama*, predgovor Martin Eslin, Nolit, Beograd 1982.
- Rabej, David Ian, *English Drama Since 1940*, Chapter 3 – Beckett and Pinter: Terminal Contractions of (In) Consequence, Pearson Education, London 2003.
- Schlueter Jane and Enoch Brater, editors, *Approaches to Teaching Beckett's Waiting for Godot*, The Modern Language Association of America, New York 1991.
- Smith, Ian, editor, *Pinter in the Theatre*, Nick Hern Books, London 2005.

Radmila Nastić

SAMUEL BECKETT, HAROLD PINTER, AND THE POETICS
OF ONTOLOGICAL INSECURITY

Summary

Samuel Beckett (1906–1989) and Harold Pinter (1930–2008) have marked an entire epoch by their kindred worldviews and dramatic techniques, though these have undergone a transformation from their beginnings to their last plays. Their early plays can be used to illustrate the psychological state which R. D. Laing has called 'ontological insecurity', characterized by the lack of identity resulting in fear and emptiness. In their last plays we can observe re-emergence of rudimentary identity and articulation of revolt.

„КАКО ЈЕ ПОСТАЛО ЦАРСТВО СРПСКО И МОСКОВСКО” ЛОКСИМА НОВИЋА ОТОЧАНИНА

Тиодор Росић

САЖЕТАК: Предмет овог рада је критичко сагледавање заборављене прозне творевине „Како је постало царство српско и московско” Локсима Новића Оточанина, романтичарског писца, у једном тренутку слављенијем и од Његоша. Крајње негативна оцена Новићеве поезије пренета је и на његову прозу, а самим тим и на бајку „Како је постало царство српско и московско”. Та бајка, ма колико била блиска народној приповеци, оригинална је и стилски успела мистификација и евокација старинског предања, погледа на свет, народних обичаја и веровања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: бајка, бајка-новела, предање, главни мотив, топос простора среће, евокација

УВОД

Некада слављен као писац који је „најсилније и најбоље умео владати народним језиком” (Чакра 1868: 37) а потом потпуно заборављен, Локсим Новић Оточанин је један од наших најизразитијих романтичарских књижевних стваралаца. Главно му је дело *Лазарице или Бој на Косову између Срба и Турака на Видовдан 1389*. Тај спев – написан у народном духу, на чистом народном језику, у десетерцу и на темељу Мицкјевичевих идеја о стварању епа на основу епских народних песама косовског тематског круга – објављен је кад и *Горски вијенац*, 1847. године. Био је дочекан са већим одушевљењем од Његошевог дела.

Предмет овог рада није, међутим, критичко преиспитивање *Лазарице* нити других епопеја из старије или новије српске историје (*Хајдук Вељко*, *Васа Чарайић*, *Јанко Кајић*, *Бирчанин Илија*, *оборкнез испод Медведника*, *Сћаноје Главац* – 1862; *Душанија* – 1863; *Московија* – 1863; *Карађорђе избавио Србије* – 1865), него критичко сагледавање његове заборављене

прозне творевине „Како је постало царство српско и московско”. Потребно је одредити жанровске доминанте ове прозне творевине и сагледати њене структурне елементе, што је предуслов за њено историјско проучавање.

Ово дело није једно од „четири стуба наше новије књижевности” (Чакра 1868: 37), у које Емил Чакра у некрологу писцу, 1868, убраја *Лазарице*, *Бирчанин Илију*, *Хајдучки живој* и *Врзино коло*. То, међутим, не значи да је ова „народна приповетка” рђава и без стваралачког талента (Ковачевић 1924: 96). Реч је, наравно, о неодмерено негативном суду.

Скерлићев став да његова „поезија чини прелаз између народне и уметничке поезије, али није довољно спонтана да би била народна, ни довољно лична и књижевна да би била уметничка”¹ (Скерлић 1967: 290) у виду хало ефекта пренео се и на Оточанинову прозу, на она дела у којима је описивао поједине догађаје из даље или ближе прошлости и хајдучки живот у Босни². Негативну оцену, тако, није могла да избегне ни творевина „Како је постало царство српско и московско”, па ни изузетна, фантазмагорична бајковна повест *Врзино коло*, коју одликује „бујност фантазије” (Чакра 1868: 40), о чему ће се говорити у једном другом раду.

Јоксим Новић Оточанин је један од ретких писаца чији се живот поклапа са његовим поетичким идеалима. Рођен је на Благовести 1806. године у Оточкој пуковнији у Врховинама (Лика). Отац Илија био је официр, потпуковник, и као аустријски поданик, на сабљи, са братом – истакавши се у борби против Француза – стекао је племство и преселио се у Срем³. Гимназију је учио у Сремским Карловцима, филозофију у Јени и Халеу, права у Бечу. Студирајући права, становао је код славног Јернеја Копитара и, према Емилу Чакри, помагао Вуку у пречишћавању језика. Одрастао је у „врелу песама, а у Срему, у очиној му кући беху наши барди (слепци) свакидашњи мили гости, нарочито Вишњић” (Чакра 1868: 37).

Не само делом, и животом је био прави романтичар. Хајдуковао је по Романији и Дурмитору, зимовао по арнаутским и црногорским катунима и гостовао код босанских бегова. Био је лични пријатељ књаза Милоша. Покровитељ му је био владика бачки Платон. Пријатељевао је с Вучићем,

¹ Изразито негативан став о Новићевој поезији као о опонашалачкој има и Јован Деретић. Он у *Историји српске књижевности* и у *Крајњој историји српске књижевности* вели да је то „најнижи, готово изванлитерарни облик српске романтике”, стр. 134.

² *Сила ћурчи Босну* (1864), *Кайетан Радич Пејровић* и *покршћеница Зорка* (1866), *Хајдучки живој* (1961–1863)...

³ О граничарској породици Новић, која је почетком 18. века избегла у Срем, веома занимљив чланак написао је Милан Чуљак (Милан Чуљак, „Из историје једне граничарске породице – племићка повеља Илије и Јефте Новића”, Зборник Матице српске за историју, бр. 61–62, стр. 27–70). Повод његовом истраживању било је откриће једне племићке повеље, коју је Фрања I даровао његовом оцу Илији, мајору, и стрицу Јефти, капетану, за ратничке заслуге. Поред повеље, рад доноси више сведочанстава: мемоарских, епистоларних војно-архивских, од којих су нека значајна и за биографију писца Јоксима Новића Оточанина.

Аврамом Петронијевићем, поп-Луком Лазаревићем. Књаз Милош му је на самрти доделио пензију, али њу, ко зна из каквих разлога, никада није добио.

Некада слављен и хваљен, умро је заборављен, „у највећој сиротињи – на сламарици, без њосћеље” (Сандић 1897: 175). Сахрањен је поред сина и кћери на новосадском Успенском гробљу. За његов гроб се „и зна и не зна” (Сандић 1897: 176). При копању гробнице за судију Милоша Димитријевића, 1896. године у земљи је пронађена запечаћена боца и у боци оловком написано писмо. Написао га је Јоксим 1867. године и положио на место где је сахранио сина Владислава, поред кћерке Софије, где је касније и сâм сахрањен. Уз податке ко су им родитељи наводи да им је деда био потпуковник и да је сахрањен у манастиру Фенек. Његови посмртни остаци, са синовљевим и кћеркиним, скупљени су и положени у темељни угао судијине гробнице.

Писао је у „Седмици”, „Летопису”, „Годишњаку”, „Даници”, „Матици”, „Србском огледалу”, „Србобрану”... Необјављен му је остао, између осталих, и спис *Писма из Албаније*. Предано је следио Вукове језичко-националне идеје и „називао се његовим ђаком” (Скерлић 1967: 288). Не само његова десетерачка него и прозна дела сведоче о изузетном познавању народних обичаја, живота и језика. Упркос претераној оцени да је „био прави оријаш” (Чакра 1868: 41) језика и обичаја народних, његова бајковна повест *Врзино коло* и бајка „Како је постало царство српско и московско” потврђују његов приповедачки дар. Те две прозне творевине могу с правом да понесу епитет најмаштовитијих *казавица*, како је у Босни својевремено називана народна прича (Nodilo 1981: 60).

ЖАНРОВСКО ОДРЕЂЕЊЕ

Прозна творевина „Како је постало царство српско и московско” објављена је у „Даници”, 1864. године, а потом у *Романтичној (омладинској) приповеци* Божицара Ковачевића, 1924. године. Одредивши српску романтичарску причу као другостепену, нижу романтику, романтику по спољашњости, Ковачевић устаје против Оточанинових „примитивних реченица” (Ковачевић 1924: 6). Поред ове, он одбацује и друге његове књижевне творевине. За њега вели да је један од најуспешнијих романтичара по своме животу, али да уопште није успео као писац (Ковачевић 1924: 96). Његове приче одбацује као „рђаво конструисане”, па могу занимати само историчаре књижевности и „најшире, најпримитивније слојеве због свога тона и познавања народног живота⁴” (Ковачевић 1924: 96).

Прозну творевину „Како је постало царство српско и московско” Ковачевић назива мистификацијом, јер у њеном поднаслову у „Даници” из

⁴ *Хајдучки животи и Сила шурчи Босну.*

1864. стоји „Српска народна приповијетка”. Ковачевић каже да је та приповетка рђава јер има неких елемената који се не налазе у народним приповеткама, а да је за мистификацију Новићу недостајао „стваралачки таленат”, и закључује да није народна „него дело самога Новића” (Ковачевић 1924: 96). Зато у својој антологији и изоставља поднаслов.

Заиста је реч о ауторској приповеци, писаној по мотивима народне легенде. Дакако, ради се и о мистификацији, али о успелој мистификацији. Ова прозна творевина има елемената легендарне приче. У њеној основи је религиозно-фантастички приповедни облик о људском и натприродном. Али, за разлику од легендарне приче, у којој се најчешће описује сусрет човека са натприродном, вишом силом, у овој се приповеци „приповедају којекаква чудеса, што не може бити” [СНП 1988 (1853): 58]. Значењски, али и обликовно, прозна творевина „Како је постало царство српско и московско” је бајка. Она је уметничка трансформација народног мита, дериват народне вере. То је маштовита прича фантастичне садржине.

Разлагањем сижеа ове бајке на мотиве долази се до њеног главног мотива. Он је, као и у свакој другој бајци, волшебан, чутотворан. Има карактер чудесног. Груписање и спајање мотива у сиже такође је примерено устаљеној композиционој структури бајке. Бајковном устројству ове књижевне творевине доприноси и динамичка функција бајковних јунака.

Бајка „Како је постало царство српско и московско” почиње реалним топосом – описом места где је касније никао град Призрен и родословом баба-Зрне, у које је било „осам синова а у свакога јој сина било по осам синова” (Оточанин 1864: 455). У бабиној је породици, вели се у причи, било „преко триста душа”.

Иницијално, у бајци влада ред, хармонија. Тај ред бива, међутим, нарушен, чиме се улази у свет чудесног. Тежња јунака и његових помагача ка поновном успостављању равнотеже сижејно развија бајку. Да би се првобитни ред повратио, јунак мора уз помоћ помагача да савлада препреке и реши постављени задатак. У решавању задатка он има помагаче и чудотворна средства. Као и у другим бајкама, и овде се срећан крај одлаже постављањем епизодних препрека, да би се њиховим решавањем дошло до срећног краја.

Бајка „Како је постало царство српско и московско”, готово у свим појединостима, уклапа се у општу морфолошку бајковну структуру. У њој се приповеда о постанку царства српског и руског. Успостављена парадигматска веза је архетипског карактера. Казивање о породици баба-Зрне прераста кроз животопис главног јунака змаја Коруну у евокацију легендарне приче. Религиозно-фантастична представа у њој, и поред декларативне хришћанске интенције, не подудару се са хришћанском концепцијом света. Она није мотивисана. Уз то, главни мотив бајке усмерен је на чудесно, са чиме су у сагласју и функционални поступци главног јунака.

Хармонија је нарушена кад баба Зрна обневиди. У сну јој се јавила Дивка, кћерка једнооког Дивљана и мајке Троглаве, аждаје, и казала да

њен чукунунук, змај Корун, треба да одлети у Проломачу и донесе воде са Троглаве. Кад том водом опере очи, одмах ће прогледати и видеће шта ће јој бити у породици и хиљаду година унапред.

Решавању постављеног задатка претходе две заклетве, једна „змајевим колом”, којим баба Зрна зауне змаја Коруна, и друга „муком материном”, којом зауне Дивку да на Проломачу оде са змајем Коруном. Без Дивке, као помагача, змај Корун био би изгубљен, заточен у планини Проломачи, која се непрекидно склапа и расклапа. Троглава из три главе воду сипа: једну лековиту, другу живу и трећу мртву. На Проломачу долазе змајеви, купају се и подмлађују. Он, без Дивке, не би знао из које главе воду да узме.

Топос живе, мртве и лековите воде преузет је из народне митологије и религије, и послужио је Новићу за сижејно уобличење бајке. Уз њега, ту су и евокације представа о дивовима, аждајама, вилама, змајевима и Палом Анђелу.

Змај у народним веровањима представља крилату неман, чудовиште вретенастог тела, а фигуративно храброг, срчаног човека, јунака. Змајевит човек, Корун, решава препреке и постављен задатак. Доноси лековиту воду и задобија вилу Дивку која му, преобраћена из многобоштва, постаје жена.

Умивши очи водом са Троглаве, баба Зрна не само што поврати вид него постане видовита, види унапред силног цара, Коруновог потомка, и немоћног му сина; страдање народа и велико зло. Због неслоге, казала је, биће дуго туђи слуга, а кад му зло додија, у свом ће јунаштву заповедати бившим својим господарима (Новић 1984: 460).

Задобијањем лековите воде и невесте уобличава се бајковна структура прозне творевине „Како је постало царство српско и московско”. У финалном делу бајка прелази у предање о постанку царства српског и руског. Приповеда се како се змај Корун с породицом одселио у змајево коло, на ушће Вугино, где је почело царство московско, а његови потомци, змај Преган и кћерка Гизда, остали су у постојбини. Змај Преган се оженио ћерком претходног змај-краља Вишка, а Гизда се удала за пастира. Од њих је у Призрену почело царство српско.

У подтексту бајке „Како је постало царство српско и московско” су многа народна веровања и митолошке представе о демонима и митским бићима. Троглава аждаја се, каже се, излегла из дивске муве. Ту је и једнооки Дивљан Мучко. Главни јунак Корун је змајевит човек, његова будућа жена је вила Дивка.

Функционална су и чудотворна средства. Јастуче на којем је баба Зрна спавала чудотворно је заштитно средство. Корун захтева од баба-Зрне да га изложи сунчевим зрацима на заласку, чиме се сунцу придаје заштитна моћ. Уз демоне таме, које представљају пали анђео, дивови, виле и дивски нараштај, ту су и соларни симболи сунца, Светлог врха, змаја, змајевог кола и змајевског нараштаја, тј. потомци баба-Зрне.

Сукцесија времена је веома важан чинилац у решавању задатака, али и топос простора игра веома важну улогу. Јунак мора да савлада линеарни

простор, да одлети преко сињег мора и донесе воду из Троглаве. Он, међутим, мора да савлада простор и по вертикали, да анабазно узлети на Светли врх и са Троглаве из планине Проломаче донесе воде.

Низ легенди Новић је вешто и стваралачки бајковно уобличио. Легендарна је представа дивске муве која је запљувала Проломачу, из које је постао црв, а из њега се излегла Троглав, аждаја. Вода из њене три главе су сузе Палог Анђела. Светли врх је највиши вис у земљи. Створио га је пали анђеоло кад је пошао на Бога. Осим у поноћ, стално је обасјан сунцем. На њему змај Корун треба да се састане с Дивком и да се с њоме спусти у Проломачу. Антропоморфан је, у облику огромне главе, великих зуба, у чије очне дупље може да стане и највеће сено.

Гротескна слика дивовске главе није и једина митолошка представа у овој бајци. Вреди поменути и змајево коло, које се, наводно, налази на Вугином ушћу, где је змај Корун засновао царство московско. Змајево коло је аналогија врзином колу, које је, према народним веровањима, ноћно састајалиште вештица, вила, стухача, ђавола – демона који ту долазе, договарају се и играју. Према Вуку, кад дванаест ђака изучи дванаест школа, одлазе на врзино коло да доврше учење. Аналошки, змајево коло не би требало да буде ништа друго до састајалиште одабраних, храбрих и срчаних људи.

Новић је преузео многе топосе из народног стваралаштва. То је, пре свих, топос живе, лековите и мртве воде. Лековита вода је лек од болова. Жива вода спречава старење. Мртва вода умртви све на свету. Ту су и „змајеве отресине” (тобожње крљушти које отреса змај), којима је покривен двор змај-краља Вишка на ушћу реке Вуге (Волге) у море.

Стилизован усмени народни језик бајки био је узор Јоксиму Новићу Оточанину. У десетерачким песмама угледао се на српске јуначке песме, а у прози су му као протопип послужиле Вукове бајке. Утемељена на архетипским сликама, и бајка „Како је постало царство српско и московско” показује да није пука маштарија. У њој се јунаци боре за сопствени идентитет а против злог празноверујућег сујеверја.

Хронотоп простора среће снажно је интенционално одређен. Финализован је кроз предање о стварању српског и руског царства. Све друго је списатељска надградња и израз крајњег романтичарског субјективизма – и значење, и обликовни поступак, и ликови, и језик. Видљиво је то и у коришћењу топонима, хидронима и људских имена.

Новићева бајковна фантазмагорија не поклапа се у том погледу с реалним чињеницама. Двор змај-краља Вишка налази се, рецимо, на ушћу велике реке Вуге у „сиње море”. Ту, поред „змајевог кола”, засноваће се московско царство, а чињенице говоре да је град Москва на истоименој реци.

Употребљена имена имају изразито стилогену, конотативну, функцију: Зрна, Ганач, Сокол, Умјеш, Радота, Вишко, Корун, Преган. Звуче старински и нису присутна у ововременој језичкој пракси. То не значи да

су створена из лепоречивих, књижевних потреба. Женско име Зрна налазимо у Вуковом *Рјечнику*, код Змаја и Тихомира Остојића (Остојић 1895: 45). Слично је и с именом Корун. Среће се у писаним старијим изворима а такође и код Остојића. Оно означава круну, то јест владарев венац (Скоп II 1972: 157) и, без обзира одакле је преузето, опште је за све словенске језике.

Новићев избор имена није случајан. Мотивационо је усмерен на изражавање добра и зла, демонских особина, светлости и таме. У томе он, међутим, није једностран. Вила Дивка аждају, своју мајку Троглаву, зове мајком Ладом, словенском богињом лепоте, љубави и брака (*Словарь славянской мифологии* 1996: 236), чиме емоционално боји исказ. Именима Зрна и Корун Новић постиже асоцијативно, значењско богатство и успоставља парадигматску везу са одговарајућим погледом на свет. Преузета имена симболизују плодност и род (Зрна), снагу и моћ (Корун), што употпуњује и сâм главни мотив бајке.

Евокативном употребом хидронима Вуга Новић ову селектовану јединицу контекстуализује у текст тако да он указује не само на парадигму него и на тип евокације. Он је у функцији романтичарског субјективизма и тежње ка мистичном, далеком, непознатом, загонетном и моћном; у функцији је успеле књижевне мистификације.

Бајка „Како је постало царство српско и московско” писана је народним језиком. Тај је језик, међутим, на фонолошком, морфолошком, лексичком и синтагматском нивоу местимично архаичан. Могућно је при њеном поновном објављивању, применом метода напоредног текстуалног представљања, приступити замени „из савремене перспективе, нестандартних језичких облика на фонетском, морфолошком, синтагматском и лексичком нивоу” (Росић 2006: 48). Могуће је, на пример, стандардизовати нестандартне облике произашле из најмлађег јотовања, рецимо прилога за место *џје* > гдје (Новић 1864: 455).

ЗАКЉУЧАК

Ову бајку, при жанровском одређењу, морамо разликовати од романтичарске фантастичне приче, што се односи и на Новићеву бајку-новелу *Врзино коло*. На унутартекстуалном нивоу, ма колико била блиска народној приповеци, ова бајка је састављена од оригиналних, интенцијом писца функционално повезаних, значењских, синтаксичких и лексичко-граматичких јединица. Она је стилски успела евокација старинског предања, погледа на свет, народних обичаја и веровања.

Бајка „Како је постало царство српско и московско” не може се снагом, лепотом, маштовитошћу и разуђеношћу мерити са бајком *Врзино коло*, можда и понајбољом романтичарском прозном творевином. Она, међутим, иде у ред веома успешних романтичарских бајки. Далеко је боља од, рецимо,

Костићеве бајке *Вилино чедо* или Змајевих бајки. Потребно је скинути вео заборава не само са ове бајке него и са забораваљеног писца Јоксима Новића Оточанина.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Новић 1864: Јоксим Новић Оточанин, „Како је постало царство српско и московско”, Даница, Лист за забаву и књижевност, бр. 28, год. V, стр. 455–460: Нови Сад.
- Новић 1864: Јоксим Новић Оточанин, *Врзино коло и Злајни и Алем-град*, Даница, Лист за забаву и књижевност, бр. 14–25, год. V: Нови Сад.
- Ковачевић 1924: Божидар Ковачевић, *Романтична (омладинска) приповејка*, стр. 96–109, Београд: Време.
- Тихомир Остојић, *Српска имена*, Календар Српске манастирске штампарије за год. 1895: Нови Сад.
- Чакра 1868: Емил Чакра, „Јоксим Новић Оточанин”. Даница, Лист за забаву и књижевност, књ. IX, св. 2, стр. 36–41: Нови Сад.
- Скерлић 1967: Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Чуљак 2000: Милан Чуљак, „Из историје једне граничарске породице – племићска повеља Илије и Јефте Новића”, *Зборник Матице српске за историју*, бр. 61–62, стр. 27–70.
- Сандић 1897: Александар Сандић, *Српски књижевници, Јоксим Новић Оточанин*, Загреб: „Србобран” – Народни српски календар за 1898.
- Nodilo 1981: Natko Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Split : Logos.
- СНП 1988 (1853): *Српске народне приповијетке*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карацић, Беч (Сабрана дела Вука Карацића, књига трећа; приредио Мирослав Пантић), Београд: Просвета.
- Деретић 1990: Јован Деретић, *Крајка историја српске књижевности*, друго издање; Београд: БИГЗ
- Скок П 1972: Петар Скок, *Етимолошки рјечник хрватскога или српскога језика*, књига друга; Загреб: Југославенска академија знаности и умјетности.
- Словарь славянской мифологии* 1996: Елена Грушко – Юрий Медведев, *Словарь славянской мифологии*, Нижний Новгород: „Руский Купец” и „Братя славяне”.
- Росић 2006: Тиодор Росић, „О методу напоредног текстуалног представљања”, *Узданица*, часопис за језик, књижевност, уметност и педагошке науке, Нова серија, пролеће – јесен, год. III, бр. 1–2: Јагодина.

Tiodor Rosić

”HOW DID THE EMPIRE OF SERBIA AND MOSCOW BECOME”
BY JOKSIM NOVIĆ OTOČANIN

Summary

In the paper we critically consider the forgotten fairytale ”How did the empire of Serbia and Moscow become” by Joksim Nović Otočanin, romance writer who was also celebrated by Njegos. After considering his life and his work, the negative critique of his poetry and his prose as well as the fairytale ”How did the empire of Serbia and Moscow become” was also taken into account. It was said in the conclusion that the fairytale, similar and close to the folk short story, is original and stylistically made mystification and evocation of an old storytelling, perception of the world, folk customs and beliefs.

СРПСКИ ТРИВИЈАЛНИ РОМАН КРАЈЕМ XIX И ПОЧЕТКОМ
XX ВЕКА – НА МЕЊИ ТРАДИЦИОНАЛНИХ
И САВРЕМЕНИХ ИЗУЧАВАЊА

Вукосава Живковић

САЖЕТАК: У времену опште кризе читања и суочавања са огромном продукцијом тзв. тривијалне литературе јавља се потреба за иоле озбиљнијим освртом на овај тип књижевног стваралаштва. Традиционална изучавања (којих је било мало, посебно на нашем простору) сконцентрисана су на осуду и стално одбијање било каквих естетских вредности. Међутим, новија истраживања, почев од 70-их година прошлог века до данас, кренула су да не само обрађују пажњу на тривијалну литературу, него да у њој проналазе подстицаје за успостављање нових форми тумачења. Рад покушава да на примеру стања у српској књижевности крајем XIX и почетком XX века одгонетне неке од карактеристика овог типа писања, али и да суочи традиционална и савремена изучавања у давању ширег светла на ову интересантну, не искључиво књижевну, него и шире – културолошку, антрополошку и цивилизацијску тековину.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: тривијална литература, роман, жанр, естетика, књижевнотеоријска изучавања

Питања која тривијално покреће

Подела литературе на уметничку и популарну већ неко време стоји под великим знаком питања. Има томе више разлога. Површан теоријски осврт на сагледавање појма тривијалности, развој вредновања жанровских система кроз различите књижевне правце и епохе, као и на путеве проучавања књижевног дела у новијој науци о књижевности, наговештавају подлогу да се ово питање може продубити и шире размотрити. Још су руски формалисти увидели потребу да се традиционални канон текстова мора проширити у корист „популарне” књижевности и то чини Шкловски

у расправи о Розанову 1921. године.¹ Хронолошки посматрано, дела која су некада била сврставана у ниже категорије прескакала су временом вредносне баријере. Исто тако, презирано жанрови у каснијим временима постајали би изазов за писце. Примера ради, илустративан може бити развојни пут рецепције бајке као књижевне врсте. До периода романтизма она је припадала пољу тзв. суб-литературе и до тада није била равноправна са књижевним делима с нормативним статусом. Романтизам уздиже бајку на пиједестал високоестетске књижевне врсте веома се интересујући како за њено сакупљање и систематизовање, тако и служећи писцима као узор за стварање сопствених дела по њеном узору. Интригантни су и развој и уважавање жанра романа, схватаног у епохи неокласицизма као хибридне творевине нижег ранга у односу на еп или трагедију, „а његов свјетскоповијесни успех који се очитује у наглom порасту квантитета и квалитета у осамнаестом и деветнаестом столећу може се лако тумачити ширењем круга читалаца увјетован пад укуса”.²

Наука о књижевности нарочито од друге половине прошлог века почела је све чешће да поставља питање онтолошког статуса тзв. тривијалне књижевности. Већ је Кајзер у свом познатом предавању из 1958. године показао да тривијална књижевност сажима у себи тројство хуманистичких функција: забаву, довођење до сазнања и уздицање до трансценденције. Истина је да је у овој врсти књижевности изостала стваралачка мотивација, али естетско није исто што и антрополошко-хуманистичко, него само један његов вид, тако да се не може а priori негирати вредност као таква тривијалним делима.³ Неки правци изучавања науке о књижевности стављају читаоца, његов избор и укус у средиште пажње. Довољно је подсетити се једне од централних Јаусових поставки у теорији рецепције да пратити историју једне епохе не значи пратити писце и њихова дела, него открити очекивања публике и њихове реакције на дела.⁴ Већ почетком прошлог века Сима Пандуровић је писао о „досадној књижевности” и потреби да се пише како би дело било читано: „... и рђаво дело има своју публику, ону публику која стоји с њим на истом интелектуалном нивоу. Али када дело нема никакве публике, оно није ни рђаво ни добро, а то је најгоре.”⁵

¹ Детаљније о томе видети у тексту: Виктор Жмегач, „Категорије критичког приступа тривијалној књижевности”, у књизи *Књижевност стваралачкиво и повјесни друштво*, Либер, Загреб 1976, стр. 157–160.

² Миливој Солар, *Идеја и прича*, Голден маркетинг – Техничка књига, Загреб 2004, стр. 239.

³ Више о томе видети у књизи: Сретен Петровић, *Кич као судбина*, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 60–73.

⁴ Ханс Роберт Јаус, *Естетика рецепције*, превела Дринка Гојковић, Нолит, Београд 1978.

⁵ Сима Пандуровић, *Досадна књижевност*, Босанска вила, 1911, год. XXVI, бр. 1, стр. 1.

Крајем XIX и почетком XX века у српској књижевности постоји разнолика и богата књижевноуметничка сцена. „Остварен је нов концепт литерарне форме и стила, проглашена су нова становишта о природи саме књижевности и њене комуникације, нови погледи на улогу стваралаштва у односу на друштво. Уметничко дело је постало затворена, непробојна форма за непосвећене, са кодовима који су били препознатљиви само ученим изабраницима. Са друге стране, велика потреба за просвећивањем, односно у неким случајевима за описмењавањем маса, диктирала је бржи процват „наменске штампе” и „популарне литературе.”⁶ Српска књижевност у овом периоду упознаје стваралаштво детективног, научно-фантастичног, псеудоисторијског романа. Њихови аутори су неки од данас заборављених писаца као што су Чедомиљ Мијатовић или Андра Гавриловић, али се међу њима налазе и они који су касније стекли своју афирмацију као што је Лазар Комарчић.

Од детективског ка научнофантастичном роману

Обиман прозни опус Лазара Комарчића (у периоду од 1880. до 1907. написао је укупно девет романа и две збирке приповедака) представља својеврсни књижевни анахронизам будући да се у својим остварењима насталим на размеђи XIX и XX века вратио искуствима предреалистичке традиције. У његовом романескном првенцу *Драгоцена огрлица* ликови су поларизовани на добре и лоше. Ова чињеница, као и низ других као што су случајни сусрети и препознавање јунака, улога и деловање тајанственог добротвора, подметнута писма, одговарају концепцији не само предреалистичког искуства, него и обрасцима тривијалне књижевности. Овај, по свему судећи први роман детекције у нашој књижевности, усмерен је ка етици сличној оној на коју наилазимо у бајкама, а то је да добри бивају награђени а зли кажњени. То је етичко начело и оно представља једну од ретких константи у разноликом романескном опусу Лазара Комарчића. Ова црта га донекле приближава одликама дела Јанка Веселиновића, о чему је већ било говора у нашој књижевној критици.⁷ Виктор Жмегач у својој књизи *Књижевно стваралаштво и њовијесит друштва* упућује на блискости устаљених функција у бајци Владимира Пропа са рашчлањивањем приповедака Конана Дојла о Шерлоку Холмсу.⁸ Оличење младалачке храбрости

⁶ Слободанка Пековић, „Псеудоисторијски роман као вид тривијалне књижевности”, зборник *Историјски роман*, Институт за књижевност и уметност – Београд, Институт за књижевност – Сарајево 1996, стр. 294.

⁷ Љубиша Јеремић, „Сумња у стабилност идиле: Сељанка Ј. Веселиновића и Један разорен ум Л. Комарчића”, *Трагички видови стваријеџ српског романа*, Књижевна заједница Новог Сада, Институт за теорију књижевности и уметности, Београд 1987, стр. 208–230.

⁸ Виктор Жмегач, *наведено дело*, стр. 190.

и интелигенције – некадашњи племић Флавије Ривијера, успева да после низа савладаних препрека, а уз помоћ опет идеализованог адвоката („Он беше преко сваке мере даровит, бистар и дубока погледа. Био је хладан, али где би требало енергије – ту му није било равна. Он беше оличење правде, а поред свега тога пун милосрђа.”⁹) и тајанственог и дуго непознатог помагача Огиста Дегињија, не само да поврати некадашњи углед и богатство који су му нечасно узети после очеве смрти, него и да се ожени Аделом, лепом и хуманом младом аристократкињом у коју је заљубљен. „Флавије и Адела доживише дубоку старост. Породица Ривијера и данас живи. Она је и данас оличено милосрђе.”¹⁰ За разлику од тога, Флавијева рђава помајка Андронита умире у мукама заведена чудесним предметом иницираним још у наслову дела који је уводи у простор зла, а њен зли други муж Мишел који све време сплеткари против Флавија бива убијен од руке свог првог саветника и адвоката. На тај начин у роману бива доследно изведено етичко начело.

Осим детективског Лазар Комарчић је написао и научнофантастични роман *Једна угащена звезда*. Било би тешко одредити ком типу ове врсте романа Комарчићево остварење припада, али према класификацији Марка Хилегаса¹¹ оно има елементе и романа о катастрофи и свемирске фантастике. Пишчев избор био је да у средиште пажње постави сан главног јунака у којем га дух учењака води у далеке светове, што је у литератури стара поставка. Наиме, први овакав роман приписује се Габријелу Данијелу, који је 1690. године написао *Путовање у свети Картиезијуса*, где приповедач прибегава путовању интелекта у циљу претресања поставки Декартове филозофије. Интересантно је да је и на овом плану Комарчић анахрон с обзиром на то да озбиљно третира материју о којој пише, тј. ствари поставља тако да Лапласова теорија испада тачна, док је у поменутом Данијелом роману техника научна фантастике служила као средство исмевања Декартове филозофије. Такође, читав роман *Једна угащена звезда* почива на симболистичкој идеји преузетој од романтичара о дуализму душе и тела, по којој душа припада царству бесконачног а тело сфери видљиве, материјалне, пропадљиве супстанце. И у овом аспекту је Комарчићев приступ анахрон будући да је у првој половини XIX века Владимир Одојевски пародирао овакав приступ у причи индикативног наслова *Бајка о мртвом телу нејознајтог власника*. Поводом ближег жанровског одређивања Комарчићевог романа Радован Вучковић сматра: „Он није ни научна утопија, ни антиутопија, нити се у њему препознају елементи модерне бајке који би иницирали да науч-

⁹ Лазар Комарчић, *Драгоцена оџрлица*, Штампарија Н. Стефановића и друга, Београд 1880, стр. 117.

¹⁰ *Исто*, стр. 229.

¹¹ Марк Хилегас, „Научна фантастика као културни феномен”, зборник *Научна фантастика*, приредио Зоран Живковић, БИГЗ, Београд 1976, стр. 160–172.

на фантастика поново открива своје везе са традиционалном усменом књижевношћу. Декоративни језик и пренаглашена мисаоност удаљавају Комарчићев роман од модела научнофантастичне бајке.¹² Знање које је главни јунак стекао пратећи Лапласов дух кроз време помаже му да спасе комшијско дете смрти на крају. Та карактеристика научнофантастични роман приближава старијем слоју бајковитих текстова према којем главни јунак наликује чаробњаку у бајци: „Чудновато у научној фантастици блиско је бајкама по хијерархији знања – јунаци научне фантастике имају ону моћ коју су некад имали чаробњаци, а које су обични смртници лишени.”¹³ У делу у којем се приповеда о царству на врхунцу моћи прича наликује митској представи о златном добу, док прича Лапласовог духа о пропасти некада рајске звезде Арици-Даро буди асоцијације на футуристичку пројекцију библијског другог смака света. Местимице језик и стил подсећају на епску фантастику коју ћемо затећи и у Толкиновом *Господару њрсеинова*: „На њихову царевину овако разривену међусобном борбом њених првих синова ударио је са својом чилом и боју вичном, војском један крепак и одважан суседни кнез, кнез Гомор, њихову царевину освојио и на тим развалинама засновао своје силно и моћно царство, царство Гоморово...”¹⁴

Осврћи ка псеудоисторијском роману

Крај XIX и почетак XX века доносе српској књижевности и обнову интересовања за различите теме везане за српску средњовековну прошлост. Окретање ка пређашњем може се довести у везу са једним од суштинских обележја тривијалности о чему је говорио Лудвиг Гиц: „Насупрот ужурбаној, кратковекој садашњости, која ретко пружа мир потребан за пуштање корена у некој атмосфери, доживљајни облик прошлости поседује већ ауру или патину (...) Наслађивачкој потреби за расположењем доживљајна аура прошлости излази вишеструко у сусрет”¹⁵ Сентиментални тон и мелодрамско-баладично вођење исход читавих прича враћају прозном точку предреалистичких искустава Јакова Игњатовића, али и видаковићевском, сентиментално-моралистичком типу романа. Међу главним представницима овакве прозне оријентације сконцентрисане на псеудоисторијски роман су радови Чедомиља Мијатовића и Андре Гавриловића. Реактивирање овакве литературе у

¹² Радован Вучковић, *Модерна српска проза*, Просвета, Београд 1990, стр. 33.

¹³ Жан Гатењо, „Проблеми значења научне фантастике”, у: *Научна фантастика*, стр. 181.

¹⁴ Лазар Комарчић, *Једна угашена звезда*, Штампарија Д. Димитријевића, Београд 1908, стр. 119.

¹⁵ Лудвиг Гиц, *Феноменологија кича*, превели Светомир Јанковић и Споменка Станковић, БИГЗ, Београд, стр. 72–73.

нашој књижевности током последње деценије XIX века може се тумачити и још постојећом жеђи читалачке публике за таквим типом романа. „Од степена занимљивости испричане приче зависе и број и задовољство читалаца. Историјски роман има задатак да се бави историјским догађајима, и да у њих уплиће појединачне људске судбине, при чему није важна истинитост детаља, него колико су они у стању да дочарају историјску епоху.”¹⁶ Код оба писца постоји техника црно-белог сликања ликова, где позитивни јунаци бивају носиоци идеје добра и узор храбрости, поштења, несебичности, док су негативни представљени као њихове опште супротности. У текстовима Андре Гавриловића управо су негативни јунаци ти који покрећу радњу, творећи пре свега сплетке, лажи, али вршећи и отмице, убиства, што је још један показатељ да се ова литература може сврстати у категорију тривијалног. Романи Чедомиља Мијатовића у главној улози имају ликове које на јунаштво и подвиге покреће морални кодекс и они бивају иницијатори промена у радњи. „Тривијалност Мијатовићевог романескног света несумњиво је потврђена високом конвергенцијом схеме и поруке, доведеним до идентичности, тј. до учртаности значења у схематизоване сижее.”¹⁷ У роману *Кнез Градоје од Орлова града* насловљени јунак је носилац високе етике о неопходности супротстављања непријатељу, па чак и у оним ситуацијама када је пораз изванредан исход. У том циљу он тражи окупљање властеле, предводи део војске, изазива Турке. Нешто је другачија ситуација у роману *Краљичина Анђелија*. Главна јунакиња је представљена као марионета у вртлогу историјских околности и улоге коју је имала на двору краљице Јелене Анжујске, као њена миљеница. У роману *Рајко од Расине* главни јунак отима од злог Циганина несрећну мађарску племкињу Маргиту и са њоме бежи пут њене домовине желећи да је врати мужу. Веза са именима у народној песми *Марѓиша девојка и Рајко војвода* је формалан, изузев трагичног, баладичног краја у којем Маргита одлучује да се убије крај тела мртвог Рајка у жељи да му постане љуба на оном свету.¹⁸ У сукобу са светом који је по правилу представљен као непоштен, зао и себичан, Мијатовићеви јунаци завршавају трагично. Но, и то се дешава у циљу постизања основне пишчеве намере да подвуче њихов патриотизам и херојство. Рајко од Расине самоиницијативно одлучује да спасе мађарску грофицу од Цигана и у том смислу се подвлаче његово српско херојство и храброст. Самом спасавању претходила је

¹⁶ Слободанка Пековић, *наведено дело*, стр. 294.

¹⁷ Татјана Јовићевић, *Српски историјски роман XIX века*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2007, стр. 111.

¹⁸ На крају романа Чедомиљ Мијатовић понавља нека од општих места баладичне структуре: избор једног љубавника да умре и буде сахрањен крај онога другога, остављање последње опорукe (писма), ницање биљака на гробу љубавника (у овом случају је то било пољско цвеће).

сцена како и грофичини сународници Мађари и многобројни, наоружани Турци остају глуви и не реагују на њене молбе да буде ослобођена.

Мијатовић за разлику од Гавриловића у своје романе уводи натприродна бића, али им одузима натприродне моћи, додатно омогућавајући својим јунацима да објасне веровање у њихове надљудске способности као празноверицу. Та његова рационално-емпиријска концепција враћа га искуствима просветитељског залагања и моментима наше књижевности у традицији предреализма. Примера ради, Мијатовић не прави разлику између змије и змаја, називајући једно исто биће час једним час другим именом.¹⁹ Старац и змија представљени су у роману као чувари закопаног блага Ђурђа Смедеревца. Оба јунака дата су без натприродних својстава. Старца религија и родољубље везују да живи сам у пећини. Сцена у којој га од напада Турака одвлачи појава огромног смука исприповедана је рационално. Међутим, појављује се одмах друга: „Сад ће Крушевац да ври, како су санцак-бегови Турци видели змаја; како су ломили јатагане борећи се с њима и како су устукнули тек кад је змај почео да пушта модар пламен.”²⁰ У другом роману Чедомиља Мијатовића *Кнез Градоје од Орлова града*, змај је представљен као отмичар лепих девојака које ноћу обљубљује, што је позната црта обрађивана у разним жанровима усмене књижевности.

Рајко од Расине обнавља неке од црта пустоловног романа (присакање у помоћ немоћној, прелепој госпи, склањање од непријатељских потера). Начин на који развија радњу, а посебно како уводи елементе познатих мотива из различитих фолклорних жанрова (отмица лепе жене од Циганина, закопано благо Ђурђа Смедеревца, змај као чувар пећине у којој се благо налази, самоубиство драге над већ мртвим жеником) и спаја их са другим видовима традиционалне литературе (кушање Рајка од стране ђавола у пећини блиско је хагиографској књижевности; налажење и тражење помоћи од старог, мудрог игумана сродно је лику старца-мудраца из видаковићевског романа) блиско је решењима тривијалне литературе. „Творац тривијалног дела у стању је да помеша све могуће жанрове и да тако, принципом бескрајног уланчавања, створи гротескног мутанта. С обзиром да спајање није резултат природног, еволутивног, узрочно-последичног агенса, шавови су рогобатни и лако уочљиви, те представљају упадљива места на којима се механички спајају различите ствари, чиме

¹⁹ И сама народна традиција доводи у блиску везу ова два бића: „Постоји веза између изгледа змаја и његовог порекла. По раширеном веровању, змај настаје од змије кад наврши сто година, од смука ако га нико не види четрдесет година, коме израсту крила, од змије, која тридесет година не види светлост нити чује никакав глас, постаје огромни прождрљиви змај” – *Словенска митологија* (енциклопедијски речник), превели Радмила Мечанин, Љубинко Раденковић, Александар Лома, Zepher book world, Београд, стр. 207.

²⁰ Чедомиљ Мијатовић, *Рајко од Расине*, Штампариа браће Хас, Велики Бечкерек 1892, стр. 209.

механизам калемљења огољавају, а њиме омогућавају репродуктивност највишег степена.”²¹ Међутим, колико близина тривијалног спори естетски ранг романа Андре Гавриловића и Чедомиља Мијатовића толико га структурално доводи у везу са бајком. Заједничка компонента је у схематизованој структури, те су Пропове функције које се односе на поступке ликова бајке биле коришћене и у проучавању тривијалне књижевности. Јунаци оба писца остају исти од почетка до краја романа, појављују се баш на оним местима где је то потребно, а њихове улоге су готово сведене на оне у свету бајке (зли, демонски Бекри-бекир – отмичар, противник; Рајко – храбар, леп јунак, једини способан да изврши задатак; Виорика – противник, наносилац штете; Светогорад-игуман – помоћник, саветодавац, итд.).

Српски тривијални роман крајем XIX и почетком XX века није ни претендовао на више уметничке домете. Његова првобитна намена у времену у којем је настајао је она која је и остварена – да забави публику, да донесе читалачко штиво прилагођено интересовањима и нивоу широким слојевима рецепијената у времену процвата ларпурлартистичке концепције и вредности књижевног стваралаштва. Данас, посматрано са дистанце од једног века, ова литература може бити и даље примамљива. Из ње се може научити понешто о националној и широј историји и митологији, пратити узбудљиви, динамични ток радње, сагледати вечити етички комплекс о преваги добра у свету који нас често постојећим исходима на овом плану демантује.

Вукосава Живкович

СЕРБСКИЙ ТРИВИАЛЬНЫЙ РОМАН КОНЦА 19 – НАЧАЛА 20 ВЕКОВ НА СТЫКЕ ТРАДИЦИОННЫХ И СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Резюме

В наше время общего кризиса читиния и столкновения с огромным потоком так называемой „тривиальной литературы”, появляется необходимость в более серьезном рассмотрении этого вида литературного творчества. Традиционные исследования, число которых невелико, в основном базируются на осуждении и отрицании любых эстетических ценностей тривиальной литературы. В отличие от традиционных, более поздние исследования (начиная с 70-х годов прошлого века до наших дней) уделяют гораздо больше внимания тривиальной литературе, и находят в ней стимулы для новых возможностей толкования. Исходя из

²¹ Ана Радин, „Евентуалне формално-семантичке дистинкције”, зборник *Тривијална књижевност*, приредила Светлана Слапшак, Студентски издавачки центар, Институт за књижевност и уметност, Београд, стр. 46.

состояния сербской литературы конца 19 – начала 20 веков, мы в нашей работе стараемся выявить некоторые особенности тривиального стиля письма и сопоставить традиционные и современные исследования с целью получения более ясного представления об этом интересном не сугубо литературном, но и культурологическом, антропологическом и цивилизационном явлении.

НАПУЉ У ХИПЕРБОРЕЈЦИМА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Марио Лиџуори

САЖЕТАК: У овом раду разматра се важна улога коју играју Напуљ и његова околина у роману *Код Хиџерборејаца* Милоша Црњанског. Полазећи од својих суматраистичких позиција, Црњански показује дубоко разумевање Напуља и Наполитанца, те одлично барата њиховим менталитетом, историјом, обичајима и значајним личностима, од наполитанских песама до филозофа Ђордана Бруна, од браће Де Филипо до амалфитанских таблица.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Црњански, Напуљ, Италија, југ, култура, суматраизам

Код Хиџерборејаца је без сумње једна од најзначајнијих књига написаних на српском језику у XX веку, о којој се последњих деценија много расправљало, што због питања књижевне форме које она поставља, што због њеног необичног садржаја¹. О *Хиџерборејцима* је Срђан Вучинић написао да је једна „од најчудеснијих књига написаних на српском језику, вероватно и стога што светска књижевност у њој одјекује толиком множином и дубином гласова.”² У том књижевном делу Милош Црњански говори о многим догађајима, личностима и темама, пре свега о северним крајевима, о Италији и италијанској култури, уметности и животу уопште. Свака од тих тема заслужује помно проучавање; ипак, неке од њих још дуго ће бити извор нових промишљања. Због важности теме, коју су критичари

¹ О томе Љубица Јеремић каже: „Критичка разматрања дела Црњанског као по правилу обраћају се *Хиџерборејцима* као мемоарима, путопису, „мемоарској прози”, „путописно-мемоарском спису”.” (Љубица Јеремић, *Код Хиџерборејаца – њујоркис, усјомене, њамфлеј или роман? у: Књижевно дело Милоша Црњанског*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Књига IV, Београд, стр. 248).

² Срђан Вучинић, *Код Хиџерборејаца Милоша Црњанског: четири деценије од објављивања*, Београдски књижевни часопис, година 2, бр. 5 (2006), стр. 124.

углавном занемаривали, па и због „завичајне сентименталности”, намера овог рада је да се истакне улога Напуља и његове околине у роману *Код Хијерборејаца*.

*

Милош Црњански Напуљ и његову околину сагледава из различитих перспектива, али увек са много љубави према том крају. Пише *Сунце* великим словом и држи да су људи из Напуља деца сунца³. На једном месту тврди: „Ја не верујем у лекове. Само у Сунце.”⁴ У том сунчаном пределу посебно место заузима лепота напуљског залива, којим су били очарани и други путници, међу којима су најзнаменитији Гете и Љубомир П. Ненадовић⁵. У роману се појављује „бајни залив”: „залив Неапоља, најлепши залив на свету, у дубини, у плавом мору, са острвима, као непомичним делфинима који су били застали у њему, очарани”⁶. Као и други писци који су посетили Кампанију, Црњански хвали напoлитанску и сорентинску обалу пуну лимунова и поморанци; али Напуљ није само творевина мора, зато што и „копно Неапоља је исто тако бајно, као и залив неаполитански.”⁷ Напуљским заливом доминира Везув, вулкан који је у *Хијерборејцима* енергија, ватра, позитиван утицај на људе и природу. Везув је покрет, динамика, живот. Чак и Микеланђело је „Везув и лава”⁸. Везув даје и одузима живот. То веровање није оригинално, будући да је, још у XIX веку, Ђакомо Леопарди написао да је тај вулкан симбол живота и смрти. Припремајући се за пут у Напуљ, Црњански читаоцу пружа сугестивну слику града и Везува: „Радујем се, ипак, што ћу још једном видети Неапољ. Седећу још једном на балкону, где сам са својом женом седео, загледан у Везув. Њој се у мраку низ

³ Милош Црњански, *Код Хијерборејаца*. 1, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 127.

⁴ Милош Црњански, *Код Хијерборејаца*. 1, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 148.

⁵ О напуљском заливу Љубомир П. Ненадовић је рекао: „Лепота Неапољског залива, заузме цело време, што га путник има да овде проведе.” (*Књиџе Љубомира П. Ненадовића*, св. 2; Београд, Штампарија задруге штампарских радника, Београд 1881, стр. 162, стр. 5–6). Природу у Напуљу је похвалио и Марко Цар: „У Напољу је, међутим, у естетичком погледу, ситуација сасвим друкчија него ли у Риму. Уметност овде заузима тек друго место, а природа је много блажа, милостивија. Она је овде и много лепша. Природу у Риму засењују велике успомене и рушевине једног света који ће вечно живети у уобразиљи људи; у Напољу, на супрот, природа предњачи свему осталом; она овде управо носи барјак и својом раскошном лепотом потискује све друго око себе.” (Марко Цар, *Естетичка писма*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1920, стр. 159).

⁶ Милош Црњански, *Код Хијерборејаца*. 2, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 128.

⁷ Милош Црњански, *Код Хијерборејаца*. 1, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 390.

⁸ Милош Црњански, *Код Хијерборејаца*. 2, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 194.

светилки жичане железнице, у даљини, на брду, учинио неко сазвежђе на небу, непознато.”⁹

У *Хиперборејцима*, додуше, аутор говори и о Етни; међутим, морамо имати на уму суштинску разлику: док се Везув никад не одваја од Напуља, Херкуланеума, Помпеја и фантастичног залива, „најлепшег на свету”, Етна је сама себи довољна, одвојена од околине и од људи. Говорити о Етни значи говорити само о природи, прелепом вулкану, док говорити о Везуву значи мислити на људе, на Напуљ и остале градове и историјске догађаје (као, на пример, ерупцију која је срушила Помпеје), са свим емоционалним импликацијама, књижевним и уметничким евокацијама. Код Црњанског је Етна само природно чудо, а Везув књижевно, уметничко, историјско и, нарочито, људско.

Писац воли Везув због острва Јан Мајен¹⁰, али та асоцијација је само једно од многих суматраистичких места у роману *Код Хиперборејаца*: у Херкуланеуму се аутору чини да је у Кордоби; у Напуљ је отишао да би видео једну слику Везува у једној кући у Херкуланеуму, која је јако лепа, као да су је насликали Кинези; кад говори о мозаику у Помпејима, налази везу између Напуља и Хипербореје; на зиду у једној кафани, у Олборгу, стоји слика која представља острво Капри¹¹. У складу са својим уверењима о везама међу далеким крајевима, што ефикасно представља позицију самог авангардног покрета, писац тражи и види југ Италије, Напуљ и његову околину свугде, поготову у Скандинавији и скандинавским књижевницима (примера ради, подсећа да је норвешки писац Ибзен био у Напуљу¹²). Поводом тога, улогу суматраизма у *Хиперборејцима* најбоље расветљава реченица: „Ја се просто радујем што су Север и Југ у вези.”¹³ Црњански пише да тај нагон да се човек свугде осећа као код куће није ништа друго него знак велике светске заједнице. По мишљењу Бошка Ивкова, „од великог значаја је чињеница да је у *Хиперборејцима* свет суматраизма, за све време док је говорио себе, *говорио и о себи*, тумачио се и доказивао.”¹⁴ Шта је суматраизам доказивао? Да је изненађујући и двосмислен, с обзиром на то да су везе баш међу далеким земљама. Нема говора о везама међу блиским земљама: неким читаоцима се чини да се оне подразумевају, а другима да *можда њих веза међу блиским земљама уојшће нема*.

⁹ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*. 1, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 369-370.

¹⁰ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*. 1, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 387.

¹¹ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*. 1, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 265.

¹² Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*. 1, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 91.

¹³ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*. 1, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 268.

¹⁴ Бошко Ивков, *Хипербореја Милоша Црњанског*, Летопис Матице српске, 143, 400, 5 (новембар 1967), стр. 489.

Лепота Напуља не тиче се само природе, него и људи. У Рокаразу Црњански се налази у друштву неких Наполитанаца:

„Ја сам омиљен у том друштву. Прво, зато, што је странац у Неапољ омиљен, у пролазу, а друго и зато, што имам неколико хиљада американских цигарета, којих више нема у Неапољу. Осим тога, тај свет осећа, да га ја волим, да Неапољ волим, искрено, због велике интелигенције, коју Неаполитанци имају, као и лепоту. А још више их волим због њихове меланхолије, која је на дну сваког Неаполитанца, и Неаполитанке.”¹⁵

Овај пасус је доказ оданости Напуљу, која може лако да се опазе на многим местима у *Хиџерборејаца*. Та оданост је апсолутна и безусловна, а може само делимично да се објасни суматраизмом. Можда овај српски писац Напуљ и југ воли због класика, због антике. Док се ренесанса развијала у средњој и северној Италији, југ Италије је царство антике. Зар Црњански не пише, на једној страници, да се у сваком случају треба држати класика?¹⁶

Да су уз све афирмативно у текст залутале и неке лоше особине Наполитанаца, био би много уверљивији. Очито Писац тај народ осећа блиским и то резултира галантно некритичким описима њихове нарави, великодушности и физичке лепоте. Слика је без сумње идеалистичка/уметничка: Црњански воли да се противи већини, да изненади контроверзним ставовима о књижевности, уметности, историји, религији, народима. И његова претерана оданост Напуљу и Наполитанцима јесте изазивачка и мањинска, ако имамо у виду традиционално мишљење и стереотип о заосталом југу. У суштини, Напуљ је театар, мешавина, грчка и шпанска ствар, врло мало италијанска. Један лик у књизи, Маркиз, држи да Наполитанци нису ни Италијани, него Грци, Шпанци и Арабљани; Црњански одговара „Волим Неаполитанце – тако треба живети.”¹⁷

И на другим местима можемо да приметимо тај манир Милоша Црњанског. Он, на пример, пише да су ископине Херкуланеума важније него оне у Помпејима, што је у одређеној мери тачно, али не баш познато и прихваћено у свету. Овај писац каже оно што многим звучи изазивачки, да је Напуљ најзанимљивији град у Италији: „Што се тиче Неапоља, он је и сад, у Италији, међу градовима, за мене, најзанимљивији.”¹⁸

Ипак, деси се да писац из Чонграда подлегне стереотипу о затворености, патријархалности и претераној религиозности југа¹⁹. А још један

¹⁵ Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 63.

¹⁶ Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 174.

¹⁷ Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 374.

¹⁸ Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 390.

¹⁹ Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 115.

стереотип о југу и јужњацима тиче се њиховог темперамента: јужњаци су бучни, агресивни и често се свађају. У овом случају Црњански је прихватио мишљење Љубомира П. Ненадовића да су јужњаци, поготову Наполитанци, свађалице. У једном писму из Напуља, Ненадовић је био написао: „За Неапољ и њихове околине, путници често веле: ово је рај у коме ђаволи обитавају.”²⁰ Теза-оксиморон да је Напуљ ђаволски рај припада великом наполитанском историчару Бенедету Крочеу²¹. Црњански има у виду и њега (мада мисли да није све што је Кроче рекао тачно!) и Гетеа. Иако се, због посебног стила, не може упоредити са другим, ма колико великим писцима, било би погрешно заборавити да Црњански пише под утицајем Гетеовог чувеног путовања по Италији, камена темељца било ког путописца у Италији. Уосталом, сви српски писци, кад пишу о Италији, имају у виду то капитално књижевно дело.

Што се лепоте Напуља и Наполитанаца тиче, у *Хиџерборејцима* су готово сви људи из Напуља леви, а поготову улични свирачи, у којима путник препознаје душу града. И младе Наполитанке су све лепе: имају лепе очи и привлаче до невероватне мере. У њиховом присуству говор прима еротске црте: „Наш познаник каже да зна једну – тако да га и жена чује – да би за једну ноћ са њом дао ДЕСЕТ година живота. Нама признаје, тише, да се са њом већ споразумео. Чекају, само згоду.”²² Иначе о чулности Италијанки Црњански радо говори. Жене из Рима и Напуља испод хаљине немају „ама баш ништа”²³ и лако се заљубљују:

„Поменућа млада Неаполитанка, међутим, очигледно, изгубила је главу. То је једна од оних младих Неаполитанки, које се држе добро, док се ради о уздисању, о писмима, о љубавним изјавама на одстојању. Али, које као онесвесле падају, ако дође до додира, и загрљаја. Свест им се мути од пољубаца.”²⁴

*

Посебну тежину у *Хиџерборејцима* има меланхолија Наполитанаца, која је везана за тему смрти, односно за јужњачки страх од смрти. Роман *Код Хиџерборејца* говори нам много о смрти. „У сусрет смрти идемо. Не треба ту мисао да избегнемо”²⁵, тврди аутор, па додаје: „Смрт је природна

²⁰ Књиге Љубомира П. Ненадовића, св. 2, Штампарија задруге штампарских радника, Београд, 1881, стр. 33.

²¹ Benedetto Croce, *Un paradiso abitato da diavoli*, Adelphi, Milano 2006.

²² Милош Црњански, *Код Хиџерборејца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 126.

²³ Милош Црњански, *Код Хиџерборејца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 126.

²⁴ Милош Црњански, *Код Хиџерборејца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 127.

²⁵ Милош Црњански, *Код Хиџерборејца. 2*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 129.

појава, као и рат. Умире биље, умиру ласте, зашто би људи требало да буду бесмртни?”²⁶ Није случајност што Црњански баш у Напуљу разговара о смрти са својом женом. Вероватно је читао наполитанске песме или је путујући возом или седећи у некој кафани чуо како Наполитанци разговарају на ту тему; можда се сетио које наполитанске пословице. У сваком случају, Црњански се у том граду пита шта је смрт, што је питање које Наполитанци постављају себи свакога дана. Иначе писац каже да су смрт и сунце, што ће рећи смрт и живот, у Напуљу помешани. И ту се враћа Леопардијева теза о граду који упражњава живот под претњом смрти.

Сви Наполитанци носе, на дну срца, меланхолију. И Торквато Тасо, велики писац из Сорента. Тасо и Соренто помажу Црњанском у објашњењу наполитанске меланхолије:

„Мени, странцу, чини се, да је сасвим узалуд покушавати да се сазна, шта је било, овде, у прошлости. Једино је сигурно то, да је у Тасу остала, та мекота, меланхолија, која се среће на сваком кораку, у свако доба године, у неаполетанском приморју, и песни.”²⁷

*

У роману *Код Хиџерборејаца* импонује дубоко разумевање италијанске и наполитанске културе, језика и обичаја. Аутор зна да су у Катанији колачи божанствени, да је сицилијански град Ното прелепо царство барока („Невероватан је Ното”²⁸). Има много примера који потврђују то разумевање: ни код једног српског писца, ни пре ни после Црњанског, нисам опазио толико знања о Италији. Аутор се не задовољава путничким описима, него у Италији живи као Италијан, иако има у виду судбину своје земље (тако он каже, „моја земља”): „Свуд сам код куће, у Италији”²⁹.

Писац говори о лепој Наполитанки која је у другом стању и сиса лимун³⁰. За многе је ово обична слика младе жене док се освежава, али за свакога ко је рођен у Напуљу или у његовој околини, та слика значи много више, због јединствене улоге лимуна, који нигде као на југу Италије не прима посебну друштвену конотацију. Ако се Наполитанац слаже с човеком, с њиме дели лимун; ако има намеру да са њиме расправља о нечему, позива га на парче лимуна. Лимун игра готово друштвену или комуникацијску улогу. С обзиром да је ово само једна у низу слика (а и шире – појава) које је Црњански уочио, као читалац и као Италијан с југа, не могу а да не изразим своје дивљење.

²⁶ Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 168.

²⁷ Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 211.

²⁸ Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца. 2*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 158.

²⁹ Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 165.

³⁰ Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 65.

У Напуљу ће заинтересовани српски путник уживати у браћи Де Филипо: „Никог у Неапољу нисам волео толико, као глумца, старијег брата у трупи браћа Де Филипо”³¹. Реч је о Едуарду, славном глумцу, режисеру и песнику, икони наполитанске културе, барду наполитанског језика, на жалост, готово непознатом у иностранству. Зар нам то не говори о великој пишевој способности да схвати шта је важно, да уђе у ткиво друштва у којем живи? Таква способност је реткост и међу странцима који остају деценијама у одређеној земљи и сведочи о радозналости, вапају за знањем и о схватању света и људи. *Реч је о најзначајнијој особини човека и њисца Милоша Црњанског.*

Црњански разуме и оно што странци понекад не желе да разумеју (или се праве као да то нису разумели). Запамтио је људе и места: спомиње град Салерно и острво Искија. Кад каже „религија и атеизам код Талијана, често, иду, заједно”³², он открива истину коју је и велики италијански писац Леонардо Шаша волео да спомиње својим сународницима. Велико постигнуће *Хијерборејаца* чини управо тај продор у културу и народне обичаје целе Италије и нарочито Напуља, који је, заједно с Римом, за Црњанског најважнији град. Понекад писац изговара неке велике истине можда несвесно, не размишљајући о њима. То чини као кад држи да су на северу достојанствене сахране, а на југу су то људске комедије. Само схватање југа као театра од великог је значаја.

Ово темељно разумевање Напуља није изолован случај у *Хијерборејцима*, него доказ минуциозног ауторовог удубљивања. Кад је реч о уметности, Црњански је познавалац споменика и слика, уметничких стилова и биографија уметника. Петар Џацић пише да „у делу *Код Хијерборејаца* присуствујемо, поред осталог, ерудитној историјској шетњи кроз алеје великана песништва и мисли.”³³ Воли помпејанско сликарство, јер у њему нема страха од смрти. Кад Албанкин муж каже да је антички свет имао страх од смрти, Црњански одговора да није тако, јер га Сократ није имао. Албанкин муж тврди да се католик не боји смрти, али Црњански се с тиме не слаже. Он је писац, мајстор свог заната који учи. Занима га свака естетика, сваки историјски догађај. Заузима став о свему. Бранислава Милијић је написала да код Црњанског

„(...) план фактицитета заузима значајно место и подразумева поред чињеница реалног света и појединачне податке из различитих области знања, архивску грађу, палеографске и друге записе. Подразумева, такође, и грађу која сведочи о животу и раду појединих личности, познатим и непознатим просторима, историји и судбини народа, када се поред података обично наводе и узроци многих и различитих збивања у прошлим

³¹ Милош Црњански, *Код Хијерборејаца. I*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 370.

³² Милош Црњански, *Код Хијерборејаца. I*, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 195.

³³ Петар Џацић, *Повлашћени историји Милоша Црњанског*, Просвета, Београд 1993, стр. 121.

временима. То су, за Црњанског, историјски записи, анали, биографије, дневници, путописи, мемоари, али и томови књига научних и уметничких текстова, најразноврснија уметничка дела.”³⁴

У *Хиџерборејцима* има недостатака и грешака формалних и суштинских. Пошто се писац стално опредељује и заузима често провокативан став, читалац остаје час одушевљен час изненађен. Црњански зна и да претерује кад ниподаштава изванредне личности заборављајући њихову кључну улогу у историји и развоју италијанске културе. По његовом мишљењу Алесандро Манцони, највећи романописац у историји италијанске књижевности, представља досадног аутора „романчине”. У овоме има превише пишчеве ироније и то је слаба страна *Хиџерборејаца*, а приписујем је пишчевом нарцисизму и жељи да изненади мишљењем које руши општеприхваћене судове. Додуше, он не воли ни Пијетра Аретина, „плаћеника” који сумњичи Микеланђела³⁵, а не уважава ни славног Петрарку: истина је да му признаје да је стихотворац, али сматра га инфериорним у односу на Микеланђела.

Ипак, грешке у *Хиџерборејцима* су ретке, а оне о Напуљу су још ређе, што ми их чини занимљивијима. Ма колико добро упућен, странац је увек помало необавештен. Црњански прави грешке у писању италијанских речи и стихова, а понекад не разуме баш најбоље ни неке догађаје и личности. Можда се највећа грешка тиче баш Напуља и његовог симбола, маске зване *Пулчинела*. Ту маску, наиме, писац везује за Венецију, али она је недвосмислено наполитанска³⁶! Истина је да писцу није помогао контекст, зато што су многа општа места и стереотипи о Италији и Италијанима толико утемељени у светској колективној свести, да се и мени догодило, на пример, да у иностранству чујем како је чувена наполитанска песма *O sole mio* из Венеције или наполитански ликер *лимончело* из Фиренце!

Разумети југ Италије и писати о њему није захвалан посао, поготову не из позиције српске културе, која негује традиционалне односе пре свега са северном Италијом (мислим пре свега на Венецију и Трст, нарочито у време кад је Доситеј Обрадовић боравио у њему).

*

У *Хиџерборејцима* Црњански спомиње познаника, Италијана, адвоката у Риму који пише неку студију о поморском праву у Амалфију, што потврђује да је Црњански био упознат и са великом прошлoшћу Амалфија и његове обале. Тамо је он боравио, будући да спомиње чак и два села на

³⁴ Бранислава Милијић, *Фотографско и естетско у делу Милоша Црњанског*, у: *Милош Црњански*, Институт за књижевност и уметност, 1996, стр. 121.

³⁵ Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца*. 2, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 184.

³⁶ Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца*. 2, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 113.

Тиренском мору – Маиори и Минори³⁷. И његова жена каже да је на тој обали, у Амалфију и Соренту, јако лепо³⁸. Писац тврди да су Амалфитанске таблице важне због осећаја правде, који заиста и данас влада у тим поморским крајевима: „Не чини ми се важна хоризонтална раширеност тих закона, него, судећи према оном што сам чуо, та вертикална лепота осећања права, у Амалфију, и тим талијанским општинама мора”³⁹. Ипак, он не верује да је Амалфи био велесила, него да је то фама арапских путописаца, пре свега оних из Багдада.

*

Пошто је Милош Црњански разумео много тога у Напуљу и о Напуљу, није му било тешко да схвати лепоту и важност наполитанске песме, коју на многим местима хвали: „Нема ничег лепшег, на свету, од неаполитанске песме.”⁴⁰ И други писци, страни и српски, сматрали су да је улога музике у Напуљу посебно битна. О њој је писао и Стендал, који је у Риму слушао фантастичне наполитанске песме. Марко Цар каже: „Напољ је можда талијанска варош у којој се највише негује музика – нарочито опера и народна песма. Прости народ, као год и госпоштина, сматрају музику као једну душевну, или нарочито *чулну* потребу, коју ваља подмиривати по ма коју цену.”⁴¹ Црњански тврди да слуша наполитанске плоче, ужива у јужњачкој музици, хвали теноре, баритоне и басове наполитанске из Сан Карла и додаје да је Кјарамонти тврдио да нико не пева као Италијани. Иако се ово завршава помало комично (касније се испоставило да је реч о избеглицама из Русије!)⁴², ипак је изражено уверење да је музика у Напуљу необично битна.

Неки одломци, који нису директно посвећени Напуљу, ипак се тичу тог града и утисака стечених у њему: „Не само у животу појединаца у Италији, него у целој тој лепој земљи, цео XIX век, пролази, као нешто тужно, страшно, а театрално. А на крају крајева сасвим бесмислено.”⁴³ Нема сумње да писац мисли на судбину целог полуострва, али миље у Напуљу, више него у другим градовима, јесте *шужан*, *сйрашан* и *йеайралан*. У Напуљу је и домаћинима и странцима све тешко разумљиво.

³⁷ Милош Црњански, *Код Хијерборејаца*. 2, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 130.

³⁸ Милош Црњански, *Код Хијерборејаца*. 2, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 129.

³⁹ Милош Црњански, *Код Хијерборејаца*. 1, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 433.

⁴⁰ Милош Црњански, *Код Хијерборејаца*. 1, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 103.

⁴¹ Марко Цар, *Естетичка йисма*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1920, стр. 167.

⁴² Милош Црњански, *Код Хијерборејаца*. 1, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 250.

⁴³ Милош Црњански, *Код Хијерборејаца*. 1, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 282.

*

Јако важно место у *Хиперборејцима* припада филозофу Ђордану Бруну, браниоцу слободе мишљења и симболу отпора према Ватикану. Црњански је свестан његовог великог утицаја на светску историју, сећа се да је Бруно спаљен на „Campo dei fiori“ и сматра га великим песником (као и Микеланђела). „Ја сматрам Бруна за већег песника и од Таса, па вадим из цела књигу, и предлажем, да госпођа Марта – која је марксист – прочита стихове Бруна, о љубави. Љубав – каже Ђордано Бруно – отвара капије које су од дијаманата и црне!“⁴⁴ Тај исти Ђордано Бруно „говори лепо и о човеку, о себи“⁴⁵. Црњански је очито волео песме Ђордана Бруна, можда зато што су сатиричне, провокативне, написане енергичним језиком препуним значења.

Тражећи песника у филозофу Бруну, Црњански жели да акценат стави на лиризам и тамо где за то места нема. Држи да је и Кампанела био велик песник, да је Микеланђело написао најлепше песме. Као да жели те велике људе из прошлости, који су стварали и афирмисали се у другим областима, да приближи свом занату и себи. И то је суматраизам, такорећи, „синхроничког типа“.

*

После свега што је у овом раду речено о Напуљу и његовој околини, природи, људима и њиховим особинама, требало би да је бачена светлост на улогу коју тај град игра у роману *Код Хиперборејца*. Преостаје само да се пронађе разлог те нераскидиве везе између Милоша Црњанског и Напуља, али слутим да ће то питање још дуго остати без тачног одговора, можда баш зато што могућих одговора има превише: фасцинација антиком, чије средиште је Кампанија (са Сицилијом); повољни климатски услови, који су кроз векове привлачили и друге српске писце; непосредност Наполитанаца, која тако личи на српску; даљина у односу на Хипербореју, што писцу пружа прилику да успостави равнотежу у архитектури свог романа (вероватно на тај начин аутор поставља темеље својим мемоарима и гради роман); порекло неких личности, попут Ђордана Бруна, филозофа рођеног у Ноли, код Напуља.

Ипак, можда не би ни требало да читалац тражи један једини разлог љубави Милоша Црњанског према Напуљу. Дивољно је констатовати да таква љубав постоји. И да је велика.

⁴⁴ Милош Црњански, *Код Хиперборејца*. I, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 209–210.

⁴⁵ Милош Црњански, *Код Хиперборејца*. I, Штампар Макарије, Београд 2008, стр. 210.

ЛИТЕРАТУРА

Књиге

Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца. 1*, Штампар Макарије, Београд 2008.

Милош Црњански, *Код Хиџерборејаца. 2*, Штампар Макарије, Београд 2008.

Петар Цацић, *Повлашћени њросџори Милоша Црњанскоџ*, Просвета, Београд 1993.

Марко Цар, *Есџеџичка џисма*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1920.

Књиџе Љубомира П. Ненадовића, св. 2, Београд, Штампарија задруге штампарских радника, Београд 1881.

Benedetto Croce, *Un paradiso abitato da diavoli*, Adelphi, Milano, 2006.

Чланци

Бошко Ивков, *Хиџербореја Милоша Црњанскоџ*, Летопис Матице српске, 143, 400, 5 (новембар 1967), стр. 486-489.

Љубица Јеремић, *Код Хиџерборејаца – џуџџоџис, усџомене, џамфлеџи или роман?* у: *Књиџевно дело Милоша Црњанскоџ*, Зборник радова, Институт за књиџевност и уметност, Књига IV, Београд 1972, стр. 247–268.

Бранислава Милијић, *Фоџоџрафско и есџеџиско у делу Милоша Црњанскоџ*, у: *Милош Црњански*, Институт за књиџевност и уметност, 1996, стр. 115–128.

Срђан Вучинић, *Код Хиџерборејаца Милоша Црњанскоџ: чеџџири деценије од објављивања*, Београдски књиџевни часопис, година 2, бр. 5 (2006), стр. 119–126.

Mario Liguori

NAPOLI NEL ROMANZO *KOD HIPERBOREJACA*
DI MILOŠ CRNJANSKI

Riassunto

In questo saggio viene messo in risalto l'importante ruolo che rivestono Napoli e i suoi dintorni nel romanzo *Kod Hiperborejaca* di Miloš Crnjanski. Partendo da posizioni sumatraistiche, Crnjanski dimostra una profonda conoscenza della mentalità, della storia e delle tradizioni della città partenopea, oltre che dei personaggi che maggiormente hanno inciso sulla sua cultura. Questo saggio svela, fra l'altro, che nell'opera *Kod Hiperborejaca* Miloš Crnjanski compie uno straordinario viaggio nella cultura campana (dalle canzoni napoletane al filosofo Giordano Bruno, dai fratelli De Filippo alle Tavole amalfitane), imponendosi come uno degli scrittori serbi in assoluto più vicini a Napoli e alla napoletanità.

ПОЕТИЧКА НАЧЕЛА У ДНЕВНИКУ 1942–2001
АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

Емилија Цамбарски

САЖЕТАК: У раду се анализира *Дневник 1942–2001* Александра Тишме с циљем да се дође до пищевих аутопоетичких начела и до његовог описа сопствене стваралачке генезе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дневник, (ауто)биографија, (ауто)поетика, хибридни жанр, стваралачка генеза, самотумачење, истина, фактуално, функционално, документарно, морална аутоцензура

*Има осећање да је у њој свесци
садржан читав један човек...
А. Тишма, Употреба човека*

*Историја човекове душе, макар и најситније душе,
можда је још занимљивија
и кориснија од историје читавог народа.
М. Ј. Љермонтов, Јунак нашег доба*

УВОД

*... више ми је стало до истине о себи,
њом сведочанству да сам
постојао такав какав сам,
него до заштите било ког дела
моје личности пред светом.
Као да сам већ давно мртав.
А. Тишма, Дневник*

Биографски метод у књижевно-критичкој анализи почивао је на идеји да се у књижевном делу може уживати, али да се суд о делу не може донети

независно од познавања личности човека који је дело написао. Овакав приступ проблематизовали су и дискредитовали истраживачи формалистичких праваца. Показало се да биографски подаци нису пресудни за разумевање дела и да је романтичарска идеја о личности творца као извору одговора на есенцијална питања природе уметничке транспозиције, методолошки једнострана. Иако превазиђен, биографски приступ може бити оправдан посебно у случајевима оних литерарних опуса који почивају на субјективистичком, исповедном елементу. Документаристичко-интимистичка проза (дневници, мемоари, аутобиографије, личне кореспонденције), која је испунила странице светске и националне историје књижевности, отвара могућност за промишљање литерарних тема и мотива у светлу биографских података. Од Августинових *Исјовесџи*, преко ренесансних аутобиографија, Русоове намере да истинито представи себе до Бодлерових и Жидових дневника, субјективност и потреба за самоанализом, самопотврђивањем и аутопоетичким рефлексима представљају незаобилазно проблемско чвориште књижевне анализе. Интерпретатор притом мора поставити одређене ограде у односу на биографску или аутобиографску грађу. За књижевну анализу често су најдрагоценији управо они подаци који не говоре директно о животу писца, него они који осликавају став ствараоца према неком облику другости – историјском времену, одређеном књижевном проседеу или тренутној књижевној моди, човековој природи и стваралачком пориву...

Форма дневника која подразумева датирање и ознаку места привидно обавезује аутора на тачност и веродостојност у представљању догађаја. Међутим, управо је ова форма отворена утолико што не ограничава писца у погледу тематско-стилске уједначености. Дневник је хибридни жанр који, поред аутобиографских података, може да прими и есејистичке предахе, поезију, лирску рефлексiju, аутореференцијална промишљања, метафизичке стрепње... У том смислу дневнички записи могу бити релевантно полазиште за тумачење литерарног дела и поетичких начела писца.

Александар Тишма (1924–2003) је један од оних писаца који је још за живота предано радио на демистификовању сопствене личности и стваралачког импулса. У некаквој опсесивној трци са временом и смрћу, овај космополита заробљен у судбини новосадског писца постарао се да књижевној историји и критици у наслеђе остави подробан материјал о личној психолошкој и стваралачкој генези. Поред обимних дневника који су до сада објављивани у три наврата¹ Тишма је написао аутобиографију (*Сећај*

¹ Први део дневника објављен је првобитно у часопису *Књижевности* под насловом *Посјајање*. Обухватио је период од 1942. до 1952. године. Касније (1991) ће овај део дневника бити објављен као засебна књига. Како је у многобројним интервјуима објашњавао писац, временску границу одредио је моменат када је написао *прву ирјовесџику* и када је из *посјајања* (анонимности на књижевној сцени) прешао у *посјајање*, односно писатељску

se veĉkrat na Vali),² збирку текстова *Око своје осе*, са обиљем документаристичког и аутобиографског материјала, а многобројни интервјуи, незаобилазни у тумачењу пишчевог белетристичког опуса, окупљени су у књизи *Шџа сам ѓоворио*.³

Одлуком да за живота објави *Дневник* А. Тишма као да предупредује вољу других, сродника и стручњака, који би могли прећутати или сакрити његову склоност ка отворености у приказивању сопствене интиме. Објављивањем интимистичких записа изградио је о себи прилично целовиту слику, коју у будућности неће моћи да пољуља својевољност просућивања са удобне дистанце. Једним од записа у свом дневнику констатује да критичари нису указали на поетичност понављања у његовом делу и том приликом закључује да је његов задатак да *изнуди разумевање*.⁴ У том смислу *Дневник* можемо посматрати и као вид самотумачења и предупредувања критичарског неразумевања и читавања. *Дневник* Александра Тишме представља својеврсни конгломерат стваралачког и нестваралачког живота, прагматике и поезије, округлог саморазарања и аутоанализе, али и прећутаног и изостављеног.

У досадашњој литератури о поетици Александра Тишме *Дневник* се помиње тек успутно. Јован Делић у тексту *Ка њоеџици Александра Тишме* осветљава поетичке и аутопоетичке ставове писца изречене у интервјуима. Искazi о књижевности и посебно о сопственој књижевној продукцији незаобилазни су за разумевање и тумачење Тишмине прозе.⁵ Поред интервјуа, најексплицитнији израз Тишмине поетике Јован Попов налази управо у *Дневнику*, који дефинише као *оквир или њозадину* његових дела. Указујући на значајан удео аутобиографског у Тишмином делу, Ј. Попов истиче да је *истиџина лајџи мојџив њеѓових ауџи њоеџичких исказа*.⁶ *Дневник* се често

егзистенцију. Други пут дневник је у нешто потпунијој верзији објављен 2001. године и обухватио је дневничке забелешке од 1942. до 2001. године. У *Предговору* за ово издање Тишма укратко излаже разлоге због којих је *Дневник* објављен тек 2001. и појашњава одељак *Изосџављања*, који је очигледно везан за морални критеријум. Цитати из Тишминог дневника у раду навођени су према овом издању *Дневника 1942–2001* (Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2001). По налогу и жељи самог писца, дневник ће у целости бити објављен тек двадесет и пет година након његове смрти. Дакле, трећу, потпуну верзију дневника имаћемо прилике да ишчитамо тек 2028. године.

² Аутобиографија је уследила пред крај живота као књига о *Јуѓославији, мојој књижевној каријери и мојој Мами...* која надокнађује историјску перспективу *Дневнику* (уп. Александар Тишма, *Дневник 1942–2001*, ИКЗС, Сремски Карловци, Нови Сад 2003, стр. 1035, 1111)

³ Александар Тишма, *Шџа сам ѓоворио* (приредио Љубисав Андрић), Прометеј, Нови Сад, 1997.

⁴ *Дневник*, стр. 418.

⁵ Јован Делић, „Ка поетици Александра Тишме”, *Летопис Матице српске*, јул-август, 1999, стр. 67–85.

⁶ Јован Попов, *Између фикције и стварности: ујоџреба „Дневника” у „Ујоџреби*

појављује као полазиште и извор Тишминих самоанализа драгоцених при тумачењу његове прозе. Говорећи о јеврејској теми у роману *Употреба човека*, Светозар Кољевић обилато користи *Дневник* као поткрепљење својим увидима.⁷ Разматрајући наративну поетику Тишмине прозе, Марко Недић указује на значај експлицитних поетичких исказа писца у аутобиографској прози и *Дневнику*.⁸ Полазећи од дневничких записа, Владимир Гвозден указује на проблем расцепа у Тишминој прози.⁹ *Дневник* и аутобиографија *Сећај се већkrat на Vali* предмет су анализе у тексту Ивана Негришорца.¹⁰ У овом огледу аутор се пре свега бави односом фактуалног и фикционалног лика А. Тишме и филозофским ставом који је условио начине пищевог самопредстављања у аутобиографским делима. Поред текста у којем је, потврђујући значај и изузетност Тишме као писца изванредне интелектуалне радозналости, указао на мању вредност његове *документарно-приповедне прозе*,¹¹ Славко Гордић се позабавио *Дневником* као поетичко-тематским оквиром Тишмине фикције.

Анализирајући обиље естетичко-поетичких тема у *Дневнику*, Гордић указује на Тишмину књижевну самосвест. У тексту *Литерарни дневник Александра Тишме* назначени су могући путеви за промишљање Тишмине поетике на основу дневничких записа. Хетерогеност дневничке материје, дуг период у којем су записи настајали, као и њихова комплексност која би захтевала интердисциплинарни анализу, наводе Гордића да закључи рад констатацијом о slabим могућностима за језгровито резимирање *Дневника* и истраживачко бављење Тишмином поетичком стваралачком генезом и међуодносом његових фикционалних и нефикционалних творевина.¹²

У овом раду нећемо се бавити личношћу А. Тишме нити га бранити од осуда за неосетљивост или одсуство моралног критеријума и осећања припадности заједници. Сам аутор наглашава да је у време Другог светског рата, када почиње са дневничким записивањем, заокупљен својим унутрашњим животом и да га свет дотиче само у оној мери у којој се одражава и утиче на њега. Ту је Тишма на трагу русоовске традиције исповести. Својим интимистичким записима он настоји да разобличи спољашњу

човека” Александра Тишме, (сепарат), Научни састанак слависта у Вукове дане, 36/2, 13–16. септембра 2006, Београд 2007, стр. 435–446.

⁷ Светозар Кољевић, „Слика јеврејских судбина у Тишмином роману *Употреба човека*”, у: *Повраћајак миру Александра Тишме*, МС, САНУ, Нови Сад 2005, стр. 9–19.

⁸ Марко Недић, „Наративни глас Александра Тишме”, у: *Истио*, стр. 31–39.

⁹ Владимир Гвозден, „Проблем расцепа у Тишминој прози”, у: *Истио*, стр. 74–92.

¹⁰ Иван Негришорца, „Проблематични субјекат Александра Тишме и европски ниҳилизам”, у: *Истио*, стр. 198–216.

¹¹ Славко Гордић, „О позној, нефикционалној прози Алесандра Тишме”, у: *Истио*, стр. 178–184.

¹² Славко Гордић, *Критичке разгледнице*, Службени гласник, Београд 2008, стр. 127–143.

маску личности показујући *истинско лице*. Уколико се аутор на тај начин ограђује, замерка фактографског карактера је унеколико испражњена и нема тежину озбиљног аргумента. У одсудном историјском периоду Тишма није био хроничар свога времена него хроничар сопствене душе. Уколико остајемо у оквирима књижевне фактографије, овакав поступак је сасвим легитиман. Чињеница да је за објављивање *Дневник* подељен у два дела (до 1951. и интегрална верзија до 2001), а да временску границу одређује однос писца према својој ужој и широј околини указује да је реч о виду моралне аутоцензуре.

Као много интересантнија показује се корелација између фикционалне и документаристичке прозе А. Тишме. У светлу тог односа *Дневник* бисмо условно могли посматрати као дело фикције у чијој перспективи откривамо литерарни однос према реалној егзистенцији. Романе и приповетке из тематског круга холокауста, страдања и ратних насиља, пак, можемо посматрати као реално сведочанство трајније и значајније у оној мери у којој уметничка транспозиција има снагу да суве чињенице уздигне на начелни ниво и остави их у наслеђе као вечну опомену људској савести. Настојаћемо, дакле, да у *Дневнику* сагледамо оне ставове који се могу довести у везу са Тишминим стваралаштвом, промишљањем о природи ствараоца и стваралачког процеса и његовим односом према књижевности.

За разлику од писаца (попут Б. Пекића или Д. Киша) који сопствену поезију исписују кроз фикцију и инсистирају на активном читаоцу, значају ерудиције и питањима књижевног феномена као таквог, Тишму бисмо могли сврстати међу писце који нису склони дискурзивном говору о књижевности и ерудитском потврђивању. *Искусiveness* се помаља као кључни критеријум стваралачке самосвојности. То води закључку да ексцентричан живот представља гарант иновативне и оригиналне фикције, која је увек у дијалогу са аутобиграфским елементима. Међутим, интерпретатор не би требало да упадне у замку тумачења литерарне фикције на основу фактографије коју презентује сам писац. Тишма је приповедач и када представља сопствени живот – то је значајна претпоставка за свако истраживачко бављење његовим делом у светлу аутобиографске, исповедне прозе. Несклон систематском промишљању књижевности, Тишма је исписивао литерарни *credo* паралелно са истраживањем и осмишљавањем сопствене личности и идентитета. Аутопоетика се утопила у самоанализу, сасвим у складу са Тишминим поистовећивањем живота и писања. Поетичке поставке А. Тишме експлицитно или имплицитно присутне су кроз цео *Дневник* – од младалачког самооткривања и трагања за правом темом и изразом, преко уопштених разматрања о природи стваралаштва и стваралачке личности, рефлексија о односу сна, сексуалности и болести с једне и људске креативности са друге стране, до кратких есејистичких записа о књижевним поетикама, појединим делима и ауторима и успостављања корелације између стварног и имагинативног, аутобиографског и фикционалног.

Литерарна анамнеза

*Ова књиџа је налаз, историја болести – у њу улази
само оно што је битно за дијагнозу.*

А. Тишма, *Дневник*

а) Гносеолошки песимизам и поетика исповести

*... у мом дневнику нема ни важних
историјских догађаја,
нешто је сав о мени, о мени!*

А. Тишма, *Дневник*

Тишма је у *Дневнику* исписао исцрпну историју свог стваралачког развоја, те смо данас у прилици да пратимо како се градио и кроз које списатељске дилеме је пролазио један од најзначајнијих српских писаца двадесетог века. Саморефлексија која се протеже кроз шест деценија дневничког записивања заиста наликује историји болести. Задивљујућа самокритичност, отвореност са којом Тишма прати сваки нови корак на путу списатељског уобличавања омогућавају увид у његове стваралачке тескобе. Пратећи ауторову самоанализу, у *Дневнику* можемо ишчитати једну општу филозофију стваралаштва. Сагледавано као аутентични облик постојања, стваралаштво је често упоређивано са болешћу. Тишма говори о томе да је писање изванредан вид терапије којим се јединка нерасла са средином намеће истом том окружењу тражећи свој простор припадања.¹³

Дневник настаје паралелно са Тишмином фикцијом и у извесној мери представља предигру за стварање књижевних дела. Он је, условно говорећи, филтер који је упио опасан вишак искрености, склоности ка самооткривању и сачувао прозно дело од излива те врсте. Како Тишма и сам записује у *Предговору* – ово је књижевно дело као и сва остала која је написао. Настало је као *ујиха усамљеника* и пратило стварни и измаштани живот писца.¹⁴ *Дневник* садржи седам целина. Подељен на поглавља, писан уједначеним стилем, може се посматрати као дело са елементима литерарне фикције. Поред интенције да себе сагледа и представи као књижевног јунака, у прилог овој тврдњи иде Тишмина селекција у представљању стварних догађаја. Одељак под насловом *Изоставања* писан пред смрт

¹³ *Дневник*, стр. 300.

¹⁴ Коментар Милице Николић након читања првог дела дневника – до 1952. године коначно је определио Тишму да објави своје интимистичке записе. Наиме, Тишмина духовна сродница упоредила је дневник са романом. Важност коју Тишма придаје оваквој оцени може бити плодно полазиште за разматрање *Дневника* као дела блиског фикцији (уп. *Дневник*, стр. 734).

односи се на период после пишевог нестанка. Тишма прецизно исписује шта је из *Дненика* изостало како би будуће генерације, двадесет и пет година после његове смрти, могле да сагледају целину овог дела. Међутим, ово је још један детаљ који упућује на везу између *Дневника* и фикционалног наративног поступка. Наиме, изостављање, селекција података основ су креирања одређене слике о представљеној појави, израз су интенције и стратегије. Несумњиво је да је пре објављивања аутор порадио на редиговању текста дневничких записа. Читалац није у прилици да прати развој стилског уобличавања Тишминог списатељског рукописа. Испоставља се да Тишма пише подједнако зрело и као седамнаестогодишњи младић и као изграђен писац.

Прва два дела *Дневника* обележена су интензивним поетичким и стваралачким трагањима. Као писац почетник Тишма настоји да открије свој *насељени свет*, тематски круг који ће на прави начин отелотворити још нејасне стваралачке немире. Дневнички записи који су настајали у периоду од 1942. до почетка 1962. године за доминантну тему имају унутрашњи живот аутора. Заокупљен дилемама писца у настајању Тишма покушава да одреди своје место у друштву. Поред пуне прагматичне димензије, идеја да се ваља *легалитизовати* садржи и дубље значењске потенцијале. Наиме, већ од првих обраћања *Дневнику* да се наслутити једна од кључних психолошких карактеристика аутора која ће у доброј мери одредити даљи избор књижевних тема и однос писца према средини у којој ствара. Издвојеност и интензивно осећање неприпадања понављају се као лајтмотиви Тишминих дневничких записа.

Перманентно присутан раздор у личности писца посебно изражен у прва два дела *Дневника* односи се на супротстављеност *легалитације* и *Рија*. Наиме, сасвим крегеровски, млади Тишма промишља своје прагматичне изгледе за остваривање удобне грађанске егзистенције. С једне стране он, попут Мановог јунака, осећа интензивно неприпадање грађанском свету, али је, са друге стране, свестан да једино кроз *легалитацију*, макар привидно срастање за постојећи систем социјалних односа може објективирати сопствени таленат и посветити се императиву стваралачке судбине који је себи поставио за циљ. Насупрот тој врсти укоренености и сталној потрази за уточиштем, код младог писца кристалише се идеја о *Рију*, егзотичном простору неукоренености, неприпадања и слободе који је, супротстављен грађански прихватљивом, много ближи авантуристичком духу ствараоца. Ова врста подвојености инспирисала је дневничке записе у којима Тишма свој стваралачки порив дефинише као начин да превазиђе осећање издвојености. У великој мери оваква младалачка (али и карактеристично стваралачка) отвореност за контрадикторне могућности осмишљавања егзистенције разлог је настанка самог *Дневника*. У једном од записа Тишма експлицитно дефинише себе као писца *са шемом неосивареног бексџива у велики свет*.¹⁵

¹⁵ *Дневник*, стр. 393.

Бекство из задатог оквира постојања, мале средине, колотечине познатог и предвидљивог постаће једна од главних тема Тишмине прозе. Емиграција код Тишме није стање, него судбина. Она није само просторна и физичка, него духовна категорија која одражава карактеристични стваралачки немир и сталну потрагу за другачијим животним могућностима.

Вечиту тему раздора између ексцентричне стваралачке личности и друштва Тишма уобличује и у нешто радикалнијем ставу који подвлачи непомирљивост две стране. Ослобођење уметности и уметника не може се остварити без револта и борбе, *позитивног расцепа*.¹⁶ У дилеми између *великог живописа* и „аскетизма” ствараоца Тишма увиђа да је стваралаштво аутентично постојање и да се живот може посматрати само као потенцијални литерарни материјал. Утолико *живећи* за Тишму значи *писати*. Када престане да пише, Тишма почиње да разматра смрт као могуће разрешење.

Промишљања о списатељском уобличавању присутна кроз цео *Дневник* сплела су се и око питања да ли писање схватити као *извикивање себе, бљубање сојсџивених истина* (дакле, засновати фикцију на принципу искрености) или му приступити занатски, без личне, интимне компоненте.¹⁷ Ово *или–или* постаће кључно за дефинисање Тишмине поетике. Наиме, од самог почетка записивања Тишма се бави својим унутрашњим превирањима. Интензивна саморефлексија у *Дневнику* преточиће се у потенцијалну литерарну тему и најзад добити и филозофску димензију. Тишма проблем списатељства дефинише као проблем проналажења праве материје у којој се писац може изразити. Он заправо и не разматра проблем форме, сем спорадично у контексту разматрања модернистичке уметности и проблема сазнајне ограничености која условљава и формалне иновације. *Најпистији жилу озбиљне теме*, то је за Тишму био главни задатак на путу стваралачког трагања.¹⁸

Разматрајући однос модерне и реалистичке прозе Тишма закључује да као писац *осијаје осуђен да описује само себе, и што себе прилично издвојеног и нарочитиог, неистичног*.¹⁹ Писац *Упопребџе човека* модернизам супротставља реалистичкој поетици заснованој на вери да се човек може контекстуализовати у одређену средину, дефинисати материјалним и социјалним фактором и на тај начин схваћен предочити у виду књижевно-филозофске спознаје. Јунак детерминисан социјалном средином и материјалним условима је поједностављен, шематизован и сведен на једностран приказ, сматра Тишма. Дочарати општији, универзалнији потенцијал на-

¹⁶ *Можда уметник и није ништа друго до бунтовник којег скејса или кукавичлук сјречавају да своју разјареност изрази кроз акцију. Он својом поистинском мржњом осећа неравнине друштва (као рањава нога неравнине пушта) много оштрије и јасније него други...* (*Дневник*, стр. 41, 240).

¹⁷ *Дневник*, стр. 231, 259.

¹⁸ *Дневник*, стр. 260, 484, 490.

¹⁹ *Дневник*, стр. 227.

изглед свакидашњих и небитних појава испоставља се као сложенији и захтевнији креативни подухват. Из перспективе овакве списатељске поетике не постоје небитни детаљи егзистенције – све је бременито могућношћу за стваралачко уобличавање.

Сумња у могућност сазнања као кључни сегмент филозофије модернизма у битној мери одређује начин приказивања стварности, однос према мимезису и генерално, одређује правце у иновирању форме књижевног дела. О реализму и новој уметности Тишма је намеравао да напише есеј. Тим поводом констатовао је да реалистичка поетика донекле наивно верује у могућност објашњавања и разумевања света и другости и да се савремене књижевне теме не могу представљати у складној, целовитој форми.²⁰ Коментаришући поједина књижевна дела Тишма је у неколико наврата експлицитно проговорио о сопственој поетици. Тако је, читајући Хенрија Џејмса, устврдио да ће увек бити *за истину, не за поенију; за роман-исповест, који у својој развој јунаковој сазнања, насупрот новели, која још сазнања задржава, ради ефекта*. Доследно субјективистичка визура наставља се и у плодном дијалогу са Артуром Милером. Тишма у поступку овог писца изнова потврђује сопствени став да је писац усмерен пре свега на самоанализу, аутопортрет.²¹

Гносеолошки песимизам карактеристичан за модернистичке поетике определио је у великој мери Тишмин стваралачки *credo*. Наиме, свест о сазнајној детерминисаности и немогућности продора у другост условила је субјективистичку поетику нашег писца. Поред танане и детаљне ауторефлексије која писца представља као интровертну особу од младости усмерену на усамљеничка промишљања сопственог психолошког профила, овакав филозофски став био је пресудан за уобличавање поетике коју бисмо условно могли дефинисати као *поетику исповести*. Аутобиографска компонента која је карактеристична за Тишмину прозу у *Дневнику* је експлицирана у неколико наврата. Разматрајући комплекс неприпадања средини у којој се налази, сопствену *несраслост за ње*, Тишма констатује да је управо то његова материја и инспирација из које израстају његови јунаци: ... *Моји ликови – увек ја*.²²

²⁰ За Тишмине романе карактеристичан је поступак кадрирања и хронолошког мозаика (*Књига о Бламу, Ујојреба човека*). Иако признаје да га ексцентричности у поступку не привлаче, ипак размишља о начину представљања романескних догађаја као о *љескању огледалаца која су свако за себе по једна епизода* (уп. *Дневник*, стр. 471). Одсуство склада, можда тачније изненађеност због било какве могућности наизглед нормалног поретка, уочава Тишмин јунак Мирослав Блам када на крају романа присуствује концерту у синагоги. Бламово размишљање и констатација да се *ништа није догодило* осликавају Тишмин критичко-филозофски став који се одразио и на модел уобличавања приче. Складна целина била је прикладна за свет који је веровао у хармонију. После ратних страдања, адорновски речено, уметност се нашла пред тешким искушењем.

²¹ *Дневник*, стр. 251–252, 257, 280.

²² *Дневник*, стр. 343.

Почетак трећег поглавља *Дневника* обележио је привидно одлучан раскид са субјективистичком визуром и заокрет у трагању за правом темом. Наиме, када је 1962. године открио да може изразити себе и кроз нешто општију тему каква је насиље, Тишма одушевљено посеже за документаристичком грађом и открива чар професионализма у писању. После двадесетогодишње недоумице, писац помишља да је савладао занат писања и пронашао свој прави тон. Новооткривена лакоћа у писању, које се напросто прибојава, нагнала је Тишму да запише: *Можда ми ускоро неће више требати ни овај дневник ... ја сам од поетског писца радник... Моја личност, коју сам толико негововао и о њој расправљао, сада је само одећа, која се скидано лејрица око шела црно га носи, а то је једно радно, чврсто шело...*²³

Занос услед почетног продора у општост, додире са другошћу која се чинила недодирљивом, наставља се и кроз тему јеврејства која постаје предмет интензивног промишљања шездесетих година, након посете Аушвицу. У интервјуима и самом *Дневнику* Тишма је отворено говорио о томе да се проблем фашизма који је заобилазио у *Дневнику* вратио и постао опсесивна тема његовог фикционалног света.²⁴ Јеврејство као могућа тема, не у смислу избора, него судбинске условљености, присутно је од самог почетка дневничког записивања.²⁵ О важности аутобиографске, исповедне компоненте у Тишминој поетици сликовито говори један од записа о теми јеврејства која је требало да га одведе универзалности ослобођене прекомерне склоности ка самоанализи. Наиме, писац констатује да би осећање неприпадања и издвојености, које га је водило у перманентно самопосматрање, могло свој израз наћи управо у овој теми. Тако још у данима почетничких покушаја писања романа *о Драги* младом писцу срећу причињава то што ће *очај због несхваћености описати сликајући Јеврејчића...*²⁶ Испоставља се, дакле, да је јеврејска тематика такође везана за окренутост унутрашњем животу и да се надовезује на постулате гносеолошког песимизма и интимистичке, исповедне поетике. Годинама касније, као већ признат писац, поводом поступка спроведеног у *Упошреби човека* Тишма ће констатовати да је тек овај роман прво дело блиско епском моделу приповедања. Наиме, то је прва књига у којој, како каже, не описује себе. Међутим, истовремено примећује да је елементе себе уградио у више ликова не поистовећујући се ни са једним посебно (као у *Књизи о Блему*).²⁷

²³ *Дневник*, стр. 436.

²⁴ *Дневник*, стр. 1031.

²⁵ *Дневник*, стр. 64.

²⁶ *Дневник*, стр. 180.

²⁷ *Дневник*, стр. 582, 584.

Тишмина дела настају из саме нужде за *попврђивањем*. Пишући, он жели да *извиче себе, бол своје забачености, свој мещански комплекс, свој неборачки комплекс, свој йасошки комплекс*. Уску повезаност интимистичких тражења и теме ратних насиља и страдања Тишма и експлицитно коментарише: *... хѝео сам дело које ће извикиваѝи моју издвојеност за време раѝа, а не дело које ће раѝ йриказати...*²⁸

У изграђивању конзистентног поетичког става Тишма се бавио и питањем маште и њене улоге у приповедачкој уметности. Пишући на основу *живоѝних факаѝа* Тишма је себе дефинисао као слабог измишљача који своја дела ретко надограђује измаштаном стварношћу. Чак и када тако шта спроведе (као у *Уѝоѝреби човека*) поколебан је нелагодним утиском да лаже. Сав ослоњен на живот и његове законитости, на искуство и проживљени свет, Тишма се пита: *Зар не би ѝребало најисаѝи књиѝу без ваздуха, кад је ѝаково и сѝање јунака? Ваздух, ѝо је маѝѝа, ѝоенѝа, божанска улога ѝисца – а уѝраво ѝо је оѝрцано. Код мене као да ѝисца нема: ѝосѝоји само сеизмоѝраф који све бележи.*²⁹ Кроз овај исказ додатно се потврђује значајна улога дневничког бележења које је ослободило прозу експлицитног исповедања. Проза Александра Тишме заиста одише привидом објективности и хладноће у дочаравању најпотреснијих сцена насиља и патње, често натуралистички уобличених.³⁰

²⁸ Дневник, стр. 302.

²⁹ Дневник, стр. 278, 289.

³⁰ Једноставност је за Тишму стилски, формални идеал (уп. Дневник, стр. 585) и он је маестрално постиже управо на трагу елиотовских постулата о неопходности дистанцирања од материје о којој се пише. Ако је догађај *сувице близу осећањима* Тишма га неће описивати (уп. Дневник, стр. 92). Сав занет својом личношћу и питањем како да себе оствари у делу, нешто зрелији закључује: *ѝреба укинуѝи себе да би се доѝло до осѝварења себе у делу...* (уп. Дневник, стр. 372). Тишма дочарава *ѝанѝомиму живљења*. Оживљавањем мизансцена, градског амбијента, Тишма људским покретима, тежњама и хтењима утискује нешто од карикатуралности механичког кретања и на тај начин продубљује једну критичку и песимистичку визију постојања која је константно присутна у његовом делу. Сетимо се Бламове шетње улицама Новог Сада, и посебно сцене са почетка када се у некаквом филмском кадру појављује трочлана породица која предано лиже сладолед и улази у кола. Потом, згрожености Вере Кронер када се у заједничкој трпезарији суочила са захукталим напретком нове младежи која савесно чисти пуне тањире добављене преко бонова. У пантомимичној кретњи своје неостварености незаобилазан је трагични господин Унгер из *Највећеѝ зналца на свеѝу* итд. Неко је приметио да Тишма често почиње приповедање полазећи од мртвих ствари или га чак испреда око нечега са чиме људи долазе у додир али што само за себе не поседује вољу (палата Меркур или Госпођичин денвник или музгава сијалица у Дуличевој радионици...). Сведок или сеизмограф који бележи, то је Тишма – одмерени приповедач који зна да *не сѝада у фривољно само ѝредавање емоѝјама или ѝихово ѝредимензионарање, неѝо и ѝихово ѝоѝискивање* (уп. Дневник, стр. 486).

б) (Мало)грађанско као оквир и оков

*О, мали граде, твој сам и осћаћу твој док живим,
 тебе ћу мрзети због увреда и
 чезнућу за тобом јер си ме на прагу живоћа зрејао
 својом влажном нафталинском тојлошом.
 А уколико будем певао, опеваћу тебе,
 па макар песмом која убија надахнуће.*
 А. Тишма, *Дневник*

Тишмина поетика утемељена на доминацији исповедног, аутобиографског везана је, као што смо видели, за модернистичко одустајање од сазнајног оптимизма. Поред тога, она је условљена и самим хабитусом писца који се, описујући ток свог настајања, открива као изразито интровертан, окренут сопственој личности, чак егоистичан. Исповест као могући литерарни модел јавља се и као нужност у *рајетинској средини, малој књижевности* и културном миљеу *без видика*. Чезнући за великим светом и успесима на Западу, Тишма интензивно осећа скученост малограђанског окружења и закључује да у таквим условима не преостаје друго него да се да *сведочанство једне душе*. Неукорењеност као израз аутентичне трагичке природе ствараоца у сталном је сукобу са потребом за укоренењешћу, која је истовремено и загушљивост *момалограђанчене средине*.³¹

Кроз *Дневник* се ритмички понавља проблем теме, односно недостатка теме у малој средини. Малограђани који су изгубили снове, *промашене егзистенције* – *оне су јунаци писца малог града*, у њима ваља пронаћи жариште неких нових, скривених страсти. Карактеристична контрадикторност која говори о комплексности стваралачког бића очитује се и у Тишмином критичком отклону према грађанском, жељи да се из те умртвљујуће удобности побегне, с једне стране, и враћању истој тој средини као једној од главних тема романескног и приповедног света, са друге стране. Писац се кроз своје дело на извештајан начин суочава са својим слабостима. Презир и несраслост за своје најближе окружење Тишма ће тематизовати кроз судбине и психолошке профиле неких од својих најуспелијих јунака.³²

³¹ *Дневник*, стр. 218–219, 253.

³² У *Упојреби човека* главни јунак – Госпођичин дневник – настаје управо у недостатку стварног саговорника у *сланинарском, пакосно цикиљавом Новом Саду*. Сличност са Аном Дрентвеншек очитује се у једном интересантном детаљу. Наиме, Тишмино – *нова криза* неодољиво подсећа на Госпођичино *нова болест*. Тишма се и иначе у *Дневнику* најчешће упоређује са јунацима из *Упојребе човека*, пре свих са Вером Кронер и Аном Дрентвеншек. У једном од интервјуа констатује да је сасвим природно да се пореди са својим ликовима јер се у њих улила сва његова личност (уп. Александар Тишма, *Шта сам говорио*, стр. 86).

Издвојеност Vere Кронер нису условили само мешански комплекс и страхаота логорског страдања. Ова јунакиња поставља питање о којем се и сам Тишма пита. Наиме,

Након читања *Хронике њаланачког гробља* Исидоре Секулић Тишма одушевљено препознаје модел писања који му је близак – социјална тема подигнута на општељудски ниво а балканско приказано као део европске проблематике. Тај Балкан, несклон саморефлексији и настојању да спозна себе, биће и Тишмина тема у једном посебном смислу. Одувек окренут *разблудним чарима* и раскошном животу Запада, Тишма у балканској, односно много ужој војвођанској теми, остварује свој аутентични списатељски глас. Недовршеност и *фрагмент* као навика, судбина и коначно *трагедија*, како је говорила Исидора, у доброј мери представљају и Тишмину тему. Поред мешанског комплекса или психолошких предиспозиција, неоства-реност његових јунака везана је за новосадски миље као синоним мале, загушљиве средине. Стално питање – *да ли се код нас овде, у Новом Саду, ништа не дешава, или ми не видимо ништа се дешава* – Тишма, чини се, успешно превазилази управо осликавајући бесадржајност те празнине, која се у својим најизраженијим видовима приближава истинској трагици и осећању апсурдности егзистенције. Исповедни елементи видни су и у овој Тишминој теми. У сусрету са *великим светиом* Тишма открива да га *фајшум итјак везује за малу средину коју из близине може да ојлакује*.³³

Грађанско постојање и проблем у усклађивању са прихватљивим обрасцима може се везати за још једну важну тему Тишминог *Дневника*. Осећање кривице код Тишме се јавља услед његових стваралачких побуда. Он је тај који и најприсније односе са људима доживљава као потенцијал-

проширујући тему спутаности, затворености, присиле, насиља, које не мора обавезно бити ратно, Вера се по повратку у Нови Сад пита да ли је уопште изашла из логора. Сасвим налик на Андрићев поступак универзализације теме у *Проклетој авлији*. Тишми се, као некоме ко се узора чувао и настојао да нађе самосвојан глас, свакако не би допало ово поређење. Међутим, управо кроз Верин однос са мирнодопском средином откривамо страхоту добротинитељске агресије у средини која само сопствени поредак вредности сматра прихватљивим, легитимним. Грађански живот и људи са својом лажном љубазношћу према могућем истомишљенику, показују се као облик логорског постојања, присиле.

Потребу за писањем Тишма је у једном од интервјуа везао за осећање незадовољства, неусклађености са средином. *Без немира нема писања. Човек који је у равнотежи са светиом нема потребу да га рашчлањује... незадовољство нас зони... да мајчимо о неоствареном...* (уп. *Ништа сам говорио*, стр. 66). Утолико се питање издвојености и стваралачког нагона преплићу и чине проблемску окосницу за разматрање Тишмине поезике.

³³ *Дневник*, стр. 342.

Крупни кадар предмета свог оплакивања, који је имао различите манифестације и облике, Тишма је дао кроз живот породице Степанов у *Верама и заверама* и посебно у лику оца фамилије. Уљуљкана замишљеност, недовршеност као хронична болест, некаква трагикомична, насмејана декаденција карактеристична баш за војвођански простор нашла је у Тишми свог поузданог тумача. Тишма *ојлакује* и прашњави Нови Сад када га сагледа обманутим очима Госпођице која трагајући за ружичастим уточиштем наилази на некакав полусвет, грубост и неудољност. Мала средина захвална је за приказивање глобалних потреса. Тако ће *Ибикина кућа* заувек остати знамен некаких прошлих времена, заоденутих велом носталгије и сетног призивања.

ни литерарни материјал, који своје успехе заснива на уништењу, чак смрти других.³⁴ Отуда интензивно осећање да је неискрен, проблематичан у моралном смислу, да носи маску и да заправо није живео са својим најближима. Комплекс преживелог Јеврејина рађа нови облик кривице. Како сам каже, он је *себично њреживео*, да би испунио главни циљ – списатељску мисију која га је онемогућила да предано испуњава приземније обавезе доброг сина и оца породице.³⁵

Понајбоље дочарана кроз унутрашње борбе Мирослава Блама, ова проблематика кључна је за дубље разумевање Тишмине критике (мало) грађанског живота. Крај *Књиџе о Блему* посебно је речит у том смислу. Притајена нада овог интроверта да ће стварност искочити из својих пристојних колосека и изметнути се у какву било неподопштину – јер како би другачије и могло бити након поразног историјског тока – завршава се констатацијом: *нишџа се не дешава*.³⁶ Човечанство се није побунило, лизало је сладолед и зидало нове булеваре на рушевинама и лешевима, купало се у Дунаву који је још носио обележја недавног бешчасћа. Роман се завршава пресудом – бити жртва, пристати на насилну смрт, пристати на прогонитеље, то је, испоставља се, *чин најдубље истине!* Блам, чија је побуна усахнула у разбукталој контемплацији, ипак је мање проблематичан од оних који нису преиспитивали сопствену преживелост. Тишмина *најдубља истина* блиска је оној коју је назначио и вечито продубљивао руски великан, Ф. М. Достојевски – човекова природа је способна за креативност у деструкцији. Свет је у својој основи деструктиван, а склоност ка агресији и насиљу саставни је део најдубљих слојева људске личности. На позадини оваквих размишљања *сланинарски Нови Сад* и цео свет у својој помирености указују се као средиште Тишмине песимистичке визије света.³⁷ Малограђанска уљуљканост, нестајање у досади *која милује као слија*,

³⁴ *Дневник*, стр. 686. и *Шџа сам џоворио*, стр. 277.

³⁵ *Дневник*, стр. 831.

Ваља констатовати да је Тишма стваралачки живот сматрао аутентичним постојањем. Реална егзистенција увек је тек предложак за некакву могућу, измаштану стварност, која га, додуше, увек враћа борби са реалношћу и њеним *џескобама*. У *Дневнику* наилазимо и на тврдње попут ових: *џеже ми је личиџи се вере у умеџностџ неџо у живоиџ* (стр. 465, 466); *код мене је умеџностџ не само бекџиво од живоиџа, неџо и суџроџиџтављање живоиџу, оџрађивање од њеџа, њеџово оџурање* (стр. 647); *свеџ личен умеџностџи јесџе... само једна људска касаџница* (стр. 1026) итд.

³⁶ Александар Тишма, *Књиџа о Блему*, Нолит, Београд 1980, стр. 233.

³⁷ *Свеџ је, чак и независно од злочина који се у њему дешавају, вуџја јама, криво месџо за џрисџојноџ човека* (уп. *Дневник*, стр. 816).

Управо позивајући се на поступак Достојевског у демистификовању зла, Тишма је устврдио да је *џисаџ дежурни синоџџичар* који, указујући на зло, подсећа да оно постоји и учи како да га препознамо. Утолико је и песимизам *лековџџ*. Иако не верује у просветитељску мисију књижевности, кроз тему зла, насиља и песимистичку оптику при уобличавању слике људске природе и цивилизацијског поретка, Тишма је својим делом остварио извесну меру

гојазна, богаїа шейка, себични породични ритуали који се утапају у опојна испарења недељног ручка, постају срамни печати грађанског постојања које Тишма у својим делима апострофира. Утемељивши свој критички отклон према стварности Тишма је на „оптуженичку клупу” извео средину из које је и сам потекао. Овај расцеп, детаљно предочен у *Дневнику*, своја дубља значења добио је у његовој прози.

в) Стваралаштво

*Умейник мора биїи безуман,
мора сїално да се залеће,
исїуцава, не да буде мудар и їрибран.
Мудросїи и їрибраносїи
особина су цивила, који їраде живоїи, а не фикцију.
А. Тишма, Дневник*

Тишма је писац који се (ауто)поетиком бави на нивоу општијем од анализе литерарне имагинације. Поред сагледавања различитих могућности књижевног уобличавања, он промишља природу стваралачког нагона у човеку, карактеристике стваралачке личности и мистику стваралачког процеса. Тишмина филозофија стваралаштва може се упоредити са судовима Т. Мана о односу стваралаштва и болести. Манови увиди из есеја о Ничеу и Достојевском³⁸ као да се огледају у неким од Тишминих записа. *Губиїак сїособносїи нервної раздраживања ради сїваралачкої акїа значи и крај сїваралашїва. Оно се добија болещїу, їлаћа здрављем, и неоцїећен осїаје само онај који здравља има много, али болесїи довољно.*³⁹

Тема издвојеног онтолошког статуса ствараоца и уметности као више егзистенције преплиће се са проблемом кривице. Сасвим на трагу Жидове констатације да *међу свецима нема умейника, међу умейницима нема свеїаца*⁴⁰, Тишма кроз стално преиспитивање сопственог позива и промишљање интензивног осећања презира према *колекїивном живоїиу без живаца* наслућује демонску природу стваралаштва. Размишљања овог типа у блиској су вези са осећањем стваралачке кривице.

О стваралачком процесу као *їреобликовању сїварносїи* Тишма је говорио у својој академској беседи. У овом тексту који је, такође, обележен исповедним тоном и искреношћу, Тишма је проговорио о недораслости пищевог *умейничкої обрасца*.⁴¹ Тематизовање самог чина писања, ства-

ангажованости (уп. Александар Тишма, *Шїа сам їоворио*, стр. 76, 93, 145).

³⁸ Томас Ман, *Есеји II*, Матица српска, Нови Сад 1980.

³⁹ *Дневник*, стр. 327.

⁴⁰ Андре Жид, *Предавања о Достојевском*, Октоих, КЗНС, Нови Сад 1994.

⁴¹ Александар Тишма, *Ненаїисана їрича*, ВАНУ, Нови Сад 1989.

ралачког процеса и стваралачке немоћи у *Ненајисаној љричи* неодољиво подсећа на постмодернистичку метафикционалну нарацију. Међутим, како је и сам Тишма говорио, то је књижевни свет неке нове генерације. Поређење ове врсте само је условно. Осветљавајући *џамнине свога љози-ва* у овој беседи, препреку за уметничку транспозицију стварног догађаја Тишма открива у разлозима дубоко интимне природе. Овакав закључак беседе изнова потврђује пресудни значај проживљеног живота за његову прозу. Искусственост је основни покретач Тишмине литерарне имагинације.

Прича која је остала тек покушај, нека врста пишчеве опсесије и десет година након самог догађаја, отвара још једно проблемско поље. Наиме, мирење са трагичном судбином незаштићеног створења, главног јунака приче, блиско је Тишмином антрополошком песимизму. Надоместити акцију литерарном контемплацијом и кроз књижевност проживљавати искупљење – то су претпоставке које кореспондирају са темељним основама Тишмине поетике исписане у *Дневнику*.

У хетерогеном ткању аутобиографске прозе Тишма се бави и односом стваралаштва и сна. У једном од записа из 1954. године наићи ћемо и на овакво размишљање: *Писац је сањач, а не сањар. Он љище снове, љо јесџ оно шџо би било када би се људи љонащали сходно својим склоностџима и наравима, а не љо инерцији, како бива у сџварностџи... Сан је најреалнији домен живоџа...*⁴² Овакве констатације доводе Тишмину поетику у везу са психоаналитичким откровењима. Наиме, у наведеном запису Тишма се указује као заговорник несведеног, подсвесног као реалног, односно истинитог у људској природи и егзистенцијалним међуодносима.

Снови које често детаљно описује могу се посматрати као фикционалне целине из чије атмосфере писац несумњиво извлачи потенцијал за списатељски рад. *Снови сви имају значења, као и уметњичке љворевине, не као живоџи, који је без значења;* и поновљено касније: *Снови имају исџе каракџтерисџишке као књижевна фикција: сџџуације, заџлейџе, неочекиване обрџе, а на крају расџлеџи...*⁴³ Упоређен са законитостима фикције, сан је у супротности са искусственошћу на којој инсистира Тишма. Његова поетика изграђивала се у комплексном преплету супротстављених исказа. Иако предност даје проживљеном, видимо да није у потпуности занемаривао ни заумне и тајновите изворе стваралачке инспирације, оно Костићево *међу јавом и мед`сном*.

Замерке које су се односиле на Тишмине записе о борделским, ноћним авантурама, нису обухватиле њихову психолошку дубину и значај за уобличавање писца почетника. Попут Шекспировог принца Хенрија или Ставрогина Достојевског, Тишма се спушта у проблематични свет проститутки и кафанске вреве наслућујући да неформулисани стваралачки импулс, који у себи осећа, трага за неизвесношћу, ризиком. У том смислу

⁴² *Дневник*, стр. 261.

⁴³ *Дневник*, стр. 532, 574.

интересантно је пратити обрнуту сразмеру учесталости овог типа записа и напредовања у свету књижевности. *Ишчилела је из мене еројшика... Еројшки нагон се пријом сјајао са мојим нагоном да ишчем, али му је пријивречио, скрећући ме од рада, мада је њом раду сигурно додавао свој зрч...*⁴⁴ Стваралаштво је као поље слободе и самопотврде у више наврата упоређено са сексом, љубавном игром. Уметност увек изнова ваља освајати и та драж блиска је израженом либиду писца.⁴⁵ Дефинишући свој тематски круг Тишма констатује: *Резонирају у мени само најбрујалнији мошиви: еројшика и смрт...*⁴⁶ Однос сексуалности и стваралаштва могла би бити читава засебна тема везана за Тишмину поетику. Управо у сплету ових свесних и подсвесних нагона Тишма је остварио продор у тзв. *четврту димензију* људске психологије.

Ишчекујући Тишмину завршну реч...

Окренутост унутрашњим пулсацијама и потрага за сопственим идентитетом у доброј мери одредили су карактер Тишмине прозе, односно психолошке портрете његових јунака, амбијент и фикционални простор његових романа и приповедака. Аутобиографска компонента једна је од основних одлика његове књижевне поетике. Дефинишући је као поетику исповести, у раду смо настојали да укажемо на узроке њеног настанка и развоја. Закупљеност интимом, егоизам о којем се често говори у вези са Тишминим списатељским и животним ставом, покушали смо да објаснимо неколиким узроцима. Аутобиографско и исповедно као доминантни елементи у обликовању фикционалног света имају свој извор у личности писца. Предочавајући изграђивање литерарног хабитуса, Тишма је кроз истрајну самоанализу у *Дневнику* омогућио увид тумача у сопствене дубинске психолошке побуде за овакав поетолошки модел. Гносеолошки песимизам писца пресудно је утицао на схватање сврхе књижевности и живота као остваривања исповести.⁴⁷ Иако се у поређењу са прозним делом А. Тишме често истиче мања вредност интимистичке прозе, у светлу оваквих рефлексија *Дневник* се појављује као много значајнији сегмент његове књижевне продукције. Записи попут овог наводе на закључак да је Тишма тек у *Дневнику* до краја остварио свој аутентични стваралачки глас и поетику исповедања утемељену на искрености као елементарном начелу писања.

Персоналистички приступ литерарним темама, сагледавање реалних догађаја као повода за исповест, писање схваћено као расправа о самоћи – израз су пищевог осећања издвојености и неприпадања. Овај

⁴⁴ *Дневник*, стр. 816.

⁴⁵ *Дневник*, стр. 217.

⁴⁶ *Дневник*, стр. 456.

⁴⁷ *Дневник*, стр. 305.

тематско-проблемски круг покушали смо да осветлимо разматрајући однос ексцентричне индивидуе и средине, дакле однос појединца и колектива. Надовезујући се на критику малограђанског миљеа, јеврејска тематика помала се као продужетак или наставак Тишмине иницијалне идеје о књижевности као аутопортретисању. Цитати из *Дневника* углавном су навођени из прва два дела, *Посијајања* и *Осијајања*. Иако писан уједначеним рукописом, *Дневник* је у смислу тематске разноврсности тешко разделити на мотивске целине. Ипак, може се направити условна дистинкција између прва два и последња два поглавља *Дневника*. Писац у настајању много више трага и промишља питања књижевне имагинације и власти стваралачке стратегије. Завршна поглавља пак све су ближа мемоарском, хроничарском бележењу из којег не изостају чак ни дневно-политички догађаји. Карактеристично је и то што се Тишма често опрашта од списатељства у сталној сумњи да му није дорастао. Пишући роман *Кайо*, Тишма о овом свом делу говори као о последњем (*лабудова њесма, тирка са смрћу*). Престанак писања и бављење пласирањем већ написаног усмерили су дневничке забелешке ка практичнијим сегментима пишчевог постојања. Утолико је завршница *Дневника* окренута више егзистенцијалној него стваралачкој интими.

Поред уопштених обавештења о писцима, књижевним јунацима и појмовима које спомиње у основном тексту *Дневника*, Тишма у *Објашњењима* доста прецизно говори и о сопственој стваралачкој продукцији, познанствима и односима са људима који су, у већој или мањој мери, обележили његов живот. Често ћемо у *Објашњењима* наићи на изванредан вид демистификације Тишминих јунака. Писац нас упућује на то да су ликови у његовим делима имали стварни предложак у људима са којима је у животу саобраћао. Међутим, чини се да је оваква отвореност донекле јалова за истраживача. Књижевност је свет за себе и Тишма је о његовим законитостима проговорио језгровитије тамо где је био мање експлицитан. Ипак, овакав поступак обавезује интерпретатора да обрати пажњу на однос реалног и имагинативног у израђивању Тишмине књижевне поетике. Тема односа фикционалног и реалног, имагинативног и аутобиографског у Тишмином опусу тек је назначена и представља могући проблемски оквир за нека будућа промишљања.

Као тестаментарни документ о једном животу, *Дневник* је, истовремено, историја читалачког и списатељског искуства. Контуре Тишмине поетике дају се исцртати на основу многобројних коментара, кратких есејистичких записа о књижевним поетикама, појединим делима и ауторима. У ишчекивању коначне верзије *Дневника* важно је указати на пресудан значај Тишминог дневничког живота који је трајао напоре са стварним и стваралачким. У овом раду назначени су могући путеви за истраживање Тишминог књижевног дела на основу обиља аутобиографског материјала који је писац, с вером у могућност вечности, оставио у наслеђе будућим генерацијама.

Emilija Džambarski

POETIC PRINCIPLES IN ALEKSANDAR TIŠMA'S *DIARY 1942–2001*

Summary

This paper was written with the intention to discover in the writer's *Diary 1942–2001* the author's poetic principles and creative genesis viewed from the author's perspective. Tišma is a writer who relies on experience and experienced world, on the documentary, observed and experienced.

His poetics, as well as his prose, is characterized by the gnoseological and anthropological pessimism. Limited by the destiny of a writer in a small town and provoked by the yearning for the great world and full, adventurous life, he chose heroes-victims and underlined the strength of destructive human impulses.

УЛИЦОМ НЕСТАЛИХ КЕСТЕНОВА:
ЈЕВРЕЈСКА ТЕМА КОД ДАНИЛА КИША

Моња Јовић

САЖЕТАК: Овај рад разматра јеврејски тематски комплекс у целокупном делу Данила Киша, укључујући пишчеву експлицитну и имплицитну поетику. Узевши у обзир Кишово одбијање назива јеврејског писца, доминантан правац тумачења овог слоја његовог дела отуда неминовно прати пишчеву сопствену интерпретацију. Запажени су и представљени основни мотиви који образују унутрашњи свет Кишовог јеврејског тематског комплекса: мотиви вавилонске језичке збрке, наследне кривице, понорница крви, копненог потопа и др. Кишово опредељење за средњоевропски културни контекст разматрано је у вези са јеврејском тематиком, али и схватањем књижевног подухвата као реконструкције несталог света. Јунак Јеврејин у раду је дефинисан као побуњена жртва, чије се етичко биће темељи на сумњи и преиспитивању истина, уместо на слепој вери у њих.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: тематска критика, средњоевропски културни контекст, јеврејски тематски комплекс, реконструкција, метафоризација, депатетизација, побуњена жртва

*Књиџа је т̄а, дакле, о Јеврејима,
с̄ӣоџа ирелеван̄тна,
она не џовори ни о нама ни за нас,
ш̄ӣо значи „није нац̄а”,
све т̄о ш̄ӣо је у њој речено, речено је већ давно...*

Данило Киш, Час ана̄ӣомије

Тематска критика, она која, подсећамо, књижевно дело тумачи полазећи од комплекса значења конститутивних за план садржине дела, његових тема, мотива, порука, или изражених етичких ставова – дуго се

сматрала превазиђеном. „Пошто тематска критика проучавање књижевног дела ограничава на његову грађу, предмет или сазнајно значење, њене оцене укупне структуре дела су релативне; на супрот тематској критици стоје испитивања формалних елемената једне књижевне структуре.”¹ Па ипак, тематска критика постаје све заступљенија у савременој критичкој пракси на Западу. Сведоци смо да усмереност на тематику књижевног дела данас представља окосницу феминистичких, новоисторијских, етничких или чак деконструктивистичких приступа књижевности. Овакви текстови неретко осветљавају и проблеме важне за методолошко утемељење тематског приступа, бавећи се самим одређењем феномена теме текста, феноменом тематизације форме или пак схватањем мотива као формалне категорије и сл.²

Када отворимо неки од сајтова било које издавачке куће, прво на шта ћемо наићи је одређење жанра датог издања на основу његове тематике. Одређења тематике се притом крећу од оних која нам се одмах учине јаснима до оних над чијим се значењем двоумимо (historical, хм, историјска тема, criminal, криминалистичка, gay and lesbian, feminist, ghotic, science fiction, horror... Subversive? Шта му дође *субверзивни*?! Black, ок, то је црначка књижевност, да ли постоји и white? Можда на неком сајту *дружачије* усмерења.)

Присетимо се да је једна од главних савремених замерки Фрајевом виђењу архетипске критике управо његово категорисање дела засновано на њиховим жанровима. Модерна књижевност одавно је порушила границе жанра; он се преселио на странице сајтова који нуде популарну, тривијалну литературу; а да би у својој понуди јасно означили књигу прозе писану са изразитом естетском тенденцијом, користе занимљив термин *literary fiction*. Одједном, више нема оријентације на тематику, „висока литература” пробила је границе жанра: која је тема Остерове *Њујорцке трилогије* или Рансмајерових бриљантних *Ужаса леда и мрака*? Која је тема *Године смрти Рикарда Реица*? Како одговорити на то питање? Објективизујући сопствено читалачко искуство, што лакше у неком делу дефинишемо доминантну тему, то је оно по уметничкој вредности слабије.

Како се онда бавити једним тематским слојем у опусу таквог писца какав је Данило Киш, а избећи могућност банализације? Над оним ко се прихвати оваквог посла неизбежно лебди ауторова изјава: „Одбијам назив јеврејског писца. Ја сам против сваког вида мањинске литературе: феминистичке, хомосексуалне, јеврејске, црначке. Такође и против једног веома одређеног појма националне литературе.”³

¹ *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд 1992, стр. 851.

² Најподробнија доступна збирка текстова о проблемима тематске критике свакако је *The Return of Thematic Criticism*, коју је 1993. приредио угледни професор Универзитета у Харварду Вернер Солорс (Werner Sollors).

³ Данило Киш, *Горки шало* *искусива*, БИГЗ – СКЗ – Народна књига, Београд 1990,

Савремена тематска критика бави се управо наведеним облицима „мањинске литературе” и она нам у том погледу нуди своје инструменте проучавања. Неретко, реч је о ангажованој књижевности. Како онда применити елементе овакве критике на дело попут Кишовог?

Први проблем настаје чим покушамо да дефинишемо јеврејску тему уопште. Слични покушаји начињени су када је у питању дело Иве Андрића. Радивоје Константиновић начинио је занимљив избор Андрићевих јеврејских прича. Овај избор изашао је најпре на француском језику; уз приповетке, у избор су уврштени делови из романа *Травничка хроника* и *На Дрини ћурџија*. Занимљивост избора састоји се у томе што његов темељ чине „приповетке чији су јунаци Јевреји”.⁴

Овакав, крајње упрошћен, приступ довео је до тога да, примерице, у причи *Речи* наилазимо на стари емигрантски брачни пар који у сутон свог заједничког живота, проведеног у ћутању, спознаје вредност речи; речи постају недостижна утеха. У овој причи, као готово неприметан, узгредан детаљ, приповедач напомиње да „је она Јеврејка и да су због тога напустили земљу на неколико недеља пре доласка Хитлерових трупа, а да је он био некада трговац сликама и антиквитетима, велики стручњак у том послу, са јаким везама у многим земљама, нарочито у Француској.”⁵ Тешко је разумети зашто овај пасус целу причу карактерише као причу са јеврејском тематиком. По тој логици, ова прича би се са подједнаком тачношћу могла окарактерисати и као прича са *антикварском џемајликом*.

Које услове треба да испуни одређени тематски комплекс па да са пуним правом понесе назив јеврејске теме? Јудита Шалго, разматрајући проблем јеврејског идентитета, са извесном горчином констатује да једино што писцу преостаје јесте „учешће у оном што се назива јеврејском судбином.” Она јеврејски идентитет, и тиме, посредно, јеврејску књижевну тематику, види као обиман, унеколико противуречан, каталог најразличитијих предмета и идеја: „Цион, Храм Свете књиге, изгон, сеобе, дијаспора, холокауст, искорењеност, издвојеност, јеврејска солидарност, јеврејска самомржња и расни стид, јеврејска ароганција, јеврејски скептицизам и негативизам, космополитизам, револуционарно превратништво, субверзивност, хумористички дух, хуманистички алтруизам, шкртост, похлепа, малограђанска разметљивост, класна толеранција, трговачки, уметнички, научни таленти, неуроза...”⁶

Чини се да је Киш о свом јеврејству, као и о својој књижевности, па и о односу то двоје, рекао завидно много. Данила Киша можемо сврстати у

стр. 166.

⁴ Радивоје Константиновић, *Андрићева јеврејска хроника*, у: Иво Андрић, *Јеврејске приче*, Народна књига, Београд 1991, стр. 128.

⁵ Иво Андрић, *Јеврејске приче*, Народна књига, Београд 1991, стр. 76.

⁶ Јудита Шалго, *Мој јеврејски идентитет*, Јеврејски преглед, Билтен СЈОЈ, 1996, V, 10, стр. 11–12.

оне писце који су најдубљи и најпозванији сопствени тумачи. (Много пута понављано мишљење по којем је писац само један у низу тумача сопственог дела, ни најпозванији, ни најбољи, у случају Данила Киша, по нашем скромном уверењу, подбацује.)

Киш је, дакле, много рекао о односу свог јеврејског идентитета и свог дела. Зашто онда и данас око ове теме лебди облак непримерене контроверзе? Мртвом писцу оспорава се жива вредност његове литературе, а све некако мирише на тај *проблем са јеврејством*. Као да Киш није довољно српски писац, није у довољној мери *наш*. Стиче се утисак да разлози за овакву, понекад драматичну, рецепцију Кишовог дела почивају у једноставној чињеници да је од свих писаца са ових простора Данило Киш још понајвише Писац.

Тако видимо темељ његовог идентитета. Тако је, уосталом, сам Киш видео темељ сопственог идентитета и учинио је све да га управо у том правцу и изгради, избегавајући целог живота „погубну привлачност адјектива.” Писац. Ни Јеврејин, ни Србин, ни Средњоевропејац, ни неуротик, ни доследни антинационалиста, ни апатрид, ни... Данило Киш је Писац: „Одређене психолошке инхибиције (у односу на јеврејство – М. Ј.) постоје дан данас, и *пошто своју судбину поимајем у првом реду као судбину њих*, ја сам, понављам, ту по мене негативну психолошку чињеницу и инхибицију претворио, ако се тако може рећи, у позитивну књижевну чињеницу.”⁷(подвлачење наше).

Ово, дакле, треба рећи на почетку: основна водила у овом раду биће искључиво оно и онакво виђење јеврејске тематике у Кишовом делу какво нам је пренео сам Данило Киш: „...остаје чињеница да су *јевреји историјска парадигма у нашем веку*, и то је оно што ме је, изван личног и мучног искуства привукло јеврејској тематици. Но ја сам пришао тој теми, и прилазим јој и дан данас са великом опрезношћу, пошто ме ужасавају књиге о мањинама јер оне често носе у себи успех секташтва, алиби мањина, што таквим књигама прибавља изванлитерарни квалитет и пријем, од стране публике... Јер ако се једна књига чита само стога што она говори о црнцима, о Јеврејима, о хомосексуалцима, опростићеш, о женама, мене таква белетристика мало или никако не занима, о тим темама радије читам студије, истраживања, документарне књиге. А ако ћемо да узмемо један обрнут пример, ето вам Пруста. Чињеница различности у његовој литератури истовремено је другостепена и примордијална. А кад је у питању јеврејство, узмите као позитивне примере Кафку или Сингера: код њих је *литература такође првостепенa*, а проблем јеврејства, ту се појављује, у првом реду, као *трагично виђење света и животова*. А том трагичном осећању света *del sentimento tragico dela vida* стоји као противтежа *лајфен-јни хумор* и *из њега пошкела – иронија*. Полазећи дакле, од тих чињеница и премиса, ја сам *проблему јеврејства приписујем као метафору* што

⁷ Горки *шалоџ искуства*, стр. 110.

значи да сам сваки пут био приморан да говорим о јеврејству кроз метафору, и то не увек искључиво из књижевно-естетичких разлога, него да бих ту тему на неки начин у књижевном смислу прикрио, ублажио иманентну трагичност и патетичност теме.”⁸ (подвукла М. Ј.)

Кишово виђење јеврејске тематике, у најкраћем, садржи следеће елементе:

- лично мучно искуство као темељну инспирацију;
- идејно схватање Јевреја као историјске парадигме нашег доба;
- шири, универзални поглед на јеврејство као трагичко виђење света и живота;
- књижевну обраду теме кроз латентни хумор и из њега потеклу иронију;
- обраду теме јеврејства кроз метафору.

Јеврејска тема код Киша увек је, тврдимо, са опасношћу да будемо досадни, у служби преношења универзалне, хуманистичке поруке. Јер, за великог Писца сасвим је свеједно хоће ли писати о Јеврејима или Грцима, *Gentile or Jew*; он ће рећи управо оно што треба да би конструисао ону посебну, узбудљиву и застрашујућу врсту прустовског оптичког инструмента помоћу којег *чиџалац њосџаје соџсџвени чиџач себе сама*. Код великог Писца литература је увек првостепена.

У изравној вези са темом јеврејства у Кишовом делу свакако је његов одабир средњоевропског културног контекста. Овакво пишчево опредељење могло је допринети негативној рецепцији код дела домаће критике (недовољно „наш” писац). У Кишовом случају, оно је такође могло бити и ствар унутарње нужности, проистекле из специфичних околности у којима се развијао његов идентитет: „Чињеница да сам Полујеврејин, или Јеврејин, ако вам се више допада; да сам живео у Мађарској и у Југославији и одрастао читајући на два језика и две књижевности; да сам западну, руску и јеврејску књижевност упознао у средишњој области између Будимпеште, Беча, Загреба, Београда. По свом образовању, ја сам са ове територије. Уколико постоји друкчији стил који ме одваја од српске или југословенске књижевности онда би се то могло назвати овим средњоевропским комплексом. Сматрам да сам средњоевропски писац до сржи, али тешко је то дефинисати изван онога што сам рекао, шта то значи за мене и одакле потиче.”⁹

Квалитет *различџџосџи*, о којем је Киш говорио када је реч о уметничком квалитету дела одређеног писца, овде се преноси и на одабрани културни контекст. Па ипак, није реч о пишчевој мистификацији, или потреби да своје дело изузме из токова књижевности писане на српском језику (не треба подсећати колико је, у различитим приликама, Киш говорио

⁸ Д. Киш, *Горки џалоџ искусџџва*, наведено издање, стр. 106–107.

⁹ *Исџо*, стр. 218.

о свом језичком опредељењу као о темељу свог уметничког идентитета), него управо о потреби да се доживљај сопственог дела продуби и обогати за једну специфичну контекстуалну димензију.

Укључити своје дело у средњоевропски културни контекст значи одредити се за један нестали свет; Киш је био свестан тога, о томе уосталом најбоље сведоче његове *Варијације на средњоевројске теме*. Упркос потреби да се оваквом културном контексту да савремени легитимитет (сетимо се Кишовог ангажмана у специјализованом научном часопису "Cross Currents – A Yearbook of Central European Culture", који је настао из потребе да се очува свест о духовном идентитету националних култура у оквиру средњоевропске регије, које су биле угрожене од стране совјетске окупације), Киш је био свестан да се о Средњој Европи као о јединственом геополитичком и културном феномену „после Јалте и Хелсинкија, може говорити само у перфекту и плусквамперфекту.”¹⁰

Средњоевропску културу западна Европа открила је накнадно, по њеном нестанку, трудећи се да надокнади пропуштено. Откривена је онда када је већ постала културна археологија: оно што се открива након катаклизме.

У Кишовом виђењу, управо су средњоевропски Јевреји били елемент који је цео тај културни конгломерат држао на окупу; након нестанка Јевреја ова област незадрживо тоне у провинцијализам. Јеврејски живаљ је „том средњоевропском пејзажу давао не само одређену боју и тон, него истовремено служио и као динамичка сила (јер су се према њему, и у односу на њега, формирали националистички савези и демократски интернационалистички рефлексии)...”¹¹

Испред судбине целокупне средњоевропске јеврејске културе може стајати, као какав ужасни амблем, лична судбина Бруна Шульца: „Сахрањен је на јеврејском гробљу, поред својих родитеља, али данас нема ни трага од тих гробова, давно су булдожери сравнили са земљом то гробље, а на њему стоји ново стамбено насеље. И тако Бруно нема ни гроб, чак ни симболичан.”¹² Шульца су убили нацисти, а његов гроб поравнали стаљинисти; није остало ништа. И данас можда, по предграђима средњоевропских градова, на огуљеним фасадама видљиви су натписи бивших јеврејских радњи, пред вратима стоје трагови некадашњих мезуза, док живот пролази поред синагога претворених у фабрике и стоваришта.

Киш је, опредељујући се за средњоевропски културни контекст, по нашем уверењу заправо исповедио своју коначну припадност несталоме, неактуелноме, а самим тим и неизвесноме. Потрага за културним

¹⁰ *Варијације на средњоевројске теме*, у: Д. Киш, *Животи, лијерајтура*, Свјетлост, Сарајево 1990, стр. 35.

¹¹ *Исјо*, стр. 43.

¹² *Успомене Еле Шулиц Подстиолске на Бруна Шулица*, Градац, бр. 148–149, година 29, 2003, стр. 158.

идентитетом тако постаје шетња улицом непостојећих кестенова: „Нико није у стању да ми објасни где су нестали ти кестенови, и да није вас, ја бих посумњао да сам све то измислио или сањао. Јер, знате, тако је то са успоменама, човек никад није сигуран.” И нешто касније, када јунак схвата да је све нестало: „О, ништа не брините, госпођо, само евоцирам успомене, знате, после толико година све нестаје. Ето видите, на мом узглављу је израсла јабука, а сингерица се претворила у бокор ружа. Од кестенова, пак, госпођо, видите, нема ни трага. То је зато, госпођо, што кестенови немају своје успомене.”¹³

Потрага за средњоевропским културним идентитетом је својеврсна реконструкција онога чега би се могли сећати кестенови из избрисаних улица заувек измењених градова: „...провинцијално сивило средњоевропских градића са почетка века јасно израња из мрака времена: сиве приземне куће са двориштима која сунце у свом спором промицању раздељује јасном демаркационом линијом на квадрате убитачне светлости и неке влажне плесниве сенке налик на тмину...”¹⁴

У том смислу Кишова потрага за средњоевропским културним идентитетом је још само једно истраживање мртвих докумената из мртвог мора времена.¹⁵ Овакво опредељење је, чини се, диктирано и разлозима једне поетике која је окренута истраживању и реконструкцији несталог, у овом случају онога што је нестало у копненом потоку: једно писмо постаје кључни археолошки документ довољан да се из њега, као из каквог магичног артефакта, реконструише свет нестало под рушевинама.

У целокупном развоју Кишовог дела и јеврејска тема се мења и развија; из породичне несреће и понорница крви у породичној трилогији израста лик побуњене жртве у новелистичкој фази. На почетку Кишовог дела, као каква велика капија, посађена је мемљива барака из Аушвица (*Псалам 44*), поткрај, у једној од прича из *Енциклопедије мртвих*, стоји капетан Вирт, који у цепоу војничке блузе држи примерак *Завере*, гледајући у лешеве из крематоријума.

Јеврејска тема провлачи се тако кроз *Псалам 44*, целу породичну трилогију (*Рани јади*, *Бацџа*, *Џејео*, *Пецчаник*); у *Гробници за Бориса Давидовича* њоме су, осим насловне приче, обележене и приче *Нож са*

¹³ Д. Киш, *Рани јади*, Изабрана дела, БИГЗ, Београд 1990, стр. 13–14.

¹⁴ Д. Киш, *Маџијско кружење караџа*, у: *Енциклопедија мртвих*, Изабрана дела, БИГЗ, Београд 1990, стр. 77.

¹⁵ „Све остало збрисаће ноћ, а моје ће писмо остати непослато, мој ће рукопис бити већ зором мртви рукопис у мртвом мору времена, расточени папирус у мртвој мочвари Панонског мора, или писмено у вакуумској шкатули од зеленог кристалног стакла чији је кључ бачен у воду, у мочвару, писмено укупано у мрачне темеље ноћи, у трошне темеље бића, сведочанство за неку далеку будућност – postumus.” – Д. Киш, *Пецчаник*, Изабрана дела, БИГЗ, Београд 1990, стр. 332.

дрцком од ружиног дрвѣћа, Пси и књиѣ; а у Енциклопедији мрѣвих наилазимо на Причу о мајстору и ученику и Књиѣу краљева и будала.

Полазећи од личног искуства породичне несреће, Киш је дошао до испитивања граница антисемитизма, његових механизма и закона. Занимљива у пишчевом погледу на јеврејско страдање је чињеница да холокауст притом нема повлашћено место: холокауст није страдање над страдањима. У *Савейѣма младом ѣисцу* Киш ће рећи: „Ко тврди да је Колима била различита од Аушвица, пошаљеш до сто ѣавола.”¹⁶

У својој осуди национализма и у „свести о релативности свих митова”, Киш је доследан, за њега је: „јеврејски старозаветни мит 'изабраног народа' такође само до крајњих консеквенци доведена национална (старозаветна и талмудска) митологија, а да се талмудијске мудрости и хасидске легенде не разликују у бити од Вукових пословица, од хришћанских, од грчко-римских, од византијских, од староиндијских...”¹⁷

Кишова космополитска отвореност, у његовом сопственом виђењу, последица је управо сложених културолошких околности у којима се формирао као личност (истих оних којима је делимично условљено и његово интересовање за Средњу Европу). „Имао сам срећу (или несрећу) да године када се стичу појмови у свету, када се у душу утискују митови и предрасуде, када се формира човеково митско и друштвено биће, да схватим снагом емпиријског сазнања релативност свих митова.”¹⁸

У детињству, у мађарском селу, усвојио је „сва општа места усменог предања” о супериорности мађарског народа, уз мајку је научио црквенословенски Оченаш, а од деде у Црној Гори слушао је о јунаштву својих предака. Све то одвијало се у сенци свести о јеврејству као о наследном проклетству, при којем се зна да се божићна песма изводи са другом децом „случајно, милошћу и добротом госпође учитељице”. Не треба заборавити да је Киш управо ту околност *различѣјосѣи* коју доноси компонента јеврејског идентитета сматрао кључном за свој књижевни развој: „Без тог амбигуитета порекла, без те 'узнемирујуће различитости' што је доноси јеврејство, и без недаћа свог ратног детињства, без сумње не бих постао писац.”¹⁹ (Изгледа да је ова реч, *различѣјосѣи*, она коју Киш најчешће примењује на себе: различитост порекла, различитост културног контекста, различитост када је у питању квалитет сопственог дела.)

Киш признаје своје јеврејство као кључно за разумевање доброг дела онога што је чинио и писао, али уједно јеврејству одриче сваку супериорност, па чак и ону коју му пружа једно од највећих страдања у новијој историји. Лице зла и насиља исто је, без обзира да ли је у питању Аушвиц или Колима, механизам зла и насиља исти је, без обзира да ли причамо о

¹⁶ *Савейѣи младом ѣисцу*, у Д. Киш, *Живоиѣ, лиѣѣраѣура*, наведено издање, стр. 90.

¹⁷ Д. Киш, *Час аналѣомѣје*, Сабрана дела, БИГЗ, Београд 1995, стр. 44.

¹⁸ *Исѣо*, стр. 37.

¹⁹ Д. Киш, *Живоиѣ, лиѣѣраѣура*, у истоименој књизи, неведено издање, стр 12.

фашизму или стаљинизму, лице жртве исто је, без обзира на њено порекло. Кишов доследан демитологизујући став учинио га је хуманистички широкогрудим; управо ова особина, поред ванредног уметничког квалитета његовог дела, омогућила му је да постане један од ретких писаца који су превазишли границе наше мале (и како ствари стоје, све мање) књижевности.

Кишов *Псалам 44*, који спада „међу потцијењена дјела од стране њихових аутора” уједно је „од великог значаја за праћење развоја Данила Киша. *Псалам 44* и *Мансарда* су индикативни како за оно што ће бити Кишове доминанте и тенденције у каснијем стваралаштву, тако и за оно што је овај аутор напустио.”²⁰ Ово мишљење једног од најпозванијих тумача Кишовог дела код нас потврђује и начин на који је сам аутор видео место овог романа у свом опусу. Киш се овог младалачког дела не одриче, „јер оно на неки начин, ако не што друго, гради изванредан континуитет са мојим каснијим књигама, мислим, у том смислу, да је данас видљива веза између романа *Псалам 44* и, на пример, *Гробнице за Бориса Давидовича*, и један и други говоре о насиљу, или, тачније, о логорима, један о нацистичким, други о совјетским...”²¹

Инспирацију за роман Киш проналази у новинском тексту, који доноси сведочанство о брачном пару који је добио дете у концентрационом логору. Документарна потка не изостаје, дакле, ни у раној фази Кишовог стваралаштва. Сам Киш ће то потврдити: „А и тај је роман, *Псалам 44*, мада заснован у првом реду на мом сопственом искуству, као и на сведочењима оних наших ретких рођака који су се вратили из логора, и тај роман, велим, ипак припада *документарном* жанру, јер је његова фабула заснована на новинској репортажи: један јеврејски пар одлази неколико година после рата да посети логор, где им се, пред сам крај рата, родило дете.”²²

Јован Делић иде дотле да сматра да је, баш као и у случају *Пеџчаника*, и у *Псалму 44* отуда присутан поступак глосирања, „који се одвија на митској позадини библијских текстова који су, у овом случају, већ истакнути на почетку, као мото”.²³

Реч је о цитатима из *Прве књиге Мојсијеве* и из насловног *Псалма 44*. Овај други је, наравно, од прворазредног значаја. Псалам који је Киш одабрао за наслов своје младалачке књиге не призива само искуство холокауста него целокупно искуство јеврејске судбине изгнаника: „Али сад си нас повргао и посрамио, и не идеш са војском нашом. / Обрађаш нас те бјезимо испред непријатеља и непријатељи нас наши харају. / Дао си нас

²⁰ Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, БИГЗ, Београд 1997, стр. 39.

²¹ *Горки џалоџ искуства*, наведено издање, стр. 108.

²² *Горки џалоџ искуства*, наведено издање, стр. 109.

²³ Ј. Делић, *наведено дело*, стр. 42.

као овце да нас једу, и по народима расијао си нас. / У бесцијење си продао народ свој, и нијеси му подигао цијене. / Дао си нас на подсмјех сусједима нашијем, да нам се ругају и срамоте нас који живе око нас. / Начинио си од нас причу у народа, гледајући нас машу главом туђинци. / Сваки је дан срамота моја преда мном, и стид је попао лице моје. / Од ријечи подсмјевачевих и ругачевих, и од погледа непријатељевих и осветљивчевих.”

Овај старозаветни текст као да садржи целокупну судбину расејаних Јевреја: из њега израњају гета, погроми, трагична издвојеност, угроженост и понижење које траје вековима и у којем је холокауст тек катаклизматични крешендо: „А убијају нас за тебе сваки дан, с нама поступају као са овцама кланицама. (...) Душа наша паде у прах, тијело је наше бачено на земљу.”²⁴ Не постоји бољи наслов од одабраног, не постоји дубљи мото од наведеног.

Такође, један од главних ликова романа је Јакоб, који носи име једног од великих праотаца, онога који је и назван Израиљем, те отуда поменути Псалам доноси и следећи стих молбе за избављење: „Боже, царе мој, ти си онај исти, пошљи помоћ Јакову!”²⁵ Јаков је онај који се рвао са самим Господом, изашавши из те надљудске борбе као победник; којем отуда тајанствени Господ говори: „Одселе се нећеш звати Јаков, него Израиљ; јер си се јуначки борио са Богом и са људима, и одолио си.”²⁶ – чувени старозаветни текст на више је начина, дакле, повезан са романом.

У много чему ово рано Кишово дело представља збирку нуклеоса каснијих пишчевих мотива, или тема којима се бавио.

Мотив средњоевропске културне мешавине примерице оличене у вавилонској збрци језика, видљив у каснијим Кишовим делима, налазимо и овде: по народима расејани, иронијом судбине, Јевреји бивају сакупљени са свих страна у чудовишни пројекат Хитлерових фабрика смрти – *коначно решење* древне муке изгнаних: „и тако се нашла одједном на станици и видела дугачку композицију са пломбираним вагонима из којих вуре фантомска лица на малим решеткастим прозорима и препознала онај вавилонски вапај што га је и сама искусила онда када је транспортована у истим таквим фургонима, тај вапај што се претвара у тамни суви шапат, на свим језицима Европе изговорена реч *вода* ка да је то само оличење живота...”²⁷

И Едуард Сам, човек сложеног средњоевропског идентитета, маштаће о служби на својој сахрани, у којој ће се помешати језици: „Естетички и

²⁴ Псалми Давидови, *Свешто Писмо Сћароџа и Новоџа завјеиџа*, Свети архиепископски синод СПЦ, Београд 2004, стр. 723–724.

²⁵ Псалми Давидови, наведено издање, стр. 723.

²⁶ *Прва Књига Мојсијева*, наведено издање *Свешто Писмо Сћароџа и Новоџа завјеиџа*, стр. 52.

²⁷ Д. Киш, *Псалам 44*, Дјела Данила Киша, Глобус – Загреб, Просвета – Београд 1983, стр. 20.

космополитски тренутак: наизменични склад рабинског нарицања (хебрејски), католичког контрапункта (латински), православног појања (старословенски), и мухамеданског запевања (арапски).²⁸ На другом месту у роману он ће поводом своје сахране изразити сличну жељу – да се наведени *Давидови ѿсалми* читају „на било којем од ових језика: хебрејском, латинском, немачком, мађарском, српском, италијанском, румунском, украјинском, јерменском, чешком, словачком, бугарском, словеначком, португалском, холандском, шпанском, јидишу...”²⁹

У причи из збирке *Гробница за Бориса Давдовича, Нож са дрчком од ружиног дрвџа*, у којој се јавља лик младе Јеврејке, невине жртве убиства, Киш ће се вратити мотиву вавилонске језичке збрке, карактеристичне за простор Средње Европе. Сама прича, „да би била истинита, морала би бити испричана на румунском, мађарском, украјинском или јидишу; или, понајпре, на мешавини свих тих језика заједно (...) Када би, дакле, приповедач могао да досегне недостижни и стравични час вавилонске пометње, чуле би се понизне молбе и ужасна преклињања Хане Кшижевске, изговорена на румунском, на пољском, на украјинском, наизменце (као да је питање њене смрти само последица неког великог и кобног неспоразума), да би се у предсмртном грчу и смирењу њено бунцање претворило у молитву за мртве, изговорену на хебрејском, језику постања и умирања.”³⁰

Мотив сложеног средњоевропског идентитета који у часу сусрета са смрћу проговара на више језика видимо и у *Маџијском кружењу караџа*: за ковчегом јунака вуку се две старице, од којих се једна моли на немачком а друга на руском, док је матерњи језик покојника мађарски.

Мотив вавилонске језичке пометње у вези са јеврејском тематиком своју сврху не налази толико у симболици отуђења и неразумевања, рекло би се да он много више говори о проблему асимилације: европски Јеврејин, из разлога опстанка, асимиловано је биће – биће са више идентитета.

Са Кишовим каснијим делима кореспондира и детиње искуство главне јунакиње везано за буђење антисемитизма у њеној околини, оно искуство које ћемо, развијено и продубљено, сусрести у *Раним јадима* и у *Баџици, ѿјелу*. И главна јунакиња се, као и Андреас Сам, нашла у страниј сеоској средини, коју посматра „зачуђеним очима градске девојчице”, збуњује је немогућност да као Јевреји путују возом и трамвајем, а њен отац (и он, као и Едуард Сам, осенчен наочарима са гвозденим оквиром) је алкохоличар и луцидно-неуротични философ: у роману се наводи читав један усмени трактат о пореклу етничке и расне мржње, који он у својој немоћи износи. Сусрешће нас и касније добро пазнати пас Динго: њега ће кући вратити општински стрводер Кењери, исти онај који ће гурати лешеве под дунавски лед за време новосадских хладних дана.

²⁸ Д. Киш, *Пецчаник*, Изабрана дела, БИГЗ, Београд 1990, стр. 149.

²⁹ *Наведено дело*, стр. 333.

³⁰ Д. Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, наведено издање, стр. 7.

Сусрет главне јунакиње са антисемитизмом одвија се на плану односа између ње и друге деце. Од извесне Илонке Кутај, мале католикиње, она ће чути реченицу која ће је довести до спознаје наследне кривице: „Твој тата је распео Христа.” Занимљиво је да се ово сећање повезује са филмском пројекцијом неког филма о Исусовом страдању који је гледала у детињству – она ће га се сетити гледајући Јакоба: „Јакоб, у белом болничком мантилу, са мојсијевским замахом десне руке; та јој је слика остала урезана у свести као слика распетог Христа, што га је видела једном давно, као дете, на филму који су приказивали...”³¹

Јеврејска жртва у концлогору идентификује се са сликом распетог Христа; Јеврејин постаје носилац истинског мучеништва, он је онај који носи образ Распетог. И да би слика била потпуна, око њега стоје логорски чувари: „...тако јој се урезала у свест Јакобова фигура у белом болничком мантилу са замахнутом руком – распет између два разбојника.”³²

Новозаветне, дакле, нејудаистичке алузије присутне су и када је у питању главна јунакиња. Њено име је Марија, а чудесно рођење у паклу Аушвица алузијом се повезује са рођењем Богомладенца Христа: „...не зна да ли је чула или јој се само причинило да чује у полусну Жанин глас који говори СИН! СИН! као анђеоло што са цветом наговештава Марији рођење Сина Божјег (...) и осетила са мучним блаженством да је Жана поставила поред ње дете и чула мачкасто плакање детета и Жанин шапат као богојављење Маријино: „Premier-ne d' Israel”.³³ Овај мотив кулминира у Маријиним исповедању свог сина као Бога: „Добро – рече Марија – Мој Бог се зове Јан. Моје дете.”³⁴

Киш оне који носе наследну кривицу да су разапели Христа (чувени одговор окупљене гомиле Пилату: „Крв његова на нас и на дјецу нашу!”) који су „макар чавле додавали”, чини христоликима: уз главне јунаке се везују мотиви Христовог страдања и чудесног Маријиног рађања и, тиме, двеју личности најважнијих за свеколико хришћанство.

Роман доноси и мотив новосадских хладних дана, изнесен на радикално натуралистички начин, који је Киш у каснијим делима кориговао. Кишове замерке овом раном роману односе се управо на, рекли бисмо, у недовољној мери спроведен поступак депатетизације, или пак метафоризације јеврејске теме о којој је често говорио: „Али то што у тој књизи ни до дана данашњег не волим, то је, што сам, упркос томе, неке ствари, због недовољног искуства, ипак одвећ директно рекао, управо као то 'Für Juden verboten'. Данас бих, верујем, нашао и за то неко друго, срећније решење. Таква сам решења, чини ми се, нашао у својим каснијим књигама, које су на изванредан начин заправо *исправке и поправљања* *неке једне књиге*

³¹ Псалм 44, наведено издање, стр. 78.

³² *Исио*, стр. 79.

³³ *Исио*, стр. 94. и 96.

³⁴ *Исио*, стр. 103.

и ње једне, из моџ асїекїа гледано, круїне књижевне грешке."³⁵ (подвукла М. Ј). Ово сведочи о помном Кишовом бављењу јеврејском тематиком и о пажњи са којом јој је приступао као превасходно књижевном проблему јер, подсећамо на ауторове речи, код великог писца литература је увек првостепена.

У роману је најављена и будућа развијена тема понорница крви. Она се најснажније јавља управо у тренутку рођења детета: „...као да се у овом тренутку мешају њихове крви и њихово месо и као да се дете што се буди и упија у њену сису улива у њу и меша своју крв са њеном – као да се у овом тренутку, на једној скоро физички присутној граници једне епохе, једног раздобља, њене дакле и дететове историје, сливају сви токови крви уједно...” И, нешто даље: „Јер изгледа да треба да се умеша смрт или рођење (са тачке гледишта породичног и историјског иста ствар) у свакодневни ток збивања па да се човек замисли над реком оне крви из које израћамо и у коју поново тонемо и која тече невидљива као понорница (тако је говорио отац) у нама и да је сагледамо тек у оним тренуцима када се у њеном току стварају неке мутне матице или када наилазе поводњи или када почне да пресушује и сахне.”³⁶

Јунакиња овим искуствено спознаје очеву философију живота, која се у роману види „као опроштајни говор са животом и порука његове крви” о исконском бујању крви, од којег је немогуће побећи. Отац девојчици говори, заправо, парафразу Конрадовога става да није важно да ли себе видиш као Јеврејина него да ли те други виде као таквог – става који је сам Киш, уосталом, често цитирао: „него је реч о томе да треба да научиш већ да то што имаш у себи јеврејске крви да то није ствар коју смеш да заборавиш, коју можеш да заборавиш; знам, хоћеш да кажеш да ти не видиш никакву под милим Богом разлику између тебе и Илонке Кутај, но управо, ствар је у томе што она види разлику, а то је већ довољно да би ти патила.”³⁷

Роман дакле уводи мотив веома важан за каснији Кишов опус, мотив „крви која је вечна као и вода, само гушћа и мање прозирна”, који ће се јавити нарочито у делима породичног циклуса.

II

Цела Кишова породична трилогија у знаку је јеврејске тематике. Већ сама њена окосница - потрага за несталим оцем и самим тим идентитетом, истраживање је понорница крви. У ширем смислу, породична трилогија је истраживање света несталога у мртвом мору времена; она се, по пишчевом признању, храни детињством, које је и само илузија: „Како сам детињство

³⁵ *Горки ѡалоџ искусїва*, наведено издање, стр. 109.

³⁶ *Псалам 44*, наведено издање, стр. 96–97.

³⁷ *Исїо*, стр. 99.

дао у некој лирској, јединственој и коначној форми, та је форма постала саставним делом мог детињства, једино моје детињство. И ја сам сад и сам једва у стању да направим разлику између те две илузије, између животне и књижевне истине; оне се прожимају у толикој мери да ту повући јасну границу једва да је могућно”³⁸ Кишова реконструкција детињства егзистенцијална је и дубоко лична потреба; верујемо да се у целокупној српској књижевности тешко може пронаћи интимнији, а уметнички успешнији подухват.

Ране јаде отвара тема дивљих кестенова, а она је у вези са сликом несталог света за којим се трага већ у наредној причи.³⁹ Слика света након катаклизме: „Кестенове су посекали рат, људи, или просто – време.”⁴⁰ Ова прозна збирка тако постаје књижевно путовање кроз улицу несталих кестенова, реконструкција несталог света детињства. Света, који, видећемо, није нестао на обичан начин, није измењен једноставним деловањем времена, него катаклизматичним, копненим потопом.

Јунак се враћа у улицу несталих кестенова, само да би увидео да од света његовог детињства није остало ништа: он је нестао са стварносне мапе. Отуда већ наредна прича, *Игра*, уводи мотив понорница крви, улазимо у механизме нестанка: дечак је носилац проклете крви Макса Ахашвероша, Макса Лутајућег. Он у усамљеној игри нуди гушчије перје, баш као и његов деда, „као да лута кроз векове”⁴¹ Његов отац вири кроз кључаоницу, „кроз коју је струјала, као кроз ходник, хладна промаја чак однекуд из безвременске даљине.”⁴² Јастук пун перја који дечак носи по соби постаје тако више од обичног реквизита за игру, он постаје наследни терет који дете носи осећајући да „има у томе нечег грешног.” Мајчина реакција потврђује дететову нејасну слутњу: мотив наследне кривице због нечистог порекла тако је уведен и у породични циклус.

У наредној причи *Пољом*, из детиње перспективе дата је слика буђења антисемитизма. У похару јеврејске имовине укључене су све дечаку „познате личности из улице” – дакле читава заједница у односу на коју ће он осетити трагичну издвојеност сопствене крви. Његов мотив да у свему учествује почива у потреби да себи објасни смисао збивања која га у то доба потресају из темеља, а на која одрасли немају одговор. Дечак, по оцу Јеврејин, свестан је опасне мимикрије: „...ношен својим страхом, уверен да

³⁸ Д. Киш, *Животи, лијераиџура*, у истоименој књизи, наведено издање, стр. 9–10.

³⁹ Било би занимљиво сазнати да ли је Киш утицао и на познатог хрватског кантаутора Дарка Рундека, који, као и наш писац, живи у Паризу: Кад прођем старим кварталом кестена / на бившој граници Загреба / осјетим се сасвим неспреман / за то што видим ту. / Како је само лако нестала / стара слика ствари. / Ова боја није моја. / Ја другој тајну знам...” Или су кестенови просто иманентни носталгији која има средњоевропски квалитет?

⁴⁰ Д. Киш, *Рани јади*, наведено издање, стр. 14.

⁴¹ *Исио*, стр. 18.

⁴² *Исио*, стр. 18.

сам ту, у срцу опасности, понајбоље заклоњен од тих људи, знајући да се не смем удаљити из сигурног заклона њихове разјарености, да се не смем удаљити од те многочлане масе ни за размак једне руке, јер би ме могли дохватити и згазити ногама.”⁴³

У *Псалму 44* главна јунакиња пристаје такође на свесну мимикрију. Изашавши из логора, већ по престанку рата, она једно време борави код жене чији је муж на фронту. На женин коментар да су Јевреји криви за рат она спремно одговара реченицом која постаје ознака за јеврејску наследну кривицу, понављајући давну увреду из детињства: „Сваки је барем чавле додавао.” На крају приче о погрому јеврејски дечак ипак стоји по страни „као праведник, поштеђен освете.” Дечак је свестан своје мимикрије.

Чак и у наредној причи, *Серенада за Ану*, у којој је описан безазлен догађај удварања јунаковој старијој сестри, опажамо сенку антисемитизма: „Чуо сам неки жагор под прозором и помислих да су дошли да убију мога оца.”⁴⁴ Ликови одсутног, одведеног оца и несталих рођака помињу се и у причама у којима је обрађено ратно и поратно време, као што је случај са причама *Човек који је долазио издалека* и *Из барцунастїо̄ албума*. Стрину Ребеку, повратницу из логора, затичу у њеној пустој кући како, симболично, држи у руци седмокраки свећњак (менору, неопходни реквизит сваког јеврејског дома), у којем гори само једна свећа. Гашење јеврејског дела породице овим је јасно наговештено: „Тај свећњак са једном једином упаленом свећом беше ту, без сумње, зато да нам својим угашеним пламеном, својом празнином, укаже на оно што ће нам стрина Ребека и сама саопштити...”⁴⁵

Дечак ужасну судбину свога оца чита из изгледа оних ретких рођака који су се вратили из логора. Његов стриц је „опален неким чудним сунцем, неком адском светлошћу, која је давала кожи боју болесне мемљивости – погубни печат неког црног сунца.”⁴⁶

Ова збирка у једној од последњих прича, *Из барцунастїо̄ албума*, уводи за каснија дела пресудан мотив копненог потопа. Као и касније, и овде се овај мотивски комплекс реконструкције несталога света и времена доводи у везу са ликом страдалог оца: „Наш историјски кофер (...) испловио је из потопа сам и пуст, као мртвачки сандук. У њему сад леже само жалосни остаци мога оца, као у урни пепео: његове фотографије и документа. Ту су још његова крштеница и школска сведочанства, те невероватне торе исписане калиграфским рукописом неке далеке прошлости, скоро митске, драгоцене сведочанства мртвог песника...”⁴⁷

⁴³ *Истїо*, стр. 26.

⁴⁴ *Истїо*, стр. 35.

⁴⁵ *Истїо*, стр. 88.

⁴⁶ *Истїо*, стр. 91.

⁴⁷ *Истїо*, стр. 96.

Јасно је артикулисана и дечакова потреба за чувањем свих ових мртвих рукописа из мртвог мора времена: ту чудесну архиву дечак кријумчари у породични кофер из потребе да спречи да и његов отац доживи судбину дивљих кестенова, судбину неизвесне успомене, која се отуда меша са сновиђењем. За потврду очевог постојања биће потребан опипљив, материјални доказ: „То беше, без сумње, рана свест о томе да ће то бити једина прђија мога детињства, једини материјални доказ да сам некад био и да је некад био мој отац. Јер, без свега тога, без тих рукописа и тих фотографија, ја бих данас зацело био уверен да све то није постојало, да је све то једна накнадна, сањана прича, коју сам измислио себи за утеху. Лик мог оца би се избрисао из сећања, као и толики други и кад бих пружио руку, дохватио бих празнину. Мислио бих да сањам.”⁴⁸

Збирка се окончава поновном мишљу о непоузданости сећања, али и подсећањем на понорнице крви: јоргани које дечакова мајка опсесивно вуче кроз сва њихова ратна сељакања нису ништа друго до наследно бреме Макса Лутајућег, јеврејског трговца гушчијим перјем: „Не верујем да је мојој мајци могла да измакне грозна чињеница које ја тада још нисам био свестан: да су те перине, испуњене лажним гушчијим перјем, само наставак, можда последње поглавље, оне луталачке, ахасферске историје коју је започео мој отац, заправо још његови преци, трговци гушчијим перјем, а који су доспели ту негде из далеког мрака историје – тешко, наследно бреме које смо ми још једнако вукли, бесмислено.”⁴⁹ Од овог страшног бремена дечак ће се ослобађати стварањем: ослушкујући тајанствени звук времена и „продирјући у далеку историју и у библијска времена – истраживати своје мутно порекло” – како стоји у последњој реченици *Раних јада*.

У *Баџици*, *Њејелу* дечак из *Раних јада* наставља своју шетњу улицом несталих кестенова. Њих сусрећемо већ у првој причи – овог пута враћени смо у епоху у којој су се стабла у дечаковој улици још увек „додиривала својим најистуренијим гранама, стварајући трем”. И рушење дечаковог света почеће од кестенова: „Пред кућом су се већ лено крунили кестенови, давно лишени плода, а лишће је, овде-онде већ жуто и миришљаво као листови дувана почело да пада са грана, неодлучно.”⁵⁰

Увод у атмосферу пропасти познатог света мајсторски је изведен: пратимо дечака и мајку у шетњи, а мајка слуги да ће јесен (пропаст, опадање, смрт) доћи са Дунавом, са Шварцвалда; а да би преношење значења било јасно обликовано, јесен се пореди са офанзивом: „Мајка је имала неко чудно предосећање о предстојећој офанзиви јесени, и заиста, вода Дунава била је промењена, мутнозелена, пуна неког сумњивог талоба који је само сведочио о плусковима негде на Шварцвалду.”⁵¹

⁴⁸ *Истио*, стр. 97.

⁴⁹ *Истио*, стр. 102.

⁵⁰ Д. Киш, *Баџица, Њејело*, БИГЗ, Београд 1990, стр. 14.

⁵¹ *Истио*, стр.14.

Страшна киша са Шварцвалда мења предео у толикој мери да дечак и мајка бивају изгубљени у шуми, мајка се несигурно крсти, и тада, као страшно знамење, излетеће на њих крдо црних бивола, које ће утонути у живо блато немилосрдног пљуска. Повратак у град отуда је повратак у већ измењен свет: „Кад смо се вратили у град, већ је свуда била објављена офанзива јесени. Велики жути плакати позивали су грађане на ред и послушност, а из авиоплана су бацали пропагандне летке – жуте и црвене – у којима се надменим језиком победника говорило о одмазди.”⁵²

Дивљи кестенови, тај чудни амблем на вратима Кишовог света, представљају позадину и дечаковог првог сусрета са смрћу: он гледа у небо „крз оголело грање дивљег кестена”, као први човек, у којег је посађено страшно семе смрти. Катаклизма још увек није наступила: отац још саставља свој чудесни *Кондукџер*, још увек бесни у пролеће у свом метафизичком револту. За њега се сада везују старозаветне личности, пре свих Мојсије, а управо његова чудна кабалистичка књига одводи породицу у бесконачна сељакања. *Кондукџер* је оно што дечаку одузима спокој улице дивљих кестенова: „Свесни опасности која нам прети због очевог месијанског реда вожње који је био стављен на индекс новог поретка (због слободоумних и револуционарних идеја које садржи), морали смо да се склонимо из улице дивљих кестенова.”⁵³ Након овога следи суноврат – у улицу дивљих кестенова дечак се на почетку *Раних јада* враћа управо зато што је то последња светла тачка његовог детињства.

Очева чудесна књига породицу доводи у пропалу кућицу поред пруге, у којој се фантазија о путовању возом у далека и егзотична места, подстакнута очевим *Редом вожње*, претвара у сурову збиљу неподношљиве буке шина, коју слушају они чији ће се пут завршити на слепом колосеку. Породица сада живи свој сан о путовању као о спасу од страха и глади, а кућица постаје воз: „А мисао о бекству само је још више повећавала нашу вртоглавицу: почели смо да живимо у нашој соби као у купеу воза.”⁵⁴ Ово путовање завршиће се на слепом колосеку: „Ускоро после тога, вођени очевом звездом, преселили смо се у предграђе поред једног слепог колосека. То је било по трећи пут да се селимо за последњих годину дана и тај нам је слепи колосек убијао и последњу илузију о бекству.”⁵⁵

Мотив понорница крви помаља се, нарочито у вези са ликом оца и у *Бацџи*, *џејелу*. Док бежи са породицом, прогоњен, он је „патетично свестан да испуњава своју судбину исписану у генеалогiji сопствене крви, у пророчким књигама... Он је само знао да треба да испуни *једно џолавље*

⁵² *Исџо*, стр. 16.

⁵³ *Исџо*, стр. 60

⁵⁴ *Исџо*, стр. 62.

⁵⁵ *Исџо*, стр. 66.

велико̄ ꙗ̀ророцѣѣ јер му је било писано да лута и да бежи „главом без обзира”.⁵⁶

То трагање за својом кабалистичком звездом отац завршава поразно, приморан да се врати на почетну станицу, у кућу свог детињства, у пакао родбинских веза из којег ће отићи у Аушвиц. Неуротични Едуард Сам притом себе доживљава као архижртву која је призвана на испаштање грехова целокупног његовог рода: иако је јунаково понашање мотивисано нервном болешћу, овим се додатно продубљује мотив наследне кривице. У свом махнитању он се у потпуности поистовећује са старозаветним пророцима, са којима је поређен и раније у књизи. Наследно проклетство крви преноси се, у његовом пророчком виђењу, на целу његову јеврејску породицу: „Он је сматрао да нико из његове близине не сме и не може да преживи његову катаклизму, сматрао је своју судбину судбином свога рода и своје врсте. Гласом тамним и промуклим прорицао је апокалипсу, подизао је руке пророчки и обухватао, једним јединим замахом тих својих пророчких руку, радње својих рођака натрпаних колонијалном робом...”⁵⁷

Јуродиви Јеврејин Едуард Сам тако постаје пророк нове катаклизме која ће задесити његов народ, пророк копненог потопа у којем ће нестати њихова имовина и њихови животи. И други постају тога свесни; под утицајем његовог фантастичног, стенторовски снажног гласа, читава заједница на тренутак заборавља Самово лудило и препушта се његовим визијама: „Кад би његов глас почео да се разлеже као јерихонска труба, сви би почели да шапућу престрављено, поверовавши за тренутак да је лудило мога оца само врста озарења.”⁵⁸ Очево говор врви од библијских цитата и парафраза, којима је поткрепљен његов апокалиптични занос. У очевом дозивању Месије и у његовим гласним дијалозима са Богом наилазимо на ванредну сличност са начином на који је Шулиц изградио очево лик у *Продавницама циметѣве боје*.

Дечак приповедач свестан је понорница крви, наследног проклетства: очеве речи утискају му се у чело као жиг. Пре последњег страдања (пре но што се отац и сва његова родбина упуте у логор) остала је тако, симболично, још само та једна станица, оличена у трошној кући Макса Ахашвероша, трговца гушчијим перјем. И у опису куће не пропушта се подсећање на наследно проклетство - јаловост крви избија из описа: „То су две ниске сумрачне просторије набијене иловачом, која у пролеће почиње да се раскрављује, да се размеће неком лажном гравидношћу, а у ствари сасвим јалова, неспособна да истера макар зрно корава. Из греда на таваници точи се смола, поцрнела од чађи и помешана са њом, затим дуго виси, оклевајући, нараста и пупи као кап згрушале црне крви.”⁵⁹

⁵⁶ *Исѣо*, стр. 69.

⁵⁷ *Исѣо*, стр. 73.

⁵⁸ *Исѣо*, стр. 74.

⁵⁹ *Исѣо*, стр. 80.

Доживљај наступајуће катаклизме потцртан је и цитатом из *Библије*: оним који говори о потопу и који, праћен једном илустрацијом, дечака доводи у стање крајњег страха и узбуђености: он види себе, свог оца и мајку као жртве потоба: сви постају тек надуте лешине у мору. Иако дечак преживљава судбину осталих библијских јунака, само је у случају потоба и у случају анђела убице који коље египатску децу наведен цитат. Разлог је једноставан: оба цитата говоре о казни Божијој, о катаклизми која сатира грешнике.

Већ наредне странице доносе опис бесмислене сеоске хајке на јуродивог Едуарда Сама, након чега дечак приповедач окреће фокус своје приповести према лику одсутног оца, који до краја свесно игра улогу жртве, са свешћу да се "не може играти целог живота улога жртве а да се коначно не постане жртвом."⁶⁰

Потоп односи и остале Јевреје: са иронијом је насликана судбина јеврејског трговца Рајнвајна, који напушта кућу, одлазећи, као и Едуард Сам, у гето, вукући бесмислено своју покретну имовину. Мотив потоба јасно је назначен: „...господин Рајнвајн стрпљиво трепће својим ситним очима, тражећи из те птичје перспективе своје огледало које се затурило у овој великој сеоби народа, у овом историјском часу пуном пометње као пред потоп. (...) Потомци Ноја одлазе у смрт као фараони у мир својих величанствених пирамида, носећи са собом сва своја овоземаљска добра, наивно. (...) Та бедна парафраза претпотопске евакуације, та копнена, овоземаљска реприза Нојеве барке, те библијске, божанске комедије, игра се доследно и до краја. Потомци Ноја, поучени искуством, носе са собом (у четвртим, петим и шестим колима) узорке стоке и живине, кокошке помамно кокодачу, гуске једнако потурају главу..."⁶¹ Чак и животиње, које напуштају познати предео, предосећају „надолазак неког великог, библијског потоба."

Породица прати оца и у гету, последњој станици пред одлазак у логор: дечак очев повратак јеврејској заједници тумачи као издајство његових дојучерашњих индивидуалистичких принципа – суочен са животом у гету он у страху мења свој месијански програм: „То његово капитуланство, то његово мирење са судбином и жеља да се врати кући били су га сасвим деградирани: личио је на неког младог приправника за рабина."⁶²

Јеврејска судбина у холокаусту увек је повезана са тамним библијским временом и целокупном јеврејском историјом: „По дворишту су се врзали неки брадати старци, слични страозаветним пророцима, пресецајући круг дворишта неким само њима познатим кабалистичким путањама, укрштали су се каткад и подизали главу да поздраве једним божанским погледом опроштења оне који су им се испречили на путу."⁶³

⁶⁰ *Исџо*, стр. 150.

⁶¹ *Исџо*, стр. 157–162.

⁶² *Исџо*, стр. 167.

⁶³ *Исџо*, стр. 167–168.

Последња вест од Едуарда Сама је једно парче коверте избачено из већ запечаћеног фургона који је на путу за Аушвиц; након тога отац постаје химера из дечакове имагинације, поставши онај неумрли, који се препознаје у ликовима трговачких путника и немачких туриста.

Мотив потопа, тај кључни знак који Киш везује за нестанак Јевреја из европске историје, један је од најважнијих тематских елемената и *Пецчаника*. Већ уводни цитат, један аноним из 17. века, боји њиме цео роман, који тако постаје прича о ономе што се збило у дане Ноја. *Пролог* нас потом уводи у собу-чамац, собу-корабљу, собу-барку. Већ друга реченица романа о томе сведочи: „Жута иловача доње површине подиже се као даске на дну чамца који тоне, па онда и сама урони у таму, као преплављена мутном, прљавом водом.”⁶⁴

Заједно са мотивом потопа јавља се често и оно што ће изронити након што се вода повуче: мотив документа који ће у будућности имати снагу археолошког артефакта довољно значајног да се из њега реконструише изгубљено време: „Без обзира на тренутну клонулост и сумњу, у њему се јави, на граници сазнања, слутња да можда тај мали исечак породичне историје, та кратка хроника, носи снагу оних летописа који када изиђу на светлост дана, после дугог низа година, или чак миленија, постају сведочанство времена (и ту је неважно о ком је човеку била реч), попут фрагментата рукописа нађених у Мртвом мору или у развалинама храмова или на зидовима тамница.”⁶⁵

Спој ова два мотива поновиће се и на крају романа: Едуард Сам, чији леш ће бити његова корабља, супротставља ништавилу смрти једну барку различиту од оне Харонове. Алузија на Ноја је више него јасна; мотив Нојеве барке користи се за преношење значења (јунак ово назива „страсном метафором”) које служи потцртавању једног интимног доживљаја. Едуард Сам исповеда свој начин борбе са смрћу: „Тако је моја себичност само себичност људског бића, себичност живота, противтежа себичности смрти, и моја се свест, упркос привиду, противи ништавилу са себичношћу којој нема равне, противи се скандалу смрти кроз ову страсну метафору која жели да сакупи на гомилу оно мало људи и љубави који чињаху тај живот. Желео сам, дакле, и још увек желим, да одем из живота са специменима људи, флоре и фауне, да све то сместим у своје срце као у корабљу, да их затворим под своје капке када се последњи пут спусте.”⁶⁶

А мало потом, поново, баш као и на првим страницама романа, подсећање на документ који ће послужити будућности да реконструише прошлост: „Ако не што друго, остаће можда мој материјални хербаријум, или моје белешке, или моја писма, а шта је то друго до та згуснута идеја која се материјализовала: материјализован живот, мала, тужна, ништавна,

⁶⁴ *Пецчаник*, наведено издање, стр. 11.

⁶⁵ *Исио*, стр. 20.

⁶⁶ *Исио*, стр. 336.

људска победа над големим, вечним, божанским ништавилком. Или ће остати макар – ако у великом потопу потоне и све то – остаће моје лудило и мој сан, као бореална светлост и као далек ехо.”⁶⁷

Између преплета ова два мотива: мотива потопа и мотива сачуваног артефакта који после потопа остаје као једина могућност да се спозна и реконструише свет пре велике катаклизме, развио се велики и чудесни колаж *Пешчаника*, интимне историје исприповедане неинтимним речником. Јеврејска тематика је у тој мери значајна за *Пешчаник* да овај рад мора одустати од амбиције да се тим проблемом у потпуности позабави. Па ипак, могуће је указати на неке кључне мотиве.

Један од свакако најоригиналнијих сегмената када је у питању тема јеврејства у *Пешчанику* свакако је Самов *Тракијаш о кромпиру*. У другом делу *Бележака једног лудака*, које говоре о храни, читаоца изненађује повезивање мотива кромпира и мотива јеврејства. До повезивања, пак, долази већ у првој реченици трактата: „Дошла су времена када морамо мислити о себи из аспекта живота и смрти, не као себичне индивидуе, него из аспекта читаве своје расе, тог божанског корова земље, расељене по свету, раширене по свим континентима, баш као и тај несрећни кромпир (*solanum tuberosum*) који је потекао, баш као и ми, из далеког мрака историје и земље...”⁶⁸

Едуард Сам је секуларизовани Јеврејин: на питање месара раније у роману да ли он то једе свињетину, он одговара: „Све осим цркотине.” (овај став могуће је довести у везу са јунаковим каснијим разматрањима феномена религиозних забрана). Јунак дакле, почиње да мисли о себи из аспекта сопствене расе, јер је то неопходност тренутка (још једном потврђена мисао о томе да није важно да ли ти себе видиш као Јеврејина, него да ли те тако сагледавају други).

За Јевреје се користи успео оксиморонски израз: они су *божански коров* земље. Проклети и расејани, долутали из далеког мрака историје, баш као што кромпир долази из тајанствених дубина земље. Овај моменат *древности* Киш упорно везује за јеврејство, од *Псалма 44*, где се говори о вековној реци крви, преко *Раних јада*, у којима отац посматра дечакову игру у перспективи безвремене даљине кроз коју струје духови далеких предака, и *Бацити*, *пјелела* у којој се двадесетовековна јеврејска судбина увек пореди са библијском судбином овог народа.

У *Тракијашу о кромпиру* Кишова иронија, о којој у својим експлицитним поетским разматрањима говори у вези са јеврејском тематиком, достиже свој врхунац. Амбиваленција је садржана већ у поменутом оксиморону *божански коров*. Као коров, Јевреје ваља истребити. Амбиваленција се наставља: кромпир, уз којег се везује екстремна, одбојна ружноћа (он је „подземни израштај, земаљска шкрофула, тврда кила, грумуљичасти го-мољ”), уједно је и *земаљско-небеска мана*.

⁶⁷ *Исио*, стр. 336.

⁶⁸ *Исио*, стр. 69.

Пишчева иронична игра се наставља: кромпир се никада неће заокружити у савршени круг јабуке или рајчице – ово су други божански плодови – можда друга, савршенија раса? Баш због тога он је најсличнији човеку из којег је прогнан Бог јер је „остао несавршен као човек, пун кврга и гука, пун израслина, израштаја, рупа и посеблина, без средишта и без семена, без ичега што би наговештавало у њему присуство Творца и његове мудрости, те је постао идеална слика земље и човека од земље саздана, месо и кожа, без сржи и без срца, прављен сасвим по лику човекову, човека без душе, човека из кога је прогнан Бог.”⁶⁹

Кромпир се даље директно пореди са Јеврејином; прикривеном иронијом приповедач се ставља на страну прогонитеља Јевреја: Јеврејин је човек безбожник. Управо зато ће, за разлику од јеврејског народа, кромпир надживети велику катаклизму. Слика је поново иронична и, наравно, изравно повезана са мотивом потопа: „И кад се буде вратила голубица са маслиновом гранчицом у кљууну, кад барка буде поново додирнула чврсто тле, кобилица лађе ископаће из изроване, намучене земље, на неком новом Арарату, бокор кртоле.”⁷⁰

Иза Јевреја, као знак њиховог постојања, остаје кромпир, чудесни плод који се са човеком Јеврејином сусрео у Шпанији, у доба прогона: „Мислим да нам овај податак говори сам по себи у оквиру мог срећног поређења између Јеврејина и кромпира, јер нема сумње да је ту, у Шпанији, где је извршена селекција за даље путовање – *Ewige Jude* – дошло до тог судбоносног сусрета између човека и кромпира, повијеног сефардског носа и несавршене гук кртоле...”⁷¹

За симболичну представу сопственог народа Едуард Сам бира земаљски плод без еденског педигреа (Самова разматрања о Њутну и јабуци). Кромпир, ружан и без облика, без коштице и средишта, као да га и није створио Бог него какав „јаловоплодни и махнити шаман”, постаје тако слика човека Јеврејина – читалац остаје у двоумљењу: да ли је ово иронија или израз јеврејског стида и јеврејске самомржње? У сваком случају, мотив повезивања кромпира и Јеврејина, смештен у луцидно-неуротичне белешке Едуарда Сама, јавља се само у *Пещчанику*, за разлику од осталих мотива који се јављају у вези са јеврејском тематиком, као што је, примерице, мотив копненог потопа.

Такође, јединствено се у *Пещчанику* јавља и мотив срчаног менструалног крварења. И он је у вези са јунаковим освешћењем сопственог идентитета: „Ја храбро признајем: моје срце менструира. Закаснала, болесна менструација мог јудејства...”⁷² Овај женски принцип биће развијен: главни јунак је бременист смрћу.

⁶⁹ *Истио*, стр. 70.

⁷⁰ *Истио*, стр. 71.

⁷¹ *Истио*, стр. 71.

⁷² *Истио*, стр. 76.

Са претходним делима породичног циклуса кореспондира и део из других *Бележака једног лудака* који је насловљен са *Панонска зимска бајка*. У њему се мотив трговине гушчијим перјем који се у случају породице Сам у *Раним јадима* и *Башићи, њејелу* тумачи као вид наследног проклетства, преноси на сав јеврејски народ. Библијски тон у овој Кишовој параболу о перју, наравно, не изостаје. Над Панонијом веје чисто бело перје. Јевреји, „одабрани”, бивају обавештени од Јехове о овом чудесном догађају и излазе у ноћ да га сакупе. У тренутку кад су цакови већ пуни, са неба почиње да пада само фино паперје. Они, као и у Мојсијевим књигама, греше. „Лакоми на божије дарове” бацају право перје, да би прикупили паперје, јер „цена чијаног гушчјег перја пењала се те године на сребрњак по поду”.

Бивају кажњени и, као одабранима, јавља им се глас Божији: „Нек вам то буде наук. Не тражите од неба више но што вам оно може дати. А што се тиче првог падања, кажем вам, то заиста беше перје, али ви га изручисте у ветар. Крените за њим и наћи ћете га...”⁷³

Бог поново шаље свој грешни народ у лутање: овог пута народ прати неизвесну, паперјасту материју, развејану по земљи. На више места у породичној трилогији лик Едуарда Сама стоји издвојен, насупрот јеврејској заједници; изопштеник који их упозорава на погубност њиховог гомилања материјалног и на невоље које ће због тога искусити. У његовом виђењу, Јевреји страдају и стога што су запоставили духовне темеље својих живота и свог идентитета. Сетимо се његовог изругивања Рајнвајну, или његовог сукоба са породицом, у којем иде дотле да своју рођаку Ребеку пореди са Маријом Антоанетом.

У *Пролећмени за сваку историју* он ће скуп гладних под прозорима Марије Антоанете назвати „ужасним жамором историје” који до краљевских одаја допире (и овде нас поново сусреће потоп: потоп је нераздвојно везан за историју јеврејског, али и људског рода) „као са морског дна, једвачујно”.⁷⁴ Лик духовног лица, рабина Блама, јавља се такође у вези са овим материјалним принципом: рабин Едуарду Саму саветује „да свој новац што пре пренесе у неку швајцарску банку, а да шифру повери још и неком човеку од поверења.”⁷⁵

Мотив Божијег кажњавања Јевреја видљив је и у Самовом схватању судбине сопствене куће. Кућа се, након што ју је породица Самових напустила, руши. Јунак је склон да за све окриви пацова, који је, претрчавши из угла у угао, изазвао тајанствено рушење, преглодавши зубима пресек сила које су грађевину држале на окупу. У другом *Исцражном постојуку* Едуард Сам са убеђењем одговара да је пацову наредба за рушење куће издата „на хебрејском”.

⁷³ *Исцо*, стр. 78.

⁷⁴ *Исцо*, стр. 81.

⁷⁵ *Исцо*, стр. 125.

Са рушењем куће настаје растакање познатог света: најпотреснији делови *Пешчаника* везани су свакако за овлаш наведене судбине ликовва, најчешће Јевреја и Срба, који се понегде јављају и у каталожном низу. Узнемирујући след убистава, самоубистава, лудила и насиља, најбоље одсликава пакао тих година. Испред свих ових судбина непрекидно се понавља слика судбине доктора Фројда, примаријуса, чији мозак лежи смрзнут у снегу на углу Милетићеве и Грчкошколске улице. Овај мотивски комплекс *Пешчаника* захтевао би можда посебну анализу. Јасно је уочљиво да је он уско повезан управо са мотивом копненог потопа, а да, као трагични мото над свим поменутима пострадалима и мученима, остаје да лебди последња реченица романа, талмудијска мудрост којом Едуард Сам завршава своје писмо: „Боље је ако се налазимо међу прогоњенима него међу прогонитељима.”

Кишов прелазак на новелистички проседе не значи и његов опроштај са јеврејском тематиком. Негативна рецепција *Гробнице за Бориса Давидовича* црпила је своју снагу и из негативног третмана Кишове посвећености јеврејској (а не „нашој”) тематици.⁷⁶ Сам писац био је свестан феномена да „писати о Јеврејима, имати за јунаке својих текстова Јевреје, то се сматра неком врстом расно-верског опредељења и неки би критичари, када би могли, мене најрадије уврстили у хебрејску литературу и натерали ме да пишем ако не на хебрејском, а оно на јидишу.”⁷⁷

Образлажући да је у *Гробници за Бориса Давидовича* „удео јеврејства онолики колики је био и у самом бољшевичком покрету”, Киш ипак неће пропустити да нагласи да јеврејска тема у овој књизи „ствара нужну везу и проширује митологеме којима се бавим (и на тај начин ми, кроз проблем јеврејства, даје приступницу једној теми, уколико је за то потребна нека приступница), а са друге стране *јеврејство је и ѿу, као и у мојим ранијим књиџама, само ефекаѿ онеобичавања.*”⁷⁸

Киш ће објаснити ликове Јевреја и са становишта присутне „латентне побуне”, која се приписује и Едуарду Саму, баш као и Новском, и јогију и комесару: „Јудаизам уз то – можда више у случају личности из мојих књига Е. С.-а и Б. Д. Новског, него у мом личном - има нешто од оне снажне и тајанствене афективне привлачности о којој говори Фројд, нешто од оне „узнемирујуће необичности” (што је само слободнији и тачнији превод

⁷⁶ Предраг Матвејевић, у једном скоријем тексту, присећајући се ових догађаја написаће: „Кишово ремек-дјело ugledalo je svjetlo dana. Izazvalo je jednu od najvećih književnih polemika nakon drugoga svjetskog rata. U tom je sporu bilo, osim intriga zavidnih pisaca, i natruha antisemitizma. Uz sumanute optužbe da je posrijedi 'plagijat', objavljen je tekst jednoga poznatog pisca pod naslovom *Više volim Arape*. Kiš je doživio stres. Potom je obolio od raka. Ali to je druga priča.” – *Jevrejstvo ili židovstvo kao zaštita*, Danas, subota-nedelja, 19–20. jula 2008.

⁷⁷ *Час анаѿомѿе*, наведено издање, стр. 53.

⁷⁸ *Исѿо*, стр. 56.

Heimlichkeit-a) која је, већ сама по себи, вид онеобичавања и на књижевном плану. Посматрано из тог угла, у односу на Е. С. или Б. Д. Новског, одређене прерогативе јудаизма, онако као их је схватао Фројд, нису без значаја у формирању погледа на свет тих личности: јудаизам је ту врста латентне побуне.⁷⁹

Ову мисао Киш ће даље развијати у правцу ближег поређења примењених књижевних поступака, али и главних ликова породичне трилогије и *Гробнице*. Између Едуарда Сама и Новског тако постоје „многбројне тајанствене везе”. Оно што је међутим главно, јесте чињеница да ови ликови Јевреја, можда управо захваљујући свом јеврејству, у тренуцима када су понесени матицом историје, испољавају своју индивидуалност, своју спремност да се у рату или револуцији „у једном антииндивидуалистичком времену издвоје из беспрегледне масе једнакомишљеника”. Они тако у пишчевом виђењу бивају „понесени истом индивидуалном побуном.”⁸⁰ Међутим, управо ова индивидуалност постаје оно што на егзистенцијалном и романескном плану личност обележава и предодређује као жртву.

Прву причу збирке, *Нож са дршком од ружиног дрвета*, отвара час смрти Јеврејке Хане Кшижевске и мотив средњоевропске (вавилонске) пометње језика, о чему је раније било речи. Чак ни споредни, епизодни лик Јеврејке–жртве, није без ове компоненте индивидуалности и отпора. О њој сазнајемо да је грађанског порекла, али да је зарад својих револуционарних убеђења пре преласка границе „прележала пет сати у леденој води резервоара локомотиве, крепећи свој дух стиховима Броњевског.”⁸¹

И лику реба Мендела, код којег је главни јунак, крвник и злочинац Микша, једно време шегртовао, суђено је неправедно страдање. Мотив Јеврејина жртве најдубље је дат у лику Едуарда Сама, али он није без свог одјека и у изградњи других ликова Јевреја у Кишовим делима. Будући да је овим ликовима својствена индивидуалистичка побуна, могло би се утврдити да доминантан модел изградње ликова Јевреја у Кишовом делу може бити представљен управо кроз ову синтагму *побуњена жртва*.

У темељ поменуте приче стављен је тако сукоб два погледа на свет, два виђења живота. Ребу Менделу нестају из кокошињаца кокошке. Уверен у своју талмудијску традицију, која учи да су сви живи створови подједнако вредни Божије пажње и милости, реб Мендел стрпљиво подноси упаде твора у свој кокошињац. И Микша је стрпљив, његова филозофија је једноставна: он чека да страдају све Менделове кокошке, како би Јеврејину доказао „да његове талмудске брбљарије о једнакости свих божијих створења не вреде ништа све док се правда не оствари на земљи, средствима земаљским.”⁸²

⁷⁹ *Исїо*, стр. 55.

⁸⁰ *Исїо*, стр. 62.

⁸¹ Д. Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, БИГЗ, Београд 1990, стр. 15–16.

⁸² *Исїо*, стр. 10.

Јеврејин ће на крају затражити помоћ од свог шегрта, али неће бити припремљен на Микшину зверску способност: Микша дере живог твора, на шта га реб Мендел проклиње: „Обрисавши нож о траву, Микша се усправља и каже: ’Реб Мендел, ослободио сам вас творова једном заувек.’ Када је најзад успео да проговори, глас реб Мендела зазвучао је промукло и страшно, као глас пророка: ’Оперите крв са руку и лица. И будите проклети, хер Миксат.’⁸³ Микша се куне да ће се осветити за увреду коју су му нанели талмудисти. Згражавање реба Мендела било је ваљано мотивисано: онај ко може на тај начин мучити животињу способан је и за крајње насиље над људским бићем.

Микшин суноврат се прати градационо: следећа станица су хајке на дивљач, дерање коже са астраханске јагњаци и на крају – убиство невине девојке, на којој сам Микша не препознаје тражени печат издаје, али види „печат расе и проклетства”. Девојка је носилац наследног проклетства јеврејског народа. Микша „ударце задаје хитро, сад већ са неком праведном мржњом која даје замах његовој руци”⁸⁴ Порекло праведне мржње је двоструко: оно садржи компоненту револуционарне правде колико и компоненту антисемитизма - Кишово повезивање антисемитизма са тоталитарном свешћу која израста из револуције ни овде не изостаје. Микшин месарски и дерачки таленат поново долази до изражаја: он вади утробу из леша како тело не би испливало. На крају приче, стављен пред иследнике, Микша ће одржати своју заклетву: послаће и праведника реб-Мендела на робију.

Мендел је жртва, али побуњена; он не одустаје од својих начела. Једном поколебан, враћа се својој талмудској философији. У причи *Гробница за Бориса Давидовича* главни јунак, револуционар Јеврејин чијег су оца другови из пука спуштали у залеђену воду јер је за време црквене службе читао Талмуд, на крају свог пута долази до нереволуционарног, али талмудијског закључка да је човек „честица прашине у океану безвремености”.

Царски и комунистички режим имају једну значајну заједничку црту: оба не воле Јевреје. Кроз царску Русију пролазе ликови јеврејских трговача чија су руска имена у несагласју са њиховим семитским ходом: „...три хиљаде година робовања и дуга традиција погрома створили су ход који је однегован у гетима.”⁸⁵, а комунистичка власт тражи од главног јунака да посебно потпише део оптужнице који се односи на његовог ментора, јеврејина Рабиновича, јер „присуство Рабиновича било је за истрагу од прворазредног значаја с обзиром на његов *профил*: порекло, раса, средина”.⁸⁶

У предсмртним часовима револуционар поново постаје Јеврејин. Након завршеног процеса, у ходнику суднице сусреће га стари Рабинович:

⁸³ *Исѿо*, стр. 11.

⁸⁴ *Исѿо*, стр. 18.

⁸⁵ *Исѿо*, стр. 103.

⁸⁶ *Исѿо*, стр. 140.

„Борисе Давидовичу”, рекао му је, „бојим се да сте сишли с ума. Све ћете нас укопати својим пледојаеом.” Новски му је одговорио са чудним изразом лица који је личио на сенку неког осмеха: „Исак Илич, ви бисте морали познавати обичаје при јеврејској сахрани: у тренутку када се спремају да изнесу мртваца из синагоге да би га однели на гробље, један се службеник Јахвин нагне над покојником, зовне га по имену и каже му гласно: *Знај да си мрџав!*” Онда је на тренутак застао и додао: „Одличан обичај!”⁸⁷

И наредна прича, *Пси и књиџе*, прожета је јеврејском тематиком. У пишчевим записима наићи ћемо на објашњење настанка ове приче и образлагање њене повезаности са претходном причом *Гробница за Бориса Давидовича*. По пишчевом сведочењу, у тренутку кад је завршио рад на *Гробници*, наишао је на књигу о инквизицији у којој је открио причу о Баруху Давиду Нојману, схвативши одмах „да је тај Барух по нечему рође-ни брат Бориса Давидовича”.⁸⁸ Киш ће потом написати ову причу коју назива „развијеном метафором једне офуцане историјске (и политичке) метафоре и паралеле.”⁸⁹

Значај ове приче свакако је и у томе што она унеколико мотивски најављује причу из збирке *Енциклопедија Мрџвих – Књиџа краљева и будала*. Прича описује дивљачки погром Јевреја, у којем су они присиљавани на насилно покрштавање. Као и иначе у таквим приликама, заједно са људима страдају и – књиџе. У сведочењу прогоњеног Јеврејина крије се мудрост која огољава сваки фанатизам и тоталитаризам: „И рекох им да не цепају, јер многе књиџе нису опасне, опасна је само једна; и рекох им да не цепају, јер читање многих књиџа доводи до мудрости, а читање једне једине до незнања наоружаног махнитошћу и мржњом.”⁹⁰

Баш као и јунак претходне приче, Новски, и Барух Давид Нојман је суочен са тешком одлуком: прогонитељи пред њим убијају младиће који су се позивали на његово учење, и као и иследник Федјукин, који је спреман да жртвује истину појединца зарад истине револуције, и они су пре спремни да закољу једну шугаву овцу него да допусте да се ошугави цело стадо. Као и код осталих ликова побуњених жртава Јевреја и за Баруха је сумња његова једина вера: „Онда им рекох да се вера рађа из сумње и рекох им да је сумња моја вера и да сам Јеврејин...”⁹¹

Значајнији развој јеврејске тематике у *Енциклопедији мрџвих* налазимо у причама *Прича о мајстору и ученику* и *Књиџа краљева и будала*. У причи *Огледало нејознајтог* ова тема је тек додирнута: средњоевропски јеврејски трговац бива мучки убијен, са две своје ћерке, а починитељи су

⁸⁷ *Исџо*, стр. 144.

⁸⁸ Д. Киш, *La part de dieu*, у: *Складишће*, БИГЗ, Београд 1995, стр. 148.

⁸⁹ *Исџо*, стр. 148.

⁹⁰ Наведено издање *Гробнице за Бориса Давидовича*, стр. 155.

⁹¹ *Исџо*, стр. 164.

код Јеврејина некада били запослени; мотив за убиство садржи социјалне колико и расне елементе. Ипак, окосница ове приче далеко је од јеврејске тематике.

Главни јунак *Приче о мајстору и ученику* је учени Бен Хаас. И он, као и Едуард Сам, Новски или Нојман, исповеда принцип сумње као пут кроз сопствену судбину: „Веровати на реч, макар то било Свето Слово, носи у себи опасност једног много тежег моралног пада него што је кршење забране задате тим словом.”⁹²

Јунакови живот и дело прожети су брижљивим испитивањем дилеме о неспојивости уметности и морала, који се заснивају на различитим премисама. Прича се заплиће оног тренутка када Мајстор од једног безначајног младића пожели да створи хасидима, што се у причи тумачи као „несвесна жеља за пародирањем Пигмалиона”. Младић пише, под будним оком Мајстора, једно безвредно дело. Мајстор увиђа тежину своје грешке онда када је прекасно: младић постаје популаран, ватрени Мајсторов противник. Поука је јасна: „Из овог произилази једна нова поука која нам сугерира, пословично, да је опасно нагињати се над туђом празнином, а у пустој жељи да се у њој, као на дну бунара, огледа своје сопствено лице; јер и то је таштина. Таштина над таштинама.”⁹³

Ова прича носи у себи призивок хасидских легенди и преноси нас у атмосферу често апстрактних рабинских расправа. Међутим, изван обојености коју јој пружа уплив јеврејске тематике, она је, ван сваке сумње, прича о уметништву и, као таква, у Кишовом делу она призива причу о мајчином плетиву из *Раних јада*. Баш као и овде, плетиле које опонашају мајчин рад, и бивају у томе веома успешне, представљају *Привид њуноће*, док мајчино уметничко дело представља *Пуноћу*.

Прича *Књиџа краљева и будала*, према ауторовим речима, замишљена је као „парабола о злу”. По сопственом сведочењу, Киш је имао првобитну намеру да о феномену *Пројкокола Сионских мудраца* напише есеј. У *Post scriptum*-у на крају збирке он ће поновити убеђење које износи јунак приче *Пси и књиџе из Гробнице*: „Свете су књиге, међутим, као и канонизована дела господара мишљења, попут змијског отрова; оне су извор моралности и безакоња, милости и злочина”⁹⁴ Баш као и у претходној, *Причи о мајстору и ученику*, и овде нас сусреће мисао да свако учење „као и сваки наук који се темељи на моралу, може да нанесе, доспевши у недорасле руке, исто толико зла колико би могло и добра”⁹⁵.

Занимљиво је да нас у причу уводи мотив погрома, али погрома праћеног вештачким снегом: из разваљених перина опљачканих кућа, у којима се хладе лешеве Јевреја, посвуда лети паперје. Киш још једном у вези са

⁹² Наведено издање *Енциклопедије мртвих*, стр. 138.

⁹³ *Исио*, стр. 146.

⁹⁴ *Исио*, стр. 237.

⁹⁵ *Исио*, стр. 139.

мотивом наследног проклетства користи мотив перја – пред пажљивијег читаоца искрсну Макс Ахашверош са својим древним бременом и развејани Јевреји из *Панонске бајке*.

Прича испитује волшебни настанак чувених *Пројокола*, антисемитског штива које ће извршити своје погубно дејство на наредне генерације европских Јевреја. Привлачност *Завере*, како је књига названа у причи, сачињава њен, да употребимо израз из *Приче о мајстору и ученику* „Привид пуноће”: „Она има у себи, бар наизглед, све оно што имају свете књиге: законе и казну за прекршиоце. Њен је настанак исто толико тајанствен као и настанак Библије, а скромни састављач – Нилус - појављује се ту само као коментатор и приређивач, нека врста егзегете. Једина је разлика у томе што је Завера, упркос свом мутном пореклу, ипак људска творевина. То је чини заводничком, сумњивом и злочиначком.”⁹⁶

Завера налази своје плодно тле у атмосфери декадентне Русије у освит револуције: сујеверје, окултизам, мистично лудило, верски фанатизам и разврат. Једна од теза приче открива се кроз сам развој радње: када људи постану склони да и у безначајним стварима проналазе тајанствене знаке, колектив улази у атмосферу завере. Такав је случај са проналаском *Завере* у заоставштини убијене руске царице, која је на књигу „слутећи неминовни крај, исцртала кукасти крст, симбол среће и Божијег благослова”.⁹⁷ Захваљујући овом открићу, књига почиње да шири свој паклени утицај: „Фанатизована војска, наоружана новим сазнањем, креће у погроме чиста срца. Прве масовне жртве књиге-убице већ се броје на десетине хиљада”⁹⁸

Књигу даље шири руска емиграција, све док један сликар аматер, у свом делу *Mein Kampf*, не стане доказивати да се аутентичност дате књиге крије управо у оспоравању исте. Књига ће утицати и на дух једног анонимног грузијског семинаристе, за којег ће се *шек чуши*. На овај начин, стављајући један уз други лик Хитлера и Стаљина, Киш ће поново потцртати свој став о истоветности сваког тоталитарног режима: истоветности логике тоталитарних вођа и механизма тоталитарних друштава, без обзира на разлике у доминантној идеологији којом се руководе. Аушвиц и Колима, две фабрике смрти које је подигао, да парафразирамо Хамваша, не човек-животиња, него човек-демон. Човек који је постао демон.

А као што поменусмо раније, на крају Кишовог јеврејског тематског комплекса, у логорском кругу стоји капетан Вирт, са примерком спорне књиге у џепу блузе. Његово чврсто војничко држање, док гледа у слеplене лешеве јеврејских жртава из крематоријума, испраћа нас из Кишовог света.

⁹⁶ *Исџо*, стр. 158.

⁹⁷ *Исџо*, стр. 166.

⁹⁸ *Исџо*, стр. 168.

Овај рад скроман је покушај да се у најкраћем поброје и дотакну мотиви који чине јеврејски тематски комплекс у делу Данила Киша. Смисао теме јеврејства у овом чудесном делу, сложен је: пишећ став о различитости потицао је и из свести о јеврејској компоненти сопственог идентитета. Транспоновати личну трауму, породичну несрећу коју је тај идентитет донео писцу, у живо ткиво врхунске уметности, био је стваралачки подвиг у којем је улог био сопствени живот. Из Кишовог дела израћају пред нас, као са морског дна, изгубљени ликови средњоевропских Јевреја, чији ће свет бити заувек избрисан. Њихова судбина није само историјска парадигма нашег доба; она представља историјску парадигму било ког доба, ону горку *џролегомену за сваку историју*.

Човек никада није знао толико о прошлости колико зна данас: са различитих научно оријентисаних телевизијских канала засипају нас подаци о бившим људима и цивилизацијама; ми копамо, истражујемо, испитујемо узорке ДНК узете из костију оних који су живели пре неколико хиљада година, откривамо њихово порекло и реконструисемо њихове животе, свесни да ће и наш свет, баш као и њихов, неповратно нестати у мору времена. Али трагична ексклузивност судбине европских Јевреја огледа се управо у томе што та судбина представља језив оглед историје: нестанак целе једне цивилизације, за коју су у другим случајевима били потребни векови опадања, овде се збива у неколико година. Јеврејски свет нестаје у тренутку, као однет неком големом, космичком метлом.

У Десничином *Зимском љетовању* постоји једна сцена у којој фашистички федерале, правећи припреме за неку свечаност, долази у Смиљевце, српско село Далматинске Загоре, и застаје посматрајући предео, можда не без крутог виртовског држања: „Зрак је био бистар, прориједак, некако драгоцијен, а небо блиједоплаво и сасвим чисто, и поглед је слободно владао читавим подручјем, све тамо до јасних обриса Велебита са његовим бијелим врховима и с остацима снијега у наборима. Свака је ствар, свака појединост била брижно исцртана; предјел је био ведар у својој пустоти, без сувишне мекоће, без меснате пастуозности, али и без икакве истакнуте оштрине, задахнут неком благом, но суздржаном племенитошћу. Изгледао је умивен, очишћен јучерашњом бурицом – као да чека једно ново људство које ће се џу населити, као у измењену кућу.” (подвукла М. Ј.)

А у Медаковићевом *Ephemeris*-у, као далека књижевна рођака ове пророковане метле која ће деведесетих година прошлог века заиста почистити српски живаљ из Далматинске Загоре, стоји једна метлица за чишћење надгробних плоча, заборављена у фиоци гробљанске дрвене клупице на Мирогоју – све што је остало од угледног српског грађанства у Хрватској. Метлица овде носи снагу кишовског археолошког артефакта: „Доживео сам тај проналазак бакине метлице као неко прворазредно

откриће, као небеску поруку да се сви трагови једног бившег живота ипак не могу уништити.”

Из свести о овом, назовимо га за ове потребе тако, *меїла-ефекїу*, који је показао своју ванредну делотворност и над светом нашег детињства, израсло је наше интересовање за Кишову јеврејску тематику. „Један свет, који још нисмо стигли да упознамо, срушио се пред нашим очима.” – написаће Медаковић. Кишова потреба да се сакупе докази о постојању тог света, његово непосустало трагање за тајанственим знацима о томе да је он заиста некада био ту, потреба да се докаже да је постојала једна улица у којој су расли дивљи кестенови, и један господин Фишер, јеврејски шојхет, представља једно од уметнички најпродубљенијих трагања у српској књижевности.

Све што бисмо могли казати о себи, о световима који су се срушили пред нашим очима, Киш је већ рекао.

Monja Jović

ALONG THE STREET OF DISAPPARED CHESTNUT TREES:
JEWISH ISSUE IN DANILO KIŠ'S WORK

Summary

This paper discusses the Jewish thematic complex in the entire work of Danilo Kiš, including the writer's explicit and implicit poetics. Taking into account Kiš's rejection of the term Jewish writer, the dominant direction of interpretation of this level of his work thus inevitably follows the writer's own interpretation. The paper also noticed and presented the basic motifs which form the internal world of Kiš's Jewish thematic complex: the motifs of the Babylonian language confusion, inherited guilt, the burden of blood, the flooding of land and others. Kiš's orientation towards the middle European cultural context was discussed in relation to the Jewish issues, as well as the understanding of literary endeavour as a reconstruction of the disappeared world. In the paper, the Jewish hero was defined as a rebelling victim whose ethical being is based on doubt and re-examination of truths, instead on blind faith.

РЕЧИ СА ИНТЕРФИКСОМ –Ø– (НУЛТИМ ИНТЕРФИКСОМ)
У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ*

Драѓана Рајковић

САЖЕТАК: У овом раду аутор се бави речима с нултим интерфиксом у савременом српском језику у складу с појмовно-терминолошким апаратом модерне славистичке дериватологије – њиховом творбено-семантичком структуром, али и постанком нултог интерфикса и продуктивношћу творбеног модела ових речи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: нулти интерфикс, сложеннице, сложено-изведене речи

1. Неки научници оспоравају могућност постојања нултог интерфикса у српском језику. О тој проблематици говоре М. Рамелмајер (*Rammelmeyer*), И. Клајн (*Клајн*) и Р. Маројевић (*Маројевић в.*). Док прва двојица имају колебљив став – признају га, али остављају могућност да га и нема, Маројевић износи егзактне критеријуме за његово издвајање.

1.1. М. Рамелмајер има творбено-морфолошки критеријум класификације речи са „спорним” интерфиксом, критеријум врсте речи компонента. По овом научнику, нулти интерфикс, који није материјално изражен и, по његовом мишљењу, нема значење, јавља се првенствено у немачко-турском типу (*дубанкеса*, *ћарадајз-чорба* итд.), али и новијем типу двоименичких (полу)сложеница (*дизел-модџер*, *кљовајћ-сајћ* и *кљовајћ-сајћ*) (*Rammelmeyer*, 67, 93–94).

1.2. И. Клајн има критеријум контрастирања творбених модела – допушта присуство нултог „спојног вокала” само у речима типа „*дебелџуза*, *црвенџерка*, *воденџуха*, где је видљив контраст према очекиваном спојном

* Део предавања које је под називом Речи са интерфиксима у српском језику одржано 14. маја 2009. студентима српског језика и књижевности и балканистике са Катедре за славистику Филозофског факултета Масариковог универзитета у Брну, а финансирано од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије, Академије наука Чешке Републике и Филозофског факултета Масариковог универзитета у Брну.

вокалу *-o-* (уп. *дебел-о-кожац*, *црвен-о-кожац* и сл.); тако и *двадесет̄годишњи*, *-ак*, *-ица* у поређењу с обичнијим *двадесет̄-о-годишњи*, *-ак*, *-ица*” (Клајн, 26).

1.3. Р. Маројевић полази од творбеног критеријума – нултог интерфикса има у сложеницама, али не и у сраслицама, и објашњава творбени процес у сложеницама: *дебел̄гуза*, *вд̄вода*, *дуван̄кеса* и *Їван̄град* (Маројевић в., 695, 707).

1.4. Критеријум по којем је нулти интерфикс *differentia specifica* речи насталих слагањем прихватамо и ми. Такво тумачење нам се чини најприхватљивијим.

Наиме, полазимо од тога да је сраслица настала синтаксичком, а сложеница морфемском творбом и да је интерфикс творбени формант са „сложеничким” значењем (значи да се ради о речи насталој слагањем). Према томе, он се не може издвојити у сраслици, док је његово издвајање у речи насталој слагањем неминовно – нпр. *црв̄ен̄ѣрка* има творбено значење ’она која има црвена пера’ и, као таква, настала је комбинацијом слагања и суфиксације – интерфиксом *-o-* и суфиксом *-ка*. Са друге стране, именица *бабад̄евојка* ’баба а девојка, истовремено баба и девојка’ настала је срашћивањем и она нема интерфикс.

1.5. С таквим појмовно-методолошким апаратом смањује се шароликост у терминологији и интерпретацији двотематских речи која карактерише србистику.

Наиме, неки аутори сраслице сматрају подврстом сложеница („сложеницама насталим простим срастањем”) и у њих сврставају и речи са нултим интерфиксом (*дуван̄кеса*), при чему, од „спојних вокала” признају само *-o-* и *-e-* (Стїевановић, 408). Други издвајају „нулти спојник” у сраслицама *Јадран̄филм* и *З̄аг̄реб̄ѣк̄с̄ѣил*, које сматрају сложеницама (*Barić i dr.*, 233). Неки, пак, тврде да се „*sraslicama (...) mogu smatrati i neke složenice bez spojnika kao što su duh̄ankesa, ž̄imzel̄en, Īvangr̄ad*” (*Babić*, 31) односно да се „*jedan broj složenica (...) javlja (...) bez vezivnog vokala (...) kao npr.: vešk̄orpa, goldiferencija, vizitkarta, duvankesa (...) itd.*” (*Vukićević*, 135). Притом, не нуде образложење издвајања датог елемента у речи.

2. Постапак нултог интерфикса расветлили су В. Нерознак и Р. Маројевић. У речима типа *вд̄вода* и *црв̄ен̄ѣрка* он је фонетска (нулта) варијанта интерфикса *-o/e-* (Маројевић в., 695), а у топониму *Їван̄град* (у руском *Иван̄город*) – посесивног суфикса *-*j-* (Нерознак, 78; Маројевић а, 71 и Маројевић б, 193). О нултом интерфиксу у „императивним” двотематским речима типа *ѵр̄еливода* в. т. **3.1.1.**

Овде треба напоменути да иако са дијакхронијског становишта речи типа *Їван̄град* представљају сраслице, са синхронијског становишта то су речи са нултим интерфиксом. Синхронијску од дијакхронијске творбе треба строго одвојити (како поступају нпр. савремени руски дериватолози) јер резултати творбене и етимолошке анализе речи могу бити дијаметрално супротни. Тако је у руском познат пример *зон̄ѣик* – са становишта

подр.) 'онај који набија кулен (трбух)', *дбибрава* (необ.) 'онај који обија браве' – 'обијач, лопов', *ддбиград* (нераспр., у атрибутској служби) 'онај који одбија град', *ййвода*, *нввидббџ* и *невидббџ* (покр) 'место које бог не види' – забачено место.

Именица са субјекатском структуром је *йзвиискра* 'искра која се извија'.

У именице са адвербијалном структуром спадају: *набикућа* 'она која се набија у кућу', *йрббигора* 'онај који се пробија кроз гору/горе', *йрббилијеска* (покр.) 'онај који се пробија кроз лијеске', *йрббисвџй* 'онај који пробија свет/који се пробија кроз свет'. Оне су првобитно биле објекатске са секундарном адвербијалном нијансом.

Све „императивне” речи су сложено-изведене и егзоцентричне, сем именице *йзвиискра*, која је чиста и ендоцентрична сложеница.

Суфикси који учествују у творби сложено-изведених речи су: *-џ* (*йрббисвџй*), *-ац* (*разббигорац*), *-ија* (*наббигузија*), *-а* (*йсйичаца*).

Ове именице представљају експресивну лексику са углавном погрдним значењем.

3.1.2. У групу словенских речи са нултим интерфиксом које су настале комбинацијом речи различитих врста спадају двотематске речи типа: *вдјвода* 'онај који воје (војнике) води' (појављује се поред старијег облика са интерфиксом *-е-* *вдјевода*), *Шарџнаџа* (презиме које је вероватно првобитно било надимак човека који је носио шарене гаће), *црвџйџерка* и сл. По постанку, оне могу бити чисте сложенице и сложено-изведене речи, а по врстама – именице, придеви, прилози и глаголи.

3.1.2.1. Именице представљају највећу групу.

3.1.2.1.1. Чисте именичке сложенице имају структуру:

им. + *-џ-* + им.: *сйдмџн-дан* 'дан у спомен (некога, нечега)', *сйдмџн-дџр*, *сйдмџн-књиџа*, *сйдмџн-кодсйурница*, *сйдмџн-йлоча*, *сйдмџн-слово*, *йдмџн-дан* 'дан кад се одржава помен', *йдмџн-слдво*, *бисер-йџрава*, *бисер-йџкџлка*, *лдџвр-вџнац* 'ловоров венац', *лубџндиџа*, *језикџариџељ* (индив.) 'кваритељ језика', *Блиџ-вџсйи* 'вести часописа Блиџ', *вџљ-йџаван* (покр.) 'таван начињен од ваљака', *жџр-йџиџа*, *џигџрџй-йџиџр*, *џигџр-йџиџр*, *јдџурџй-револуџија* 'револуција изведена јогуртом', *кодсйй-бџл* 'бал са костимима', *крдмййр-бџл* 'бал са кромпирима', *смйљкиџа* (*џмйљкиџа*) 'кита смиља', *бџџар-кабџница* 'кабџница коју носе бугари (чобани)', *бџџар-жйџа* (индив. песн.), *бџџар-йџсма* (индив.), *лџйџйр-мџшина* 'машна у облику лептира', *лџйџйр-краџџа*, *бдџ-йџомџ* (нар.) 'божја помоћ';

пр. + *-џ-* + им.: *врџкоса* 'врана коса', *врџсеме* 'врапчје семе', *џарџнаџе* 'шарене гаће', *џарџндуџа* (песн.) 'шарена дуга', *џарџлаџа*, *Трифундџн* (поред сраслице *Трйфундан*), *дубдџлина* 'дубока долина', *дрвџдека* (подр.) 'дрвени дека' и сл.;

гл. + *-џ-* + им.: *ддџлџд-џко* (ков. индив.) 'простор који се оком може догледати, који око догледа', *бџч-кодџила* 'кобила која се бечи', *налив-йџџро* 'перо у које се налива мастило'.

Чисте сложенице имају углавном атрибутски однос прве компоненте према другој (исп. још *циганмала* 'циганска мала (махала)', *пайк-пайпир* и *пайкпайпир* 'папир за паковање'). Ретке су оне са обрнутим редоследом атрибутности (нпр. *бурек-сир* 'бурек са сиром') и оне са копулативним и рекцијским односом, као нпр. *лубендиња* 'измишљено воће које је истовремено лубеница и диња' односно *ддглед-доко* (ков. индив.).

Све сем именице *ддглед-доко* су ендочентричне.

3.1.2.1.2. Сложено-изведене именице имају структуру:

гл. + -*ø*- + гл. + -*ø*-: *пемпер-лив* 'ливено па темперовано гвожђе', *дрмиуц* (покр.) 'онај који дрма и пуца';

им. + -*ø*- + гл. + -*ø*-: *вјвод* (нар. заст.) 'онај који води воје (војнике)';

пр. + -*ø*- + им. + -*ø*-: *зеленглав* 'биљка зелене главе', *звозденглав* (покр.) 'кељ гвоздене главе', *звоздензуб* 'онај који има гвоздене зубе', *зеленбус* 'зелено бусење';

пр. + -*ø*- + им. + -(*а*)ц: *црвенглавац* 'птица црвене главе', *црвенперац* 'човек црвеног перја';

пр. + -*ø*- + им. + -ов(*а*)ц: *зеленкадровац* 'припадник зеленог кадра' – 'припадник групације војних бегунаца који су поткрај Првог светског рата одбегли из јединица аустроугарске војске и наоружани се скривали у својим селима и око њих';

пр. + -*ø*- + им. + -аци: *зеленчохаци* (покр.) 'врста капе од зелене чохе';

им. + -*ø*- + им. + -(*а*)к: *врхглавак* (покр.) 'место на врху главе на којем коса расте укруг';

им. + -*ø*- + гл. + -*а*-.: *вјвода* 'онај који воје води';

пр. + -*ø*- + им. + -*а*-.: *црвенкапа* 'она која носи црвену капу' – према истоименом лику из познате бајке браће Грим, *звоздензуба* 'страшило у облику бабе која има гвоздене зубе', *царенгаћа* 'особа која носи шарене гаће', *царенпирба* (нар.) 'жаба шареног трбуха', *зеленгаћа* и *зеленгаћа*, *дебелкоса* (врста траве) итд.;

гл. + -*ø*- + им. + -ка: *дрндуйка* (покр.) 'игра у којој се дрнда дупе';

пр. + -*ø*- + им. + -ка: *црвенпјерка* 'она која има црвена пера', *црвенрејка* 'птица црвеног репа', *царенпјерка* 'птица шареног перја', *зеленгранка* и *зеленгранка* (покр.) 'шара у виду зелене гране';

им. + -*ø*- + им. + -ица: *спранпјишца* 'пут који скреће на страну'.

Однос између компонената у овим речима може бити: атрибутски (*звозденглав* (покр.), *зеленкадровац*), копулативни (*дрмиуц* (покр.)) и рекцијски (*вјвода*, *дрндуйка* (покр.)).

3.1.2.2. Чиста придевска сложеница *Социјалдемократиска партија* има скраћену прву основу (исп. придев са интерфиксом -*о*- и скраћењем прве компоненте *комуно-фашистичка* коалиција).

Сложено-изведене речи имају структуру:

пр. + -*ø*- + им. + -*ø*-: *црвенбрк* 'који је црвених бркова', *црвенгруд* (неол.), *царенреј*;

им. + -*ø*- + им. + -(а)н: *сїр`анїуїшан* 'који је по страни пута, забачен, странпутичан' (проблем је ову реч интерпретирати као сложено-изведену – 'који је по страни пута', или као придев настао редеривацијом од именице *сїр`анїуїшица*).

3.1.2.3. Прилози су сложено-изведене речи са структуром: им. + -*ø*- + им. + -ице: *сїр`анїуїшице* (проблем код овог прилога, као код одговарајућег придева, је што се његовом мотивном речју може сматрати именица *сїр`анїуїшица*).

3.1.2.4. Бележимо сложено-изведени глагол са структуром: гл. + -*ø*- + им. + -и: *извр`ндуїиши се* и *извр`ндуїиши се* 'изврнути дупе'.

3.2. (Полу)сложенице настале рекомпозицијом представљају позајмљенице из других језика (турског, немачког, енглеског и романских језика).

Иако не помиње рекомпозицију, И. Клајн ове речи разврстава према врстама речи којима припадају компоненте, а у оквиру тога према томе из ког су језика позајмљене. Све морфолошки припадају типу: им. + -*ø*- + им., а деле се на оне код којих су обе компоненте позајмљене и на хибридне сложенице (Клајн, 44–48).

Прихватајући Клајнову класификацију грађе, можемо рећи да су позајмљенице из турског: *базр`ћан-ба`ца* (ист.), *бе`ћар-хан* (заст.), *ба`кал-ба`ца* (ист.), *бар`јак-ца`мија*, *кафез-бе`з*, *зулум-ча`лма* и *зулум-ча`лма* (покр.) 'чалма коју носе они који чине зулум', *дуван`кеса*, *дїн`ар-ке`са* (необ.), *сїктер-кафа* 'кафа која се служи госту пред сиктер (одлазак)', *дїн-бе`ћар*, *дїн-ду`шман(ин)* итд. Позајмљенице турско-српског типа су: *ар`ши`н-бра`да* 'онај (патуљак) са брадом од аршина', *ајд`ук-ш`рава*, *са`хаи`-ку`ла* и *са`хаи`-ку`ла* 'кула са сахатом', *ћул-ба`ци`та* и *ћулба`ци`та* (покр.), *бе`лај-са`ндук* (покр.), *диван-каб`аница* 'кабаница која се носи кад се иде на диван, кабаница за диван', *диван`кућа* (покр.), *а`лем-кам`ен*, док је српско-турског типа нпр. *војвод-ба`ца*.

Позајмљенице из енглеског су: *б`окс-м`еч* 'меч у боксу', *Пр`ес-це`нїар*, а сложенице енглеско-српског типа су: *кр`ос-ш`р`кач*, *ча`ртер-ле`ш*, *ха`лф-ли`нија* 'линија тројице халфова'- играча у фудбалском, хокејском и сл. тиму који помажу одбрани и навали, *се`кс-бо`мба*, *ш`акси-во`зач* итд.

Позајмљеница из немачког је нпр. *зе`верма`ши`на* (варв.), а сложенице немачко-српског типа су: *ве`ш-ко`рпа* (варв.) 'корпа за веш', *лај`и`мошїв* и *лајї`мошїв*, *шїї`хїр`оба* 'проба на штих (прескок)', *дїзел-мошї`ор*, *ајнїренс`уїа* (варв.), *кїч-їд`сма*, *ш`мир`гл-їаїїр*, *шїї`урмбри`гада* (варв.) 'бригада за штурм (јуриш)', *шї`е`рї`лоча* (нем.) итд.

Сложенице које у обема или у првој компоненти имају грецизме, латинизме или интернационализме различитог порекла су: *шї`ермос-бо`ца*, *радијум-ш`ераїија* 'терапија радијумом', *валериј`ан-каї`љице* итд.

Сложенице настале рекомпозицијом углавном су ендоцентричне, где прва компонента прецизира значење друге – исп. још: *ш`рач-ш`арїија* 'партија трача' (аналогно према *ш`ах-ш`арїија*), *маїї`н`е-ж`енск`а* и *маїї`н`е-ж`енск`а* 'женска за матине', *ш`ве`рц-ко`мери*, *шїл`бї-ш`ро`јекаїш*, *ш`анк-мо`да* итд.

О сложеницама „таутолошког” типа – *сабах-зѡра* и *саб̄ах-зѡра*, гевер-маш *й* на (варв.) и сл. в. још у (*Будимир*).

3.3. Ако је у првој компоненти речи са нултим интерфиксом именица, она се налази у ном. јд. (*мйшц-бѡја*). Ако је у првој компоненти придев, а у другој именица ж.р., долази до скраћивања прве компоненте и код чистих сложеница (*зеленѡра* и *зелѣнѡра*, *шаренл̄ажа*, *циѣанм̄ала*) и код сложено-изведених речи (*Шарѣнѣаћа*, *шарѣнѣѡрка*). Скраћивања бележимо и код именица и придева типа *рад̄икал-социјалистичк̄и*, *Социјалдемократ̄иска йар̄иѣја* и сл.

3.4. Композиција помоћу нултог интерфикса је веома продуктиван начин творбе у савременом српском језику – поред *јѡѣур̄и-револуѣија* и *мйшц-бѡја* ’боја миша’ јављају се и: *й̄илой̄-днѣвн̄ик* и *й̄илой̄-днѣвн̄ик*, *кѡнй̄ак̄и-й̄рѡѣрам*, *Пй̄нк-жѣка* ’журка у духу, стилу телевизије Пинк’, *бѣрек-сй̄р* (колоквијално) ’бурек са сиром’, *сѣкс-й̄кона* (једна о Вуку Драшковићу), *вй̄кенд-й̄олой̄ичѣр* ’политичар за викенд, викендом’ (Ненад Чанак, 1. маја 2008. у политичком тв-дуелу), *аним̄й̄р-д̄ама* ’дама која анимира’, *кѡнй̄ак̄и-й̄елѣѡф̄н* ’телефон за контакт’, *ћѡшак-й̄рач* и *ћѡшак-й̄рач̄*, *инй̄ерней̄-дѣда* итд.

4. Наш коначан закључак анализе речи с нултим интерфиксом у српском језику тиче се неколико чињеница. Као прво: он је *differentia specifica* сложеница (речи насталих слагањем) – сложенице га имају, сраслице (речи настале синтаксичком творбом) га немају.

Потврда за *вѡвода* јавља се већ 1200. г. (Codex diplomaticus), што значи да нулти интерфикс у српском језику увелико постоји већ крајем XII века.

Речи с нултим интерфиксом као творбеним формантом могу се поделити у две велике творбено-семантичке групе: на оне настале композицијом (и комбинацијом композиције и суфиксације) и на оне настале обрнутом творбом (рекомпозицијом). Грађа показује да речи прве групе могу бити: именице, придеви, прилози и глаголи, а друге – именице.

У прву творбено-семантичку групу спадају сложенице / сложено-изведене речи словенског порекла, и њих можемо поделити на две групе: на „императивне” речи са нултим интерфиксом (*й̄рѡбисвѣй̄и*) и на оне које подразумевају комбинацију речи различитих врста (нпр. *вѡвода*, *црвѣнѣѡрка*). У другу групу спадају (полу)сложенице које су углавном делом или у целини позајмљенице из других језика (турског, немачког, енглеског и романских језика): *ћѡл-б̄аѣиѣа*, *бѡкс-мѣч*, *кй̄ч-й̄ѣсма*, *рад̄ијум-й̄ер̄аѣиѣја*.

Речи са нултим интерфиксом у новије време доживљавају експанзију позајмљивањем из других језика (првенствено енглеског – нпр. *й̄анк-мѡда*, *бѡкс-мѣч*, *Прѣс-цѣнй̄ар*), а погодне су због економичности (исп. нпр. *бѣрек-сй̄р* према бурек са сиром).

ЛИТЕРАТУРА

- Babić: Stjepan Babić. Tvorba riječi u hrvatskom književnom jeziku. Nacrt za gramatiku. Prvo izdanje. „Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti” – „Globus”. Zagreb 1986.*
- Barić i dr.: E. Barić, Mijo Lončarić, Dragica Malić, Slavko Pavešić, Mirko Peti, Vesna Zečević, Marija Znika. Priručna gramatika hrvatskoga književnog jezika. „Školska knjiga”. Zagreb 1979.*
- Будимир: М. Будимир. О двојезичним сложеницима *шауџолошкoџ ишиа*. – Наш језик, IV/6, 1936, 165–168.*
- Vukićević: Dušanka Vukićević. Imeničke složenice u savremenom srpskom književnom jeziku. – Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, XXXVIII/1, 1975, 127–174.*
- Клајн: Иван Клајн. Творбе речи у савременом српском језику. Први део. Слањање и њрефиксаија (Прилози граматици српскога језика. I). „Завод за уџбенике и наставна средства” – „Институт за српски језик САНУ” – „Матица српска”. Београд 2002.*
- Маројевић а: Радмило Маројевић. Посесивне изведенице у сџароруском језику: Аниџројонимски сисџем. Тојонимија. „Слово о џолку Иџореве”. Монографије, књ. LIX, „Филолошки факултет Београдског универзитета”, Београд 1985.*
- Маројевић б: Радмило Маројевић. Српски језик данас. „Српска ракална странка” – „ЗИПС”, Београд 2000.*
- Маројевић в: Радмило Маројевић. Творба речи у савременом српском језику Ивана Клајна (I) [приказ књиге: Клајн]. – Српски језик, X/1–2, 2005, 685–779.*
- Нерознак: В. П. Нерознак. Названия древнерусских городов. „Акамия наук СССР” – „Наука”. Москва 1983.*
- RJAZU XXI: Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. Dio XXI. „Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti”. Zagreb 1974.*
- Rammelmeyer: Matthias Rammelmeyer. Die deutschen Lehnübersetzungen. Beiträge zur Lexikologie und Wortbildung. „Franz Steiner”. Wisbaden 1975.*
- Сџевановић: Михаило Стевановић. Савремени српскохрвајџски језик (џрамаџиџчки сисџеми и књижевнојезичка норма) I. Увод. Фонетџика. Морфолоџија. Друго издање. „Научна књига”. Београд 1970.*

Dragana Ratković

WORDS WITH INTERFIX –Ø– (THE ZERO INTERFIX)
IN THE SERBIAN LANGUAGE

Summary

The work represents a derivational and semantic analysis of the words with a zero interfix in the contemporary Serbian language in accordance with a

conceptual and terminological apparatus of the modern Slavic derivatology. The author also claims that the zero interfix, like *differentia specifica* of the words formed by composition, occurred in the Serbian language very early – at the end of the XII century, whereas this derivational model itself of the words with a zero interfix is very productive – suitable because of economy, the words of this type are subject to expansion by borrowing from other languages, primarily from the English language (e.g. *pank-moda*, *boks-meč*, *Pres-centar* etc.).

ТРАГОМ ПОЕТИЧКОГ РАЗВОЈА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Драган Хамовић

САЖЕТАК: У тексту се описују приступ, аналитичка перспектива и резултати истраживања развоја ауторске поетике Стевана Раичковића, посебно у контексту промена у српској поезији педесетих година, као и у наредним деценијама XX века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска поезија XX века, Стеван Раичковић, поетички развој, поставангардни модернизам

Од својих књижевних почетака Стеван Раичковић био је прихваћен, подржан и високо вреднован, али се чини да није праћен сагласно променама које је доносио сваком новом песничком целином. Раичковићева лирика израстала је из укорењене традиције „новије српске лирике”, тако да није ни могла произвести спорове какве су изазивали превратници у поезији с почетка педесетих година протеклог века, када и Раичковић улази у књижевност. Ако је, испрва, таква позиција и била предност, након стабиловања поетичких прилика и пуне афирмације новог, поставангардног модернизма – заснованог управо на резу у односу на битне постулате одвећ канонизоване претходнице, могла је довести наследника наше „стражиловске линије” на маргину и заборав, као што неке друге незаслужено јесте. Али, тако шта Раичковићу се није десило. Дуго је његова поезија била критички третирана као засебна у односу на актуелне, продуктивне токове послератне српске поезије. Чак је до данас остала недоумица такве врсте, мада је Раичковићу одавно додељена помало неодређена етикета модерног песника или – да будемо прецизнији – песника на средокраћу између традицијског и савременог поетичког лика.

Може ли поезија која, сама собом, избори место највишег ранга у своје време (и то место касније потврђује и оснажује) да буде од савремености одвојена, од онога што тај књижевноисторијски период дубински носи? Питање је, наравно, реторичко и није прилика да се овде шире образлаже, али је задатак тумача да одгонетне шта може бити посреди. Стога је било неизбежно, колико год изгледало тешко за обухватање,

однедавно заокружено песничко дело Стевана Раичковића посматрати у оквиру припадајуће књижевне епохе коју је и сам стварао. Отуда је тема истраживања и била постављена на два плана: Раичковићева поетика на своје развојном путу, али и у поређењу са истакнутим сапутницима, оглашеним носиоцима песничког развоја. Разуме се да је први део теме био надређен другоме, није се тежило за изнуђеним налажењем сродности у односу на песничке савременике, пре свега оне из поетички усколебаних педесетих година. У средишту пажње била је песникова ауторска еволуција, па тек онда самеравање, по слову сличности или разлике, са водећим појавама тадашњег песничког окружења. Зато смо најчешће стављали у раван поређења песникове првенце са раним радовима Попе и Павловића, а по много основа у анализу Раичковићевих тема и поступака призивани су и Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, повремено и други, као што је рецимо Душан Матић – а из песничке претходнице Дучић, Растко Петровић и (само наоко неочекивано) Настасијевић. На тим упоређењима, подвлачимо, нисмо инсистирали, она су потицала из поетичке нутрине или чак, понегде, с неопажене површине, тим пре што смо знали да имамо посла с песником који је држао до прочишћеног, индивидуализованог тона своје лирике. Упоредна разматрања била су предузимана у сврху указивања на поетичке елементе који су Раичковића чинили учесником, актером једног динамичног и превратног раздобља – а не тек даровитим изопштеником.

Педесете године прошлог века биле су прекретне за српску поезију, али и доба појачаног Раичковићевог испитивања и запоседања сопственог поетичког простора. Зато су издања из прве песничке деценије била у фокусу истраживања, а након тога – први избор поезије по изласку из педесетих, књига *Песме*, објављена у Колу Српске књижевне задруге 1963. године. Одмах да кажемо, закључци проистекли из поменутог издања постали су ослонац за даље разматрање. Увидом у то издање много се јасније показало оно што је читалачка интуиција иначе сугерисала – да се Раичковић никако не може излучити из средишњег контекста суштинске модернизације националне поезије свога доба, без обзира на изостанак његових манифестних или полемичких јавних исказа, каквих је уоколо било напретек. Раичковић је, као лиричар по вокацији, отпочетка реаговао на спољне иритације управо *унућар стваралачког чина*, и то лирским средствима која једнако скривају и откривају мету песничке алузије, али и творе семантички барем двосмеран, двослојан или противречан смисаони спој, збијен у сведени простор лирског текста – најчешће на његовим истуреним, рубним деловима. Томе је понајбољи пример рана песма „Ноћ је наша” (1947), суптилно иронијски постављена наспрам култа „обнове и изградње”, али свакако да и композиционо истурене песме „Мир”, „Живот” и „Хвала сунцу, земљи, трави” (с почетка и с краја прекретне збирке *Песма ѿишине*, 1952) дају довољно разлога да се истумаче као отклон од следећег, тамно интонираног (али свеједно форсираног) активизма тадашњих модерниста.

Након пажљивог читања *Песма* из 1963. године оснажујемо уверење о Раичковићу као песнику сталне, ненаметљиве промене или опитовања и, са мало киме упоредиве, разумљивости изражајних поступака. *Песме* из 1963. године анализовали смо са становишта њене улоге сажетка првог десетлећа песничког рада, али и у фону модерне тежње за једном заокруженом књигом – што она несумњиво јесте – пажљиво компонована од дванаест пажљиво компонованих циклуса. Пратили смо линију развоја интимне лирске митопеје о бегу осетљивог појединца у „предео без људи”, зачете у *Песми ѿицине*, паралелно с одјецима актуелних поетика на поетику самог Раичковића, као и његов дијалог са песничком околином. Тако се могла видети и дискретна али јасна полемичност, из самог лирског текста, кроз наглашене иронијске сигнале према поларизованом песничком окружењу забављеном расправама разне врсте, као и према октроисаним поетичким моделима, од којих је неке, као надреализам, успешно пастиширао и надилазио у ониричким циклусима *Баладе о ѿредвечерју*. Закључна песма циклуса „Људи се буде без оружја”, на пример, „Успаванка за шкољку”, типичнија је за било кога од српских надреалиста него за самог Раичковића, и по анафорским и другим ритмичким понављањима, и по разломљеном графичком облику који асоцира на насловни предмет. Стиче се утисак да Раичковић туђа, актуелна средства користи врло селективно и сходно основним личним ауторским потребама, укључујући и извесну меру поигравања тим средствима.

У књизи *Песме* из 1963. године читавамо читаву путању коју је песник дотад прошао, али и коју ће проћи. Нема овде песме коју нисмо дотакли. Њихове интерпретације биле су у функцији описа карактеристичних песничких поступака које је песник освајао, али и показивања кружног кретања у тематској основици ове књиге и поезије, према древном сагласју са годишњим и животним календаром. Тежња за циклизацијом лирских песама довела је до стварања низа кругова унутар великог круга, односно повременог претварања циклуса у крипто-поему – попут циклуса „Касно лето” на пример – што је такође једна од суверених одлика модерних поетика. Пратили смо како се кључни мотиви и тематске линије уводе, значењски развијају и мењају, све да бисмо створили што рељефнији приказ једног песничког простора у настајању, једног песника у опиту који не престаје.

Читалац ових Раичковићевих кругова, просто речено, стиче утисак да један-једини визуелни, тачније пејзажни”, предложак бива растворен на препознатљиве делове, садржан у многим песмама. Тај отпрва спецификовани низ елемената једва да се и проширује, нарочито у првом делу разматране књиге *Песме*. Ту је предео сасвим апстрактан, без неких особених црта, какве се пак јављају доцније, на пример, у песмама где промичу детаљи панонског простора, или се дословно именује Тиса. Ако је на почетку *Песма* из 1963. године била начињена дистанца од непосредне животне емпирије, од пресног интимизма скопчаног с таквим под-

стицајима, свршетак ове целине од дванаест лирских циклуса (настале за скоро исто толико година ауторског развоја) доноси такву одмакнутост која омогућава да живљено искуство буде исказано са општијег становишта, кроз универзалније подлагање личних симбола или изражену лирску интроспекцију и аутополемички дијалог.

Уместо лирског описа или евокације тренутног доживљаја, као да се (из песме у песму) обавља нова *прекомбинација*, прерасподела задатих елемената, допуњујући или потврђујући раније обухваћени смисаони опсег. Раичковић, другим речима, искуствено повлашћене састојке (као што иначе чине модерни песници) не транспонује у песму из ванпесничке реалности – него, у језику, обликује свој песнички предмет. Опажамо, такође, да Раичковић, за разлику од већине аутора који се служе сличним, „натуралним” лирским реквизитима, суспреже претеране мелодијске потенцијале стиха, посеже селективно за звучним и фигурама понављања. Синтаксу, песничку слику и графички прелом (слободних стихова) песник обликује веома скрупулозно. Исто тако, из лексике у овим песмама уклања било какав уплив локалног колорита, што је иначе редован састојак лиричара „меког и нежног штимунга”. Напушта се спонтана лирска експресија и миметичност, за рачун усмеравање маштенске градње, мада и даље још како *лирично* исказа. Као одговор на агресивни тренд деромантизације овај лиричар противставља суздржанију стратегију, отклања окамењене одлике романтичке баштине, али негује његово продуктивно језгро, најпре кроз изоштравање песничке самосвести и метапоетских занимања, као и зауздавање превласти музикалне експресије за рачун истанчаних семантичких прелива и односа. Прелаз с *певања* на песнички *говор*, једноставно речено, био је међу кључним темама деценије у којој се и Раичковић песнички формирао и он је на ту тему давао свој ауторски одговор. Песници експонирани као носиоци новог модерног таласа уносили су видљиве ставке искуства „енглеског метода” – како га Јован Христић у једном есеју тада назива – и тиме се чујно, по одсуству певљивог и увођењу разговорног тона, разликовали од старих и нових представника традиције „новије српске лирике”. Стеван Раичковић, опет, од првих стихова (укључујући и песме у стројим облицима) показује знатну концентрацију језичког израза и томе примерену експресију, чија ће ауторска контрола (одмах примећена и у критици) временом само изнутра јачати. Отуда му нико, па ни испрва према њему резервисани Зоран Мишић, није могао замерити склоност ка „омами белканта”, лакој мелодиозности и сличним, непродуктивним лирским решењима.

Док је у почетним циклусима, из *Песме тишине*, лирски предео симболички сажет, у песмама циклуса „Црни слуга птица” садржај пејзажа далеко је реалније, опипљивије описан. Песнички поступак доводи до знатније конкретизације описа. Али, тиме песник не укида симболизам базичне ситуације и њених саставних делова, него „материјални оквир” симболичког приказивања чини богатије захваћеним. Управо многе поје-

диности динамизују мале светове ових песама, а песник отвореније сугерише сазнање да је посреду физички омеђен свет. Уместо, дакле, апстрактних травних површи, овде је описана једна одређена, лирским субјектом посвојена ливада или травњак, са својим тачним мерама, и детаљним пописом њених биљних и животињских житеља. Исцрпност извештаја носи нескривену иронију спрам сопственог лиризма, онакву какву тај лиризам уједно и рекреира. Док се ништа особито у атмосфери и утврђеним значењима знаних мотива/симбола не мења, видимо да је ауторски нагласак баш на постизању што прецизније изведеног описа, предочавању утиска да се животно искуство налази у подлози песме. Увећање лирске диоптрије ради уочавања и најситнијих чињеница, чак наоко периферних, употпуњује слику и чини брану продору лирских стереотипа у овај, уистину „напапет познат” поетски простор.

У знаку значењске двострукости, или темељних унутарњих опозита, сви су носећи мотиви у овим Раичковићевим песамама, што доноси и потребну унутарњу динамику, каткад осетну тензију, и унутар песама и међу песамама у матичном низу. Тиме се основни смисаони токови реализују у довољно широком распону и разбија монотонија мотивско-симболичког оквира од којег песник не одступа, као што се тај шири лирски поредак оправдава и испуњава, сасвим у светлу одлика модерног лирског циклуса – како их теоријски описује Елени Апостолас Стерјопулу. Појединачне песме, са друге стране, не губе смисаону самобитност, или аутономију, ако их читамо мимо циклусног контекста.

Раичковић није био усамљен у подухвату сређивања опуса из периода свога поетичког тражења и проналажења, у свођењу рачуна зрелијег ауторског појединства са својом стваралачком младошћу и установљењу „озваниченог” и стабилизованог лика сопственог дела. Убрзо након *Касног лета*, на пример, нешто млађи Христић објављује радикалну редакцију својих раних радова у збирци *Песме 1952–1956* (1959), на коју ће, надаље, практично само надодавати нове песме. Слично чини Иван В. Лалић, на материјалу свог дотадашњег дела од пет збирки, састављајући књигу *Време, вајре, вршкови* (1961), док Борислав Радовић, накнадно, малтене посве брише две своје почетничке збирке. Свакако да су овакви ауторски „резимеи” и резиви били подупрти динамичним околностима једног књижевноисторијски прекретног доба, обележеног утемељењем другачијег општег развојног пута српског песништва, али и, сагласно томе, наглашенијом потребом за нијансирањем појединачних поетика новог песничког нараштаја. За самог Раичковића, који се нашао између заоштрених актера поетичке и књижевнополитичке сцене и њихових удаљених погледа, питање пажљивог обликовања свога, *медијалног* поетичког положаја било је од посебног значаја за његов тадашњи и даљи статус у измењеним књижевним приликама.

Прво издање књиге сонета *Камена усјаванка* излази исте године кад и поменута, ретроспективна књига *Песме*. У белешци на крају *Песама*

дознајемо да аутор свесно изузима своје сонете (као и збирку *Стихови*) из свога избора, уз назнаку да је реч о трима аутономним целинама. На том трагу, покушали смо да покажемо да *Камена усџаванка* заправо представља кондензован израз оне исте лирске митопеје о повратку у лични посвећени простор којом испуњава циклусе књиге *Песме*, тако да ове две књиге стоје једна наспрам друге – настале у оквиру противних, мада допуњујућих песничких стратегија: сажимања и ширења лирског градива и говора. Осведочили смо се, исто тако, да је и књига сонета структурисана по мерилу које није искључиво жанровско, што показују пролошки и епилошки сонет – а уводне и изводне песме иначе имају носећу, програмску улогу у претходним Раичковићевим циклусима и књигама. Ако је већ било запажено да су први сонети будуће *Камене усџаванке* најавна неосимболизма, који ће потом теоријски објаснити Миљковић, овде смо дошли до виђења да су управо ти сонети, из 1952. и наредних година, понајвише у служби радикалног песничког реза, редукције и сабијања језичког материјала у облик краћег метра и строго одређеног обима. Тиме, још на почетку, Раичковић долази до малармеовских позиција, убрзо их напуштајући, идући даље у своме опиту и послушивању. На изразите поетичке везе између Раичковића и Миљковића најпре је прећутно указао сам Миљковић, и оне постоје не само у сонетима него и у циклусу „Касно лето” (1958). На почетку, у сонетима попут „Руке бола”, „Песма и смрт” или „О врати се” поред осталих, продор до доње границе појмовног општења и ћутања јесте најсилнији и отуда се морао у видокругу појавити и Настасијевић, као један од легитимних Раичковићевих претеча.

Битна поетичка исходишта његове поезије, и ране и оне настале доцније, можемо поближе разумети наслањајући се на практичаре и тумаче поезије симболизма и симболистичког наслеђа, и француског и руског, разуме се и српског. У веку прогласа и поетичких декларација без покрића, Раичковић се гласних самоодређења доследно клонио, па су то и његови критичари избегавали. Изнутра гледано, Раичковић не може да остане у нашим књижевноисторијским синтезама тек сведок и пратилац преокрета средине XX века, него се пре може указати као први у реду оних послератних песника који су, продубљујући и не раскидајући споне с традицијском линијом што почиње романтизмом, прихватајући и многа искуства актуелних струјања, изнашли равнотежу између континуитета са поетичким наслеђем и нових поетика. У такав, замисливи низ послератних песника (с подразумеваним особеностима сваког) свакако се могу сврстати Миљковић, Лалић, Милован Данојлић и Љубомир Симовић, потом и Рајко Петров Ного, Мирослав Максимовић, Милосав Тешић и још млађи.

У истраживачкој припреми за писање овог рада најтеже је било испрва разабрати како приступити једном тако разгранатом делу, па још и препознати и описати саоднос Раичковићеве поезије и књижевног контекста. Осим поменутог фокусирања на прву, пресудну деценију, представљену

књигом *Песме* из 1963. године, занимало нас је да проникнемо у лирско језгро што се назирало испод толиких варијација сижеа сведеног на ритуални одлазак у микрокосмос трава и тишине, од чега је и сачињен тај лирски мит о заштитном простору под отвореним плаветним или звезда-ним сводом. С тим у вези, било је неопходно да представимо разлику између досадашње представе о Раичковићу као песнику природе уопште, као што су били романтичари. У свим пределима – како је то на више места и сам подвукао – песник заправо тражи меморисано и посвећено место својих детињих епифанија, којем се непрестано враћа, без могућности правог повратка. Али, наше разматрање значајно коригује представу о Раичковићевом третману природе. Није простор с којим се лирски субјект срађа, значи, природни простор уопште – него један упамћени, сасвим одређени простор давне летње епифаније, прводоживљене песме, која се, кроз накнадно искуство, непрестанце призива. Дословну потврду овакве, кључне нијансе налазимо у песниковим лирским прозама. Наводимо две убедљиве деонице. У првој се објашњава дуго оптерећујућа, стално присутна неспособност да се песник до краја уживи у неки „непознати предео”: „сваки нови видик за мене је само једна нова копрена кроз коју назирем оно што је већ некад било и што сам видео или знам од раније”¹. До одгонетке (изгледа занимљиво!) песник доспева у неком забаченом кинеском месту, док ће, у наредном одломку, локација на којој га сустиже то неочекивано сазнање бити предалеки Бруклин. На две тако удаљене тачке глобуса добачен, аутор се ближи основном самооткрићу: „Ма где далеко био, у свакој (и свачијој) природи у коју сам бануо, осећао сам се одувек као да сам се заправо негде вратио... као да сам у магновењу поново коракнуо преко прага своје заборављене куће”². Опет се, раније само сугерисано у песничким сликама, онај уски травњак, присвојени одломак безграничне природе, пореди (штавише и поистовећује) са домом, за песника давно изгубљеним или никада стеченим.

Она трећа аутономна целина коју Раичковић помиње у белешци на крају збирне књиге *Песме* из 1963. године, збирка *Стихови* (1964), упутила нас је да пажљивије сагледамо метапоетски ток његове поезије – који нити почиње нити се завршава овим кругом дистиха испуњених песниковим дијалогом с песмом као са живим или пак аветињским, свакако двојничким ентитетом. Тај ток почиње од безмало првих стихова, па смо ову тему пратили од мотива ћутања и тишине, у својој променљивости и вишезначности, затим мучних призива речи с егзистенцијалном и есенцијалном силом у себи, као и, напokon – до реченог непрестаног напетог разговора с песмом, односно до муке с речима, непревладане драме песничког чина – што обнавља са сваким новим чином. Ту се поново видело колико Раичковић кореспондира са симболистичким искуством, Дучићевим и Настасије-

¹ Стеван Раичковић, *Мале прозе*, Београд 2007, стр. 237.

² *Истио*, стр. 126.

вићевим понирањима у последње и прве ствари, у подручја одакле почиње неисказиво. Мишљење певања припада првом реду модерних поетичких одлика – код нас посебно препозната код Миљковића, али је својствена и Раичковићу. Исто тако, песникова експлицирана потреба да превазиђе, временом нарастајући, расцеп између поезије и живота доведиће, у срећним тренуцима, до знака једнакости између једног и другог, односно поезија постаје једини начин да се живот у осипању одржи на окупу.

Као и за друге значајне моменте Раичковићеве поетике, за мета-поетску и поетичку тематику уопште важи околност да песник није наступио с унапред дефинисаним програмским позицијама, него поетику обликује постепено, током свога концентрисаног, истрајног „песничког опита” у који је укључивао, поред искустава до којих је спонтано долазио, и она прихваћена из књижевног окружења и лектире. Од *тихости* до *тишине*, у Раичковићевом случају, распон је од чулног до духовног, као и, разуме се, поетичког аспекта. И тај се распон, из песме у песму, хитро прелази. Тишина је, у Раичковићевој лирској реализацији, мотив с обухватном облашћу значења као и услов да лирско појединство, сабрано и продорно, развиди осетљиву и противречну егзистенцијалну позицију на којој се тренутно затекло. Сагледајмо, као пример, насловну синтагму и заумни предео сонета „Песма и смрт”. Пројектовани базични простор ове песме смешта се на руб, који се додирује (а каткад и меша) са безданим виром непостојања. Тишина је, другим речима, средокраћа и посредник између тражене „стварне” речи (која, у крајњем, значи живот) и мука или муклине, обележја небића.

Представа песме као тамнице јесте само једна тачка у кретању клатна осетљивог песничког доживљавања света који Раичковићева поезија пажљиво описује и тек са супротном, афирмативном тачком твори укупност динамичне лирске визије. Лирска визија се мења, с годишњим али и биолошким календаром, па временом односи превагу њена мрачна страна, коју млади песник с почетка, свесно и здружено, склања у крај. У поменутој променљивости, дубљу сталност чини тај ланац поистовећења, живота са поезијом, обоје са тамницом (мада су то, најпре, били простори одушевљења и слободе), али ће на махове песник, у сталном преиспитивању, повлачити оштру границу између тих (често изједначених) садржаја.

Нема боље илустрације за дефиницију дату од америчког новокритичара Вилијама Вимзета, да је песма „реаговање неког говорника на извесну ситуацију” и да она треба да изрази „драму човековог реаговања на спољни свет” од тематског комплекса којем смо посветили посебно поглавље, сматрајући га средишњим проблемским пољем Раичковићеве поезије. Песникова концентрација на унутарњи живот није била – како је то један благонаклони критичар својевремено исказао – израз солипсизма, него одјек прошлеховне опште, научне колико и песничке наднетости над питањима природе и механизма односа субјективне свести и укупног спољног света. У поезији су одвајкада спољна и унутарња сфера неодвојиве, али

се код Раичковића две реалности оштрије одвајају, да би превласт добио бујни и нестални интерни свет осетљивог појединца. Песниково тежиште управо је на линији додира два нивоа реалности. Тај додир постаје судар, драматизован и драматичан. И то се такође може пратити од почетних стихова, да би та унутарња географија била најдеталније описана у многим лирским прозама, у којима се јасно преклапа спољни лик стварности са свиме што њена унутарња страна садржава: од сећања, страхова и уображења до снова. Статус обе стварности је изједначен, а потпуну превагу, постепено, односи душевно виђење ствари. Није случајно што се, код тумача Раичковићеве поезије, понавља сликовита ознака о песниковој „сеизмографској” осетљивости, јер ни код кога најтананији преливи и покрети у унутарњој области нису тако прецизно језички регистровани као код Раичковића, што је итекако модерна – али и најређа ауторска тековина. Путовање по областима сопственог унутарњег земљописа, сачињеног од доживљених и замишљених састојака, готово да можемо посматрати као самосталну, особиту поетскопрозну врсту, Раичковићев лични жанр. Није нам познато да је неко од сродних аутора показао приближну инвенцију у обликовању разних сижеа смештених „између два света”, као што је то, са пуним смислом за ситне и биране појединости, чинио Раичковић. У тим текстовима, опет, размере времена и простора подложне су свакој врсти преобликовања, али у оквирима једне прецизне мотивационе логике.

У последњој проблемској целини обухватили смо две, истина прожимајуће, развојне линије Раичковићевог песничког рукописа, које руше представу да је, пре свега, реч о песнику субјективног лиризма, и да је такав једино вредан и остварен. Од значаја било је проматрање како се визура лирског субјекта, још средином педесетих година, помера из себе ка спољашњим чињеницама и лирским скицама о другим људима и утврдити ванредну посматрачку и наративну компетенцију нашег лиричара. Има ли бољих примера за такво умеће од песама у везаном стиху, у циклусу „Београдске слике” („Балада о јавном купатилу” или „Поливачи”) или, раније, стихова у циклусу „У једној улици”, тих лирских микро-прича натопљених, педесетих година врло актуелном, поетиком апсурда.

Другу поменућу развојну линију чинило је песниково опробавање – које такође датира од средине педесетих – у граничној форми попут лирске прозе, у чему се придружује многим модернистичким исписницима, а што доцније постаје самостална целина његовог укупног књижевног опуса. У том периоду Раичковић и конструише своју препознатљиву верзију слободног стиха у дугим песмама наративног или исповедног карактера, коју ће неки тумачи називати и „прерушеном прозом”. Дошли смо до закључка да овакав гранични облик јесте један од огледних резултата до којег је песник дошао испитујући кратке прозне форме, а да стиховни прелом тих, често дугих, реченица има ритмотворну улогу, сродну оним многим запетама у текстовима Црњанског. У циклусу „Касно лето” затичемо средину између две наспрамне ауторске могућности, неку врсту крајње ра-

здешене, деформисане везане форме. Наиме, за свих пет песама заједничке су строфичке целине екстремно дугог стиха. Свака строфа садржи по пет стихова, чак, с једним изузетком, и једнак број строфа. Дужина и синтаксичка испресецаност стиха, са препотенцираним оштрим опкорачењима, потпуно укида помисао да тим пентинама с унакрсном схемом римовања песник хоће да рехабилитује традиционално дефинисан ритам и метричко начело његовог уређивања. Немогућност постизања уравнотежене форме (којој се тежи) већ је по себи поетички знак.

Нарочито држимо до резултата испитивања поетике Раичковићевих мешовитих песничко-прозних наслова, у чијем се знаку одвијају последње деценије његовог рада и заклапа круг песничког опита, почев од *Зайиса о црном Владимиру* (1971) до *Фасцикле 1999–2000* (2004). Спајање стихова и записа, књижевних и некњижевних цитата, усмених и других докумената, имало је – хтели смо да потврдимо – утемељење у песниковој изричитој амбицији да поезију повеже, подложи и подржи позитивним животним чињеницама. *Стихови из дневника* (1990) и јесу махом приче из новина, које, у неким случајевима, постају изврсне модерне (често у основи *йоейичке*) параболе у стиху. Овакав тип остварења, до поменутих Раичковићевих стихова, као и новијих песама нпр. Борислава Радовића или Матије Бећковића – српска поезија готово да није познавала. До такве се форме могло доћи у развојном кретању модерних песничких поетика, које су тежиле зближавању поезије и прозе, али и прожимању са другим жанровима (есејем, на пример). Показали смо како Раичковић користи средства документарног поступка, колажа и монтаже. У књизи као што је *Сувишна пјесма* (1991), лирско-документарном сведочанству о разним облицима старог и новог геноцида над српским народом, био је то једини могући начин да лиричар остане лиричар – а да одговори моралном призиву до којег му је, још како, стало. Као што је на почетку, унутар песничког текста, дискретно али за пажљивог читаоца јасно, повремено слао продорне иронијско-критичке поруке свему усиљеном и наметаном у књижевности, тако је у позно доба владавине псеудодокументаризма и цитатности показао да су поменута средства нешто више од необавезне игре и мистификације.

На крају, доносимо обавештења која, можда, следују да буду на почетку. Били смо упознати са позамашним бројем критичких и есејистичких текстова писаних од педесетих до данас, поготову онима из београдске и новосадске, и уопште периодике у Србији, док су мањим делом били доступни листови и часописи из Сарајева, поготову из Загреба. О песнику постоји мноштво приказа и знатно мање критичких синтеза или проблемских огледа, чији се број и квалитет последњих деценија знатно увећао, захваљујући и зборницима радова који су о Раичковићевој поезији објављени. Успели смо, ипак, да доспемо до главнине текстова чији су аутори афирмисана критичко-есејистичка или песничка имена. Имали смо увид у монографију Вука Филиповића *Поезија и йоейика Стивана Раичковића* (1977), писаној негде на средини песниковог књижевног стажа, која, доду-

ше, због своје апартности, није имала утицаја на доцнија критичка читања. Од књиге Душице Потих *Бројаница камено̄ сѣавача* (2005), која је чинила преглед и коментаре критичке рецепције Раичковићеве поезије, имали смо практичне користи, посебно од библиографије у њој. Иста ауторка је, недавно, у Крагујевцу одбранила докторску дисертацију на тему „Топос детињства и фолклорни обрасци у стваралаштву Стевана Раичковића”, чији смо објављени део и користили. Трудили смо се да што више критичких запажања која су водила ка потпунијој и тачнијој слици Раичковићевог дела у развоју, па макар била изнета узгредно и без разраде, наведемо у нашем раду, нарочито из текстова с почетака писања о овом песнику, када се полако и формирала слика о његовој поетици – тако да се тиме овлашно оцртала и развојна путања критичког разумевања ове поезије.

ЕВРОПСКО ЛИЦЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

(Colloque international *La littérature serbe dans le contexte européen: texte, contexte et intertextualité*, 29 et 30 Septembre 2010, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine MSHA, Bordeaux, France)

Одржан у француском универзитетском центру Бордо, крајем септембра 2010, уз учешће двадесет седам угледних проучавалаца из наше земље и иностранства, међународни научни сусрет под називом *Српска књижевност у европском контексту: џекси, контексти и интерџексти* једно је од највећих окупљања ове врсте које је у последње две деценије уприличено изван Србије. Вредна пажње већ сама по себи, ова чињеница додатно добија на значају у светлу сазнања да ће се саопштења и реферати са ове занимљиве конференције у догледно време појавити и у штампаном виду пред лицем француске академске, научне, и уопште читалачке јавности. Тако ће оно о чему је говорено и разговарано у два дана и четири сесије, на француском и српском језику упоредо, а у организацији Универзитета Мишел де Монтењ у Бордоу и тамошњег истраживачког центра MSHA (Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine), добити и свој трајни облик, намењен бољем, свестранијем и савременијем познавању једне од водећих јужнословенских и западнобалканских књижевности.

Скрећући пажњу на то да је овај научни сусрет интегрални део једног ширег пројекта, који има циљ да сагледа статус и место словенских култура у европском контексту, главни иницијатор и спиритус мовенс окупљања, професор Универзитета Мишел де Монтењ Миливој Сребро посебан акценат ставио је на покушај да се развеје стереотип о европској култури као повлашћеној творевини Запада и да се осветли удео оних запостављених доприноса међу које је свакако могуће убројити и плодове српске књижевности и културе. Нешто другачије казано, то значи да је један од главних циљева скупа представљала потреба да се потражи одговор на запитаност о томе да ли је српска књижевност успела „да оствари оригиналу синтезу усвојеног и аутохтоног”.

У званичном називу колоквијума садржан је притом наговештај могућег, можда и жељеног дијалога вероватно најважнијих теоријско-методолошких перспектива – структуралистичке и постструктуралистичке, модернистичке и постмодернистичке – које су обележиле другу половину прошлог столећа, а које и данас остварују значајан утицај у науци о књижевности. Сугеришући, управо преко сре-

дишњих појмова (*контекста* и *интертекста*), референтно поље разумевања српске књижевности у односу према другим европским књижевностима као првенствено лингвистичко-текстуалну релационалност, тематско-проблемски оквир скупа уједно је, захваљујући већ познатим схватањима поменутих термина и категорија у последњих шездесетак година, отворио простор за размишљање и расправу о импликацијама контекстуалних/интертекстуалних разумевања у сфери повесних, идејних, политичких и других „екстратекстуалних” поредака и значења.

Програмом скупа у хронолошком редоследу маркиран је пак корпус који је у нашој књижевној историографији често именован синтагмом „новија српска књижевност” и који обухвата распон од просветитељско-класицистичких и предромантичарских, па све до најновијих, постмодернистичких тенденција и појава. Овоме ваља додати и запажање изнето у завршној дискусији, а усмерено на потребу да се у зборник који ће бити штампан унесу и сегменти који би се односили на старију, средњовековну, односно ренесансно-барокну књижевност, како би француски читаоци добили потпун увид у развојни лук белетристике писане на српском књижевном језику, од његових почетака до данашњег дана. Ако се, међутим, погледају наслови и садржај самих саопштења, онда постаје јасно да се у својеврсном „подтексту” одржаног скупа као њен магистрални проблем заправо нашло питање модернизације српске књижевности и њеног „хватања корака” с тзв. великим европским литературама у дослуху с вазда живом потребом разазнавања сопственог културног и књижевног идентитета.

Стога би се могло казати да је *контроверза модернизације*, у самом књижевном стварању те његовом разумевању и тумачењу, у извесном смислу била главни „јунак” скупа у Бордоу. То је, уосталом, било приметно већ у наслову првог саопштења које је Борис Лазић (Сорбона, Универзитет Париз IV) изнео под насловом „Рађање модерне српске књижевности и њена европска оријентација”, а које је тематски почивало на просветитељској пустиловини Доситеја Обрадовића и његовој идеји цикличног путовања кроз материјалне и духовне пределе од словенског и грчко-византијског истока до запада Енциклопедиста. Следећи Доситејеву накану да путем излагања сопственог живота и деловања растумачи културно прегалаштво народа у целини, Лазић баца панорамско светло на развојни пут српске књижевности, од Атанасија Стојковића, Стерије и Његоша, до Црњанског и Милорада Павића. Нешто слично, на предлошку једне стилске формације и њених одјека, могуће је разазнати и у саопштењу Саве Дамјанова (Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду) „Европски оквири српског класицизма”. У излагању које је потом добило и своју критичку рефлексију (Д. Иванић) Дамјанов је изнео тезу да српски класицизам не касни за европским, како се то обично мислило и писало, него заправо представља почетак хватања корака с књижевном Европом и ово схватање поткрепио подсећањем на чињеницу да су Хелдерлин и Мушицки били савременици које је могуће и типолошки повезати (жанр оде, рефлексивност, неосенекијанска филозофија).

Након тога што је познати сорбонски слависта Пол-Луј Тома у детаљном и минуциозном прегледу представио француске преводе „Хасанагинице” од краја XVIII до завршетка XX века, и Сава Анђелковић (Универзитет Париз IV) по-

забавио се интерлитерарним књижевним релацијама („Јован Стерија Поповић и драмско наслеђе на француском и немачком језику”), подсећајући на Стеријине преводе Игоа и Молијера за потребе београдских позорница средином XIX века, односно на истовремени утицај Гетеа, Шилера, Корнеја, Лопе де Веге, као и некад популарних а данас мање познатих драмских писаца као што су Хенрих Чоке и Аугуст Коцебу. Говорећи на тему „Српска књижевност у Венецији у првој половини XIX века” и подсећајући на то да су почетком претпрошлог столећа центри националне културе били углавном изван граница српске државе, Персида Лазаревић Ди Ђакомо (Универз. Габријеле Данунцио, Пескара) скренула је пак компаративно-аналитичку пажњу на „двоструки феномен” венецијанске дестинације као погодне за објављивање дела јужнословенских писаца (Доситеј, А. Стојковић, П. Соларић), али и одјеке и патриотске тематизације српских/јужнословенских аутора у иступањима и борби италијанских и венецијанских трибуна и народних предводника (Н. Томазо и др.). На другачији начин и у другачијем светлу венецијанска перспектива српске књижевности и културе појављује се у прилогу Душка Бабића (Филолошка гимназија, Београд) „Драшко у Млецима: слика Европе у *Горском вијенцу*”, који инсистира на амбивалентном поимању западноевропске цивилизације у Његошевом најпознатијем песничком делу, али и у његовој преписци и дискурзивној прози, што је парадигматски приказано у фасцинацији венецијанским сјајем и богатством, али и у својеврсној критици деградације начела на којима почива иста та цивилизација. Круг тема о односу српске књижевности и западноевропских литерарних утицаја у XIX веку на неки начин заокружује саопштење Лидије Томић (Универзитет Црне Горе, Филозофски факултет у Никшићу) „За и против Гетеовог *Вертера*” поводом савременог разумевања и рецепције приповетке „Вертер” Лазе Лазаревића, која је растумачена у светлу рефлекса изворно сентименталистичке потке у контексту малограђанских социјално-психолошких клишеа.

Тематски посебан, иако не бројчано маркантан „одељак” скупа у Бордоу захватиле су теме о односу српске књижевности и других словенских литература и култура. Средишњи прилог у овој групацији донело је излагање Душана Иванића (Филолошки факултет Универзитета у Београду) „Словенски писци у српском реализму”, које даје прегледан приказ, пре свега руских формативних утицаја и одјека, с увидом у пољске, украјинске и словеначке доприносе поетици српске реалистичке прозе, као и „закаснелих” песничких превода из епохе романтизма, односно из „мањих” словенских књижевности у периоду осеке реалистичких тенденција. Појединачне интертекстуалне релације истражене су у излагањима Флоранс Корато (Универз. Мишел де Монтењ, Бордо III) „Две словенске песникиње: Десанка Максимовић и Ана Ахматова”, које ставља акценат на „женску поетику” поменутих ауторки, и Сергеја Мешчерјакова (Универзитет Ломоносов, Москва) „Миодраг Булатовић и Ф. М. Достојевски”, које, упркос великом хронолошком размаку, проналази сличности између света Булатовићевих емиграната и робијаша у делима Достојевског, односно препознаје модеран, гротескно-апсурдистички одјек метафизичке проблематике великог руског писца у прозним остварењима српског аутора. Из другачијег угла о Булатовићевој уметности гро-

тесног приповедања говорила је и Марија Џунић-Дрињаковић (Универзитет у Београду), која је у саопштењу под насловом „Раблеовска сазвучја у српској књижевности” скренула пажњу на одјеке тема и поступака који се обично везују за великог француског писца, а који су, захваљујући Винаверовом преводу, осетно утицали и на модерну књижевност писану српским језиком.

Најзнатнији број саопштења и излагања био је ипак, сасвим очекивано, посвећен међусобним релацијама писаца и дела књижевности XX века у интертекстуалном кључу на линији национална књижевност – интернационално окружење. Раномодернистичким контекстом бавили су се Весна Матовић (Институт за књижевност и уметност, Београд) у излагању „Европска димензија српске модерне” и Иван Негришорац (Универз. у Новом Саду) у саопштењу под насловом „Српски песници модерне и француски парнасовци и симболисти”. Подсећајући на то да је на размеђи XIX и XX века рурални модел културе сменио урбани, Матовићева је истакла да одговор српских модерниста на изазов европске модерне није био унисон, него се гранао у неколико струја, у распону између јасног друштвеног ангажмана и авангардног експеримента, док се Негришорац у првом реду занимао за нешто уже схваћену проблематику песничког умећа, подвукавши – на примеру Дучићеве поетике – напор да се утицаји из других књижевности прилагоде потребама саме српске књижевности а да се притом не наруше њени „унутрашњи импулси”. Тема модернизације као „друго име” за императив европеизације српске књижевности на свој начин је обележила и прилог Јелене Новаковић (Филолошки факултет, Универз. у Београду) „Београд – ’друга надреалистичка централа’ у Европи” који сумира резултате снажне француско-српске „осовине” надреализма двадесетих и тридесетих година прошлог столећа у нарочитом споју поетике и друштвене акције која је карактерисала овај утицајни покрет.

Наспрам поменутих, панорамских приступа, неколико саопштења било је посвећено опусима појединих српских писаца, познатих и читаних у Европи и самој Француској. Тако је Миљивој Сребро (Универз. Мишел де Монтен, Бордо III), говорећи о месту Иве Андрића „На раскршћу Истока и Запада”, устврдио да рецепцију дела српског нобеловца у домовини симболизма и надреализма од почетка прати „велики неспоразум” који се тиче његовог разумевања као својеврног „оријенталног писца” и „егзотичног” приповедача, а не баштиника укупне европске традиције. Размишљајући на тему „Данило Киш и француска књижевност” и пописујући компаратистичке могућности, Младен Шукало (Универз. у Бањој Луци) је, са друге стране, ставио акценат на нужност тумачења француских утицаја у Кишовим књигама „кроз визуру руске, њемачке, мађарске и српске (југословенске) књижевности”, док је Сања Бошковић (Универзитет у Поатјеу) у прилогу под називом „Хазарски речник или Павићева еклектичка иконографија” највише пажње посветила постмодернистичкој наративној стратегији која почива на „своцирању различитих епоха, разнородних метафизичких концепција света” у циљу стварања „својеврсне полифонијске еклектичке целине”.

Укупно постмодернистичко „наслеђе” представила је пак Ала Татаренко (Универзитет у Лавову), која је у излагању под називом „Српски постмодернизам и његов европски контекст” довела у питање искључиво западно порекло пост-

модернистичке парадигме, наглашавајући значај „протопостмодернистичког” периода у српској књижевности и тумачећи његова својства на примеру Кишове *Мансарде*. О постмодернизму је, сасвим очекивано, говорио и Александар Јерков (Филолошки факултет у Београду), који је, афирмишући „Европско лице српске књижевности” полемички устврдио да је европејство данас заправо „слаби наратив”, будући да подразумева све само не „напетост” и проблематизацију, па је и појам модернизације као темељна категорија „идеологије књижевне историографије” подређен тој тенденцији, која, међутим, има своју алтернативу у феномену „миленијумске имагинације” (Андрић, Црњански, Киш, Павић). Не мање полемичан увид претпоставља и саопштење Богуслава Зјелињског (Универз. Адам Мицкијевич у Познању) под насловом „Средња Европа у савременој српској прози”. Бранећи „полицентрично” схватање средњоевропског културног простора који литератури одузима њен етноцентрични карактер, професор Зјелињски изнео је, међутим, мишљење, да „српски пут књижевног комуницирања са Европом није водио кроз средњу Европу” па „средња Европа у стереотипном српском дискурсу представља периферни простор”. Ово становиште изазвало је више него живу дебату у којој су предњачили аргументи о столетној припадности српских писаца средњеевропском простору, али је у исти мах и предочавано да је мит о средњој Европи у извесном смислу мртав, тј. превладан, будући да је био последица блоковске идеолошке поделе (И. Негришорац, С. Дамјанов).

Нешто мирније тонове донела су излагања посвећена историографској фикцији у савременој српској књижевности. У тематски сукцесивним рефератима два представника Универзитета у Нотингему, Дејвида Нориса („Приповедање прошлости: проблеми у српској историјској фикцији осамдесетих година”) и Владиславе Рибникар („У вртлогу историје: српски историјски роман деведесетих година”) приметан је напор да се третман посвети у савременом српском роману „на равnoj ноzi” упореди с теоријским и белетристичким тендецијама у западноевропској и северноамеричкој прози истог периода. Најпосле, и излагање Тихомира Брајовића (Филолошки факултет Универзитета у Београду) „Свет као двострука позорница: емигрантска слика Запада у савременом српском роману” било је засновано на белетристичкој и интерпретативној релативизацији деценијске културне и књижевне опозиције центар–маргина, које до пуног изражаја долази у српској књижевности постколонијалног и глобалистичког доба, у остварењима писаца који тематизују сучељавања цивилизација и култура у дезилузионистичкој емигрантској визури.

И мада, због оправданог одсуства неких од најављених учесника (Г. Шуберт, С. Деспот), утисак о програму и самом садржају скупа не може да буде целовит и потпун пре штампаног публикавања, већ и из претходно изложенога чини се извесним да је сусрет у Бордоу најавио једну савремено замишљену и актуелну панораму српске књижевности новог доба што ће онима који је не познају довољно представљати користан и можда драгоцен водич, а онима који су њени познаваоци, по свој прилици, добродошао подсетник и подстицајно штиво за нове увиде и самеравања у ужем и ширем културном окружењу.

СТУДИЈЕ О ЈУНАЦИМА УСМЕНОГ ЖАНРА

(*Ликови усмене књижевности*, зборник радова, ур. Снежана Самарџија, Институт за књижевност и уметност, Београд 2010, 314 стр.)

Библиотека „Српско усмено стваралаштво”, у издању Института за књижевност и уметност у Београду, од ове године богатија је за две значајне књиге. Прва, симболичног наслова *Трагања и одговори*, заокружује пола века научног рада Ненада Љубинковића, а друга, шеста по реду у овој библиотеци, резултат је истраживања седморо сарадника Пројекта „Српско усмено стваралаштво” једног од суштинских проблема теорије народне књижевности. Зборник *Ликови усмене књижевности* нуди занимљива и инспиративна решења питања категорије јунака у усменом стваралаштву.

Студија „Усмени жанр и јунак у семантичкој активности” Снежане Самарџије много је више од уводних напомена, како у поднаслову стоји. То је синтетичко осветљавање ликова у свој жанровској разноврсности усменог фонда. Ауторка указује на привидну једноставност јунака као последицу типизираности (универзалне, локалне и историјске) и устаљене номенклатуре, али и на перманентне поступке индивидуализације, којима се ликови динамизују. Сложеност ове категорије условљена је припадношћу ликова различитим сферама (људској, животињској, оностраној, антропоморфној), конзервацијом религијских представа и историјских сећања у слојевима „биографије”, променом делокруга, преименовањем у оквиру истог фабулативног обрасца, флуидношћу интеракције лик – усмени жанр. Управо је прелазак јунака из једног поетичког система у други показао дивергентне могућности релације јунак – сижејни образац, односно јунак-жанр. Снага имена, биографије, може бити већа од норме коју намеће нови модел, па премештање јунака деформише, угрожава и модел и жанр. Са друге стране, законитост жанра, односно тематског модела, условљава појаву одређеног јунака и ограничава ширење његове „биографије”. С. Самарџија је показала да различите могућности реализације типских ликова, у зависности од сижејног модела, варијанте, жанровског канона, става средине и певача, али и свих ових чинилаца заједно, откривају један специфичан парадокс – „што је у традицији један лик изразитије типизиран – то су флексибилније његове особине”, а значења и функције амбивалентнији.

Након овог уводног теоријског проматрања ликова усмене књижевности, следи рад Бошка Сувајића о младом јунаку у јужнословенској народној поезији. Аутор најпре дефинише појам овог „идеалног јунака” – „означава фигуру без породице, чврстог идеолошког упоришта, владарских амбиција и јасно прокламоване сврхе епског бивства... оличава квинтесенцију епске енергије”. Најмлађи јуначки статус не подразумева време као биолошку и календарску категорију, дете јунак „замрзава време”, а његова позиција мармира се једино у односу на ста-

ријег јунака. Б. Сувајдић потом уочава да функционална категоризација младог јунака смешта у породичне оквире на двама линијама: сестрић–ујак (супституција односа син–мајка из старијег слоја традиције) и син–отац. Парадигматски представници два типа јунака–сина и сестрића јесу Грујица и Секула. За њих се везују дивергентни тематски кругови, различити модуси епског певања, као и типови трансформације (новелистичко преоблачење, односно метаморфоза). Специфична амбивалентна позиција детета јунака условила је фреквентност овог типа у улози помоћника или противника. Завршни сегмент је посвећен истраживању историјских и митолошких елемената епских биографија двојице најпознатијих јужнословенских младих јунака.

На ову студију тематски се надовезује рад Данијеле Петковић о старцима у српској епској поезији. У првом делу разматра се дистрибуција њихових улога у различитим делокрузима. Остарели јунак веома ретко је просечан мегданџија (ратник), чешће се креће између два пола које омеђују митски страшни старац и кукавица. Најбоље се уклапа у сижејне функције владара (кућног старешине), саветодавца (мудраца, искусног јунака), свештеника (духовника) и жртве. Са осталим ликовима повезује се по принципу антитезе (млад–стар, плаховит–сталожен, јуначан–плашљив, активан–пасиван, силан–беспомоћан), при чему чланови бинарних опозиција слободно замењују места, а вертикалним, парадигматским улаччавањем појачавају контрастно начело. Ликови „вечитих епских старина”, какви су формулативно Југ Богдан, Старина Новак, Кузун Јања, Деспот Ђурђе итд., расветљени су из перспективе историјске и митолошке равни. Уочена је јасна еволуциона путања од митског прапретка, деда, ванвременог и бесмртног старца, до реалне људске фигуре – од поштованог стогодишњака до исмејаног старца.

У студији „Епске биографије косовских јунака” Валентина Питулић испитује трансформацију класичног, Вуковог, модела Косовске битке у збиркама каснијих записивача. Присуство песама са тематиком Косовског боја и на оним теренима на којима их до прве половине XIX века није било, први је сигнал о снажном утицају Вукових штампаних збирки. Приметна је тенденција ширења фабуле и допуњавања оних сегмената косовске легенде којих у песмама класичне збирке нема, нпр. проширивање каталога позваних јунака, разигравање јунака пред бој, ток битке, распоред снага итд. Утицај дневне политике, актуелних идеја буђења националне свести и религиозног самоосвешћења нарочито је видан у збиркама Б. Петрановића и Н. Шаулића. Тако је на простору Босне систематски изграђен култ јунака, хероја, оличен у Милошу Обилићу. Његова епска биографија широко је наткрилила и потиснула светитељски култ кнеза Лазара. Са друге стране, у областима динарског варијетета (Црна Гора, Златибор), где је култ јунаштва традиционално присутан, акценат је померен на епску биографију закасног јунака. Занимљиво је да је у косовском миљеу ореол Марка Краљевића засенио Милошеву славу, већ потиснута у епску прошлост. Маркирајући нове наносе косовске легенде у различитим етнокултурним срединама, који се не поклапају са заједничким усменим фондом, В. Питулић је дала значајан допринос проучавању веродостојности песама записаних после Вука.

Поетски наслов „Из Мајдана чисто сребрнога” открио је почетну истраживачку нит од које је Снежана Самарџија сачинила драгоцено ткање о епској биографији Стефана (Стевана, Стеве, Стјепана) Мусића (Бушића, Посавчића, Вasoјевића), „најтрагичнијег српског војводе” у Косовској бици, закаснелог јунака који једини без наде улази у бој „разапет између подвижника и издајника”. Сачувани историјски подаци нису прецизно лоцирали Мусићев двор, али су јасно показали зашто сижејно није реализован традиционални образац ујаксестрић (историјом потврђени складни односи Мусића и Хребељановића, а уз то и другачије обликовање Лазарева биографије). Еписки хабитус закаснелог јунака сведен је на пут означен „тачкама мировања”: Мајдан чисто сребрни – крвава Ситница – косовско ограшје. Временска координата оивичена је формулативним тренутком заласка месеца и изласка прве јутарње звезде, а на другом крају видованским јутром. Оваква путања јунака и констелација са просторно-временским позицијама Косовке девојке и кнеза, као и симболика небеских светила, чистог ведрога неба, сребрног града, крста, свиле, клобука, воде итд., распретале су потиснуту архаичну подлогу ликова и допустиле превођење тематског модела о закаснелом јунаку на древну цикличну матрицу о смеђивању Сунца, Месеца и звезде Данице.

Досадашња теоријска наука најчешће је посматрала експлицитни став певача у уводним и закључним формулама, у контексту одступања од епске објективности и ауторских коментара. Смиљана Ђорђевић проширује то поље истраживања и на фигуру певача (гуслара) и елементе његове социјалне улоге, која се имплицитно кодира кроз спољашње коментаре, односно „припјеве” (уводне блокове или читаве уводне песме испред наративне секвенце) у класичној и хроничарској епизици, као и у савременим теренским записима. Традиционални певач, глас колектива, чувар и преносилац историјског знања, постепено еволуира у самосвесног националног барда, који „обликује и рedefинише културно памћење заједнице”, служећи се обилато, између осталог, и хипертрофираним историјско-политичким ауторским коментарима. Савремена грађа доноси још једну новину – конкретног певача претвара у јунака епске песме, достојанственог старог ратника који, инспирисан вилама, пева у идиличној атмосфери. Осим што је указала на измењену позицију и улогу певача, С. Ђорђевић је, идући укорак са актуелним изучавањима фолклора у свету, а уједно примењујући и знања из сопствених теренских истраживања, теоријски уобличио и друга важна питања савременог фолклора: моделе извођачке ситуације, функцију гуслара и однос певача према инструменту, измењене путеве стварања, усвајања и преношења песме, нов појам колектива и рецепијената, проблем ауторизације, вредновања савремених записа итд.

У студији о дипломатији кнеза Милоша за време његове прве владе Бранко Златковић историографски прилази богатој усменој грађи која сведочи о лику и делу првог признатог српског кнеза. На једном месту сакупио је многобројна казивања, записе, анегдоте, песме – својеврсну народну историју, која је пратила, допуњавала, коментарисала, а донекле и редиговала, званичне историјске забелешке. У таквој повесници јасно се оцртава лик мудрог, довитљивог кнеза,

тактичног политичара, преговарача, упорног и стрпљивог борца за српску аутономност. Истовремено, искристалисао се и портрет самовласног, конзервативног, превртљивог, таштог, љубоморног и похотног диктатора. Анегдота је запамтила његове контакте с војсковођама, конзулима и владарима, односе с најближим сарадницима и начин на који је спроводио унутрашњу политику. Усмена казивања испратила су његово уздизање од обласног кнеза, преко вође буне, до најважније политичке личности на Балкану у трећој и четвртој деценији XIX века. У позадини Милошевог лика заблистале су минијатуре о ковачу који је поставио прво звоно у Београду и сачинио српски грб, о доносиоцу трећег хатишерифа, о судбини депутата утамничених у Цариграду и многих других именованих и безимених личности чија се животна линија укрстила с кнежевом.

Зборник затвара рад Немање Радуловића „Приповетка о богаташу и његовом зету (АТУ 930)”, компаративна студија о пореклу мотива и сижено-тематском склопу овог типа приповетке у многобројним јужнословенским штампаним и рукописним варијантама, а све у европском, америчком и азијском контексту проучавања усмене приповетке. У средиште интересовања аутор је поставио јунака приче о судбини и упоредио кључне тачке његове биографије са животним чвориштима носилаца радње у миту и наративним облицима сличне тематике (бајка, новела, епска песма, легенда, предање). Јунак приче о богаташу и његовом зету није неко са ким се идентификује заједница, не красе га ни изузетна снага, ни домишљатост. Много је пасивнији од митског, епског јунака или протагонисте бајке, новеле. Он је ту да покаже делотворност пророчанства и испуњење судбине, којој је подређен и не одређује је сам, као јунак легенде. Самеравање главних ликова поменутих наративних облика открило је законитости различитих приповедних жанрова, њихово додиривање и удаљавање, а јунака је потврдило као једну од централних категорија кроз коју се сагледавају појединачни жанровски системи. На примеру овог типа приповетке показала се сва тешкоћа „прецизне класификације усмених прозних облика”.

На крају, треба додати да је зборник *Ликови усмене књижевности* понудио тек неколико визура у сагледавању једне од најважнијих категорија усменог наратива. Младићи, старци, косовски јунаци; певач, кнез, богаташ и сиромашки син, само су неки од многобројних јунака народне традиције за које је запело истраживачко око. Ова књига, тако, претендује не само на статус „још једног доприноса изучавању усменог стваралаштва”, него и на квалификатив искре која позива да и остале фолклорне јунаке наука о књижевности изуче из таме.

Данијела Пејковић

МЕРА ЗА ЛЕПО

(З. Бојовић, *Стари Дубровник у српској књижевности*,
Службени гласник, Београд, 2010, 233 стр.)

Неке од резултата свога вишедеценијског бављења књижевношћу негдашњег Дубровника у најбољој традицији београдске рагузеолошке школе, дакле на основу помног и дубоког изучавања архивске, историјске и литерарне грађе, представила је Злата Бојовић у књизи *Стари Дубровник у српској књижевности*.

Књига обухвата 14 поглавља у којима је З. Бојовић хронолошки, према књижевноисторијској вертикали, представила транспоноване дубровачких тема и мотива у српску књижевност у опсегу од краја XIX до краја XX века; на шта се надовезује *Додаџак* са прилозима *Десетом Стефан Лазаревић и Дубровник и Ломљење дукаџа за свећу – Дубровник и Свећа Гора*, који у културноисторијском контексту осветљавају особености веза републике св. Влаха са српском средњовековном државом.

Богати ликовни сегмент на средињим странама књиге представља дела знаменитих српских уметника инспирисаних старим Дубровником. Слике Марка Мурата, Пеђе Милосављевића, Бошка Вукашиновића, Николе Бешевића, Милана Коњовића, Петра Добровића, Петра Лубарде, Милана Миловановића, Стеве Никшића Лале, Паје Јовановића, радови Александра Ђурића и Душана Ристића, показују трајно присуство славнога Града, „словенске Атине”, како је неретко називан, у свеукупној српској културној традицији.

Приказујући унутрашња кретања у литератури З. Бојовић је у својој књизи широким културноисторијским оквиром урамљивала слику преношења дубровачких тема у српску књижевност, исцрпно и обавештено сагледавајући однос писаца – произашао из њихове индивидуалне поетике, законитости жанра или припадности одређеној стилској формацији – према фактографији, разоткривајући (не)сагласје уметничке визије са свеколиким реалијама старог Дубровника, и природу стваралачких поступака који су условили уметничку визију стварности.

У више прилога праћени су путеви књижевне сублимације историјских појава и догађаја који су временом у колективном памћењу надрастали представу о конкретној стварности постајући симболи слободарског духа, изузетног пожртвовања појединца за опште добро, пробијајући обруче локално-историјског ка универзалној визији у уметничком делу. Поглавље „*Маројица Кабоџа*” *Матвије Бана и дубровачка историја* пружа свестрани увид у путеве стваралачког премошћавања процепа између стварног и фикционалног које је начинио Матија Бан успостављајући литерарни портрет Маројице Кабоге амалгамом историје и легенде у својој драми.

Важно место у раду Андре Гавриловића било је посвећено делу Ивана Гундулића, чијим проучавањем се српски ерудита бавио више од четрдесет

година. У више наврата као књижевни историчар, нарочито занесен *Османом*, прилежно је одгонетао мотиве из античке, италијанске и домаће усмене књижевности који су се директно или посредно рефлектовали у Гундулићевом песништву; откривао је танане релације унутар опуса дубровачког поете (парафраза стихова, вариране мотиве, општа места и др.), а када је своје погледе на литературу синтетично представио у *Историји српске или хрватске књижевности и покрајинско-народног језика* (1913), разматрању о *Осману* у одсеку *Цвети приморске књижевности* посвећено је више места него у другим историјским прегледима литературе. Сазнања о дубини интересовања Гавриловића за Гундулићево дело употпунила је З. Бојовић расветљавајући (*Дубровачке шеме Андре Гавриловића*), на основу проучавања оставштине А. Гавриловића у Архиву САНУ, како је Гавриловић неколико својих дела засновао на темељима фрагмената из *Османа*. Уз ово, откривено је и друго лице, по општем карактеру различито од претходног, Гавриловићевог стваралаштва инспирисаног негдашњим Дубровником, насталог на основу прилика када је „готово побожно” – према сопствено сликовитом сведочењу, посећивао древни град, продевајући се уским улицама, ослушкујући шапат легенди и историје док се клањао сенима старих поета. Приче, песме, записи сливали су се у *Дубровачке арабеске* и *По Дубровнику* – списе хибридног карактера, неку врсту шароликих бедекера што уводе у културну историју града посредством личних импресија, легенди, фактографије и литерарних визија.

Систематично и на широком плану показано је у прилогу *Дубровачке легенде у новелама Вида Вулетића Вукасовића* шта је условило да се нарочито легенда и неки традиционални литерарни мотиви уткају у књижевно стваралаштво Вида Вулетића. Анализирајући два тока кретања легенде – ка историји, где је бивала у неком тренутку некритички учвршћена и „потврђена” као веродостојна представа о прошлости, и према литератури, при чему дубровачком књижевношћу XIX века доминира новела – управо због своје иманентне жанровске одлике да природно асимилује легенду – на основу дела Вида Вулетића З. Бојовић открива напоре писаца да уносећи се у време негдашњег Дубровника веродостојност своје поетске визије обезбеде смештајући дела у уверљив друштвеноисторијски контекст.

Најстарији забележени дубровачки ренесансни стихови исписани ћирилицом у двоструко римованом дванаестерцу чврсто су сведочанство, преважно за књижевне историчаре, да је већ почетком XV столећа у Дубровнику већ била канонизирана метричка схема певања на народном језику, која је остала поетичка законитост у наредним вековима. Сачувани стиховни фрагмент био је инспиративан за Милана Савића који га је допевао сплићући тако нову песму и уносећи је у једну од четири написане, историјске приче о старом Дубровнику, према своме осећању ствари и песничком решењу, али и за Љубомира Симовића, који је сачувани одломак инкорпорирао у своје стихове. Фино сазвучје древних стихова и новог времена одгонетнуто је у поглављу *Најстарији дубровачки стихови у њесмама Милана Савића и Љубомира Симовића*.

Класично дело дубровачке књижевности, Гундулићев *Осман*, будило је вековима након свога настанка интересовање проучавалаца литерарне баштине,

али и шире читалачке публике – о чему сведочи роман Душана Богосављевића *Гундулићев „Осман”*, настао прилагођавањем изворног дела читаоцима млађег узраста. Самеравајући Богосављевићево дело са Гундулићевим епом З. Бојовић је у прилогу *Гундулићев Осман роман Душана Богосављевића* указала на измене у фабули, стилу, тумачењу догађаја до којих се дошло на основу сазнања савремене историје, закључујући да је прерада изведена са новим мисаоним и идејним тежиштем које је успостављено из Богосављевићевог времена разликујући се од Гундулићеве барокне филозофије.

Занимање Милоша Црњанског за Дубровник – чија историја је била подстицај за прве књижевне покушаје (драма *Гундулић*), било је разнородно – опевао је српски поета Град у песмама, дочаравао га у путописима, репортажама, водичима и сличним написима, а најјезгровитије, можда и најтачније, однос М. Црњанског према Дубровнику сажима исказ – „узимао га је као меру за лепо” (*Стиари Дубровник у виђењима Милоша Црњанског*), док се теза З. Бојовић о томе да је Црњански „описујући Дубровник, непрестано био у старом Дубровнику”, може проширити безмало на све српске књижевнике јер је понирање у прошлост долазило из укорене свести о важности коју је Град имао за свеукупну српску културу и историју.

Сагледавајући у ширини различите покушаје аутора да призову време успона и сјаја Дубровачке републике као реалистичну потку за своја дела, З. Бојовић није занемаривала ни остварења која по својим уметничким дометима додирују маргину ове области српске књижевности. Тако је пажња посвећена драми Николе Ђурића са дубровачком тематиком (*Све за љубав науке с мученицом Цвијетле Зузорић*) која, иако слабе литерарне вредности, извесну драж има јер је „смештена у привлачни декор старог Дубровника, као и *Марин Сорџо* Александра Видаковића (*Дубровник XVI века у роману „Марин Сорџо” Александра Видаковића*), роман са историјском основом, у ствари крхка представа о прошлости Града јер се у својој концепцији разилазио суштински са фактографијом и губио ослонац изневеравајући дубровачке реалије због недостатка пишчеве „способности да разуме његов дух [Дубровника – прим. аут.] и да га оживи, како су најоштрији критичари сматрали”.

У склопу свеобухватног бављења књижевношћу Јована Дучића као резултат вишегодишњег претраживања архивске и разнородне историјске грађе, народних предања и легенди о несвакидашњој појави Саве Владиславића Рагузинског, који је оставио видног трага на пољу европске дипломатије, настала је монографија *Један Србин дипломата на двору Пејтра Великог и Кајшарине I Сава Владиславић Рагузински* (1942). Пословни човек, окретни дипломата – високи повереник на руском двору, Владиславић је био за Дучића интересантан не само као фигура крупног значаја у политичком животу, него и као човек нераскидиво везан за родно тле – исто оно са којег је и сам Дучић потицао. Приказујући пут успона у каријери Владиславића, писац монографије дигресијама је дочарао портрете мноштва знаменитих личности са којима се Владиславић сретао и друштвене околности што су у позадини сенчиле странствовање овог необичног Херцеговца у различитим мисијама широм света. Прилог *Монографија Јована Дучића о Сави Владиславићу*

Рађузинском у широком захвату показује специфичности Дучићевог односа према више или мање поузданим изворима на којима је настојао да формира целивиту слику животног пута Саве Владиславића.

На основу истраживња архивске грађе – оставштине Иве Андрића у Архиву САНУ – З. Бојовић је у прилогу *Занимање Иве Андрића за дубровачке ѿеме осветљавала* како се Андрић бавио „вековима дубровачке прошлости широко, истрајно и прецизно, са научном савешћу”. Педантно и стрпљиво Андрић је током времена сачињавао белешке – изводе из песништва дубровачких поета и исписе из историје о несвакидашњим околностима и појединцима који су надвладала збивања судбинске тежине остављајући трага у повести и усменој традицији. Својим приступом З. Бојовић на двоструки начин открива Андрића – као проницљивог и брижљивог истраживача који у првом кораку строго селективно за потребе потоњег књижевног рада сакупља материјал, и као писца који сабрано сублимира у литерарно.

Циклус песама *Дубровник – зимска ѿрича* Ивана В. Лалића изаткан је у преплету реминисценција на прошлост са непосредним песниковим виђењем Дубровника, претапајући се у симболичким круговима у визију ванвременог трајања мудрости и лепоте оличених у Граду, а драма Љубомира Симовића *Кључеви свећоџ Влаха* настала је уписивањем повести о људској судбини унутар чврстог историјског оквира. Особености оба ова дела, написана исте, 1967. године, која знаковито евоцира 1667. и велики земљотрес као гранични догађај у историји Дубровника, посматране су у поглављима „*Дубровник – зимска ѿрича*” *Ивана В. Лалића* и „*Кључеви свећоџ Влаха*” *Љубомира Симовића*.

И последње три деценије ХХ века стари Дубровник будио је интересовање српских књижевника, нарочито писаца романа који су своја дела заснивали на историјским сазнањима црпним из дубровачких историографских књига, анала, многобројних аката и повеља, о столетним тесним везама републике светог Влаха са Србијом, при чему је призивање фактографије имало улогу да васпостави реалистично залеђе проседеа, док је неретко из стваралачке визуре граница између историје и књижевности намерно бивала усколебана. У низу романа – Славомира Настасијевића, Видана Николића, Љубомира Симовића, Горана Петровића, Добрила Ненадића, показује З. Бојовић у одсеку *Стари Дубровник и Дубровчани у новијим српским историјским романима*, „садржана је готово цела историја српско-дубровачких веза у неколико векова”.

Књижевно дело Милорада Павића саткано често укрштањем различитих временских планова асоцијативним путањама пишчеве имагинације, дозивало је гласом из савремености сене негдашњег Дубровника. Такође, фиктивна историчност бивала је потка уметничким визијама и у делима ослоњеним више на традиционални романескни образац, на пример у *Каравану свећоџ Влаха* Саше Хаџи-Танчића, и у модернијем приповедачком моделу какав је у „роману-асоцијација” *Трџ соли* Радослава Братића. Разнородним поетичким концепцијама запретене, понекад тешко разазнатљиве, путеве интерпретације дубровачких тема у стваралачком искуству савремених српских књижевника З. Бојовић одгонета у поглављима „*Конѿрајункѿ времена*” – *дубровачке ѿриче Милорада Павића*

и *Дубровчани изван Дубровника – радосӣ ӣриповедања Саше Хаџи Танчића и „Пушеви соли” Радослава Брајићића*, што је од нарочитог значаја јер је из позиције писаца често подразумевана висока култивисаност читаоца који тек на основу богатих предзнања о општој и културној историји може да свестрано разоткрије имплицитне везе приповедања са ширим контекстом.

Представа о прожетости српске литературе дубровачким темама у књизи *Сџари Дубровник у српској књижевности* употпуњава *Додаџак* са двама студијама о разноврсним и тесним везама негдашњег Дубровника и Србије. Први, *Десио̄и Сџефан Лазаревић и Дубровник* осветљава односе републике светог Влаха и деспота Стефана Лазаревића, показујући зашто су историје, писане пером М. Орбина и Ј. Лукаревића, на специфичан начин овековечиле лик српског владара. Други рад, *Ломљење дукаџа за свећу – Дубровник и Свеџа Гора*, призива сећање на вековити обичај да Дубровник даје новчани прилог Светој Гори – установљен када је цар Душан уступио Дубровачкој републици део српске земље под условом да се на том простору не нарушава целовитост православних насеља, не спроводи католичење живља у њима и да се гарантује потпуна заштита православним црквама, свештеницима и калуђерима. У светлу потоњих дешавања показује се како је Дубровник изневерио део својих обећања католичењи православно становништво, расељавајући његово свештенство и затирући трагове пређашњег стања на добијеним територијама.

У целини, књига З. Бојовић као својеврсна хроника вишевековног живота старог Дубровника у српској књижевности, показује да уметничко памћење, подједнако као историјско, мимо променљивости времена и искушења заборавља, чува свест о важности темеља и извора на које се ослања целокупна национална култура, откривајући сугестивно дубину и смисао веза наше литерарне и опште културне прошлости и садашњости.

Славко Пеџаковић

UDC 821.163.41-14.09 Dučić J.

ИЛУМИНАЦИЈЕ ДУЧИЋЕВОГ ПЕСНИШТВА

(Иван Негришорац, *Лирска аура Јована Дучића*,
Завод за уџбенике, Београд 2009)

Монографија *Лирска аура Јована Дучића* Ивана Негришорца изашла је крајем прошле године у издању Завода за уџбенике, у едицији Тумачење књижевности. Реч је о приређеној целини докторске дисертације коју је аутор под насловом *Лирика Јована Дучића: семантичка анализа* и под менторством Новице Петковића одбранио на Филолошком факултету у Београду 2003. Генеза ове књи-

ге води у прошлост до приређене збирке Дучићевих песама коју је Негришорац под називом *Пећ кругова* уприличио за педесетогодишњицу песникове смрти и објавио у новосадској издавачкој кући *Нови Орфеј*, доследно спроводећи тематски критеријум при циклусној класификацији песама. Речју, студија *Лирска аура Јована Дучића* Ивана Негришорца настала је као херменеутичка елаборација збирке песама *Пећ кругова* и представља оригиналан приступ, ново читање и класификацију сабраног песништва.

Лирска аура Јована Дучића је *поцићено* написана књига која поседује ретке врлине: научничко посвећење, минуциозност, исцрпност и нарочиту песничку сензибилност, која у најбољим аналитичким тренуцима интуитивно понире у дубинске слојеве Дучићевог песништва. У контексту наведеног опажања налази се уверење Миодрага Павловића из *Поетике модерног* да се тумач одазива на креативне подстицаје тумаченог дела преображавајући се и сам у крету ка узору. Заговарајући аналитичку инвентивност, наш гласовити песник и есејиста потцртава извесност да тумач сличи тумаченом тексту а због сродног стваралачког порива који их покреће нужно долази до ривалства између поетског и интерпретативног поступка. Занимљиво је да у случају књиге *Лирска аура Јована Дучића* запажамо уместо очекиване тензије између анализираних и аналитичког текста својеврсно сагласје, прецизније, врлине *кнеза српског јесништва* који нам је показао како се стваралац изграђује – тежња ка савршенству, негован израз, посвећење речима и одмереност фразе – запажамо као знамење и Негришорчевог стила. То је један од разлога што се ова веома озбиљна књига чита с лакоћом и интересовањем и што је драгоцен како за научнике тако и за поклонице поезије.

Негришорчева студија о Дучићевој поезији је брижљиво компонована. После уобичајених *Уводних напомена*, у којима се аутор бави оценама интерпретираног песништва у приређеним књигама, антологијама и књижевно-критичким текстовима, следи целина *Видокруг поезије* која се грана у шест одељака: у првом делу *Поезија као унутрашња светлост* реч је о Дучићевој поетици; наредних пет одељака: *Поезија свакодневице као стварности негатаивистичка*, *Поезија еротских амплијуда*, *Поезија историјске свести*, *Лирска визија природе* и *Тајне оноштраности* – тематски разврставају и семантички тумаче стваралаштво *кнеза српског јесништва*. Завршним напоменама синтетичког карактера свде се закључци књиге коју употпуњују регистар имена и регистар песама.

Значајно исходиште *Лирске ауре Јована Дучића* јесте запажање: да је модернитет песника светионик према којем се оријентишу његови песнички преци и потомци на које његова лирска аура делује преображавајуће. Речју, Дучићева појава је омогућила ново читање Стерије, Змаја и Илића као што је, према тврдњама аутора, убрзала поетичку еволуцију Раичковића, Миљковића, Лалића, Ракитића и Нога. Неосимболистичка поетика, наглашено је, своју снагу темељи на Дучићевом песништву. Бавећи се рецепцијом интерпретиране поезије, Иван Негришорац коригује став Миодрага Павловића који у књизи *Осам јесника* тврди да је Дучићев утицај средином шездесетих година исцрпљен и превазиђен, констатујући да су преломне седамдесете године када је актуализовано авангардно поетичко искуство. Запажа, надаље, да двадесетак година касније

долази до неочекиваног обрта јер се српско песништво 80-их и 90-их година двадесетог века враћа изворном лиризму и изазовима везане форме, због чега, обелодањује аутор, долази до актуализације дучићевског наслеђа. Негришорац бележи: *На самом измаку двадесетог стоголећа, повраћа се великом претку обављао се са велике временске и поетичке удаљености, али и са уочљивим естетским поверењем, па је наизглед превладано песничко искуство изнова добило свежину и изворну снагу* (Негришорац 2009: 366 стр.). Присећајући се речи умне Исидоре Секулић да је Јован Дучић један од светлих узора наше песничке традиције који је *хтео да се испуни* крећући се ка савршенству, које у православној духовности увек измиче водећи навише, аутор констатује стабилност поетичког система анализираних поезије. Недостатак великих крунских остварења у интерпретираном стваралаштву, надомештен је, сматра Негришорац, уједначеношћу и дорађеношћу песничког опуса, као и завидним бројем узорних песама насталим захваљујући развијеној поетичкој самосвести и самокритичности која је водила строгој редакцији рукописа. Исидорин стваралачки императив, изречен поводом дела *Рајске лесвице* Јована Лествичника, који актуализује Дучићев пример, јесте: превазићи себе и властита ограничења, успињући се Јаковљевим лествама, које метафорично представљају духовни раст уметника. Сликвитост идеје заснована је на призору из сна јеврејског праоца у којем му се Бог јавља на врху степеница које обећавају вечност. Ауторка је веровала у Боголикост уметника (чега се пригодном књиге *Лирска аура Јована Дучића* присећамо), наглашавала његову божанску суштину, *свету енергију духа* која тежи да *оилемени прах*. Дучић нам је показао, наглашава Негришорац, како се песник *зради, раззрађује и дозрађује. Дучићеве песме не само што су писане особитим и препознатљивим стиллом него по правили почивају на најљубиво одабраном свету предметности, свету који својом јојавношћу носи чиставе универзумне значења* (Негришорац 2009: 369 стр). Из наведеног разлога свака класификација његовог песништва је условна, потцртано је, јер поједине песме могу да се сврстају у више тематских кругова.

Интерпретирано песништво испољава се као *енергија целине* будући да је реч о песнику уједначеног поетског опуса који по начину деловања припада *песничкој браћуци*: Змај, Јакшић, Настасијевић и Попа. Дучићу је близак антички идеал лепоте – значајан је поетички постамент студије; он је префињен песник који тежи елеганцији, хармонији, правој мери, поетској префињености те се наглашава да је поета *скромне раскоши*. Размишљајући о Дучићевој поетичкој самосвести и самокритичности у контексту опредељења авангарде за естетске процесе насупрот довршености песничког дела, Негришорац каже: *Стога нам данас, у времену поставангарде и постмодернизма, актуализација свести о песничком опусу, као релативно стабилном систему поетичких одлика и вредносних досега, поново може бити подстицајна и крајње драгоцен* (Негришорац 2009: 367). Реч је и о песнику акустичке стварности с поверењем како у метафоре уха тако и у метафоре ока, песнику звучних сагласја која сведоче о тајни и лепоти оностраности. *Дучићева поезија*, наглашава аутор, *није само звучна поезија него поезија звука и поезија о звуку* (Негришорац 2009: 372 стр.). Мелодија и ритам његових песама су

сугестивни а ненаметљиви, што се постиже римом, ритмичким рашчлањавањем стихова, алитерацијско-асонантним низовима... Иако изразито звучна, Дучићева поезија није певљива, запажа Негришорац, а семантички разлози неретко нарушавају њен ритмички склад.

Најбољи аналитички призори студије о Дучићу усмерени су према метафизичким слутњама ове *поезије душе*, која грчевито трага за смислом до којег није могуће допрети. Аутор често ставља интерпретирано песништво у контекст самеравајући га у односу на стваралаштво Дучићевих песничких предака и потомака. *Дучић нема понорности Дуса, Расиџка, Насијасијевића, нема ни жесџину Јакшића, Давича, нема ни узлеи Лазе Косићића, ни зрачности Бранка, Црњанскоџ, Дединца... али има интелекџуалну усредсређености Сџерије, Змаја, Ракића, с џим џио је од њих, неосџорно, џродорниџи, џајновиџиџи, закучасџиџи* (Негришорац 2009: 372). Искушења Боготрагања, сумње и страпугице у потрази за светлосћу, чине да поету откријемо у пуноћи и преобиљу често противречних сензација. Будући да је реч о песнику материје која нестаје, можемо рећи и овако: он је трагалац по пределима душе у којима се не утапа тежећи да их спозна и о њима посведочи. Синестезијски доживљај у Дучићевим песмама о Богу знак је потраге за оностраносћу која је једини излаз из апокалиптичке егзистенције. Дучић је један од најизразитијих метафизичара у српској поезији, песник слутње оностраног који пева о разапетости између две крајности којима припада, поентира Негришорац. Поливалентност значења његовог духовног песништва гради се на снажним опозицијама између сна и јаве, привида и реалности. На путевима Боготражења *кнез срџскоџ џесниџиџва* пева о васионском немиру и искушењима која су спознали и хришћански мистици у потрази за светлосћу, али ни они, као ни лирски субјект анализираног песништва, нису дуго могли да издрже огањ Божји. Отуда не чуди што је песник метафизичке располућености покушао немогуће: помирење мира са немиром и материје са духом. Укрштање две неспојиве сфере небеског и земаљског постојања је болно радосно, јер, како је речено у песми *Сусреџи душа*, анђео и људска душа која се прочишћава у успону сусрећу се на зрачној стази, на небеској капији – анђео се радује чистој души, а она плаче за лепотама остављеног света. Бог у песништву Јована Дучића значи немоћ ума да продре у тајну која је недоступна. Његово промишљање оностраног је филозофско а не теолошко будући да доводи у питање неке постаменте хришћанства. О топлини Божје заштите песник пева у песми *Тајна* у којој се усамљеност лирског јунака доживљава као знак постојања другог света у који продиру Божји гласови. *Сусреџи лицем у лице* води илуминацији и представља коначно осмишљавање живота. Спознаја је могућа једино искорачењем у онострано и проналажењем невидљивог Творца којег онај који изгуби мора пронаћи јер тражећи Бога човек испитује своје апсолутне могућности. Ишчекивање правога сусрета у топлини срца и пуноћи Божје љубави, који је опеван у *Посланици Коринћанима* апостола Павла, искључује рационалну спознају и оставља човека у вечном стању запитаности, оверено је и у Дучићевим *Песмама Боџу* у којима се, иако невидљива, осећа Творчева енергија и чује његов глас. Објављујући сву драматичност Боготрагања која је истовре-

мено тријумф срца и коб ума сагледана кроз борбу супротности, лирски субјект сведочи о човековим посрнућима, сумњама и ограничењима. Иван Негришорац, присећајући се Шутићевог становишта да Дучић није робовао једној религијској доктрини, понавља да његово поимање Бога укључује елементе монотеизма, пантеизма и дуализма и истиче знаковитост броја три у *Песмама о Богу*, што је снажан семантички гест у којем препознајемо хришћанску духовност. Нагласивши да се *после Дучића не може бићи Дучић*, Иван Негришорац поентира – тежња ка савршенству је његов песнички подвиг који можемо поновити једино ако останемо верни себи као што је он то био. Наглашеном тврдњом да је Јован Дучић и данас жив песник, драгоцен читаоцима 21. века, упркос *прилици разлике*, зато што је истовремено другачији од њих а стабилан у својим вредностима, зато што његова лирска аура и даље илуминира поштоваоце поезије, али и баца ново светло како на живу традицију српског песништва тако и на савремена поетичка трагања. Негришорчева монографија *Лирска аура Јована Дучића* посведочила је да његово песништво није само естетска чињеница него, изнад свега, аутентичан егзистенцијални доживљај. Враћајући Дучићу, песнику смислотворцу са развијеним метафизичким чулом, младалачки дуг, можемо констатовати да је његова поезија и средњу генерацију пронашла у искушењима зрелости, те је и ово читање као и сама Негришорчева књига знак оданости *кнезу српског песништва*.

Оливера Радуловић

UDC 821.163.41-31.09 Crnjanski M.

ДНЕВНИК О ДНЕВНИКУ

(Горана Раичевић, *Коментари „Дневника о Чарнојевићу“ Милоша Црњанског*, „Академска књига”, Нови Сад 2010)

У издању „Академске књиге”, а у оквиру Библиотеке „Научна мисао”, изашла је књига Горане Раичевић „Коментари *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског”.

Књига је, о чему њен наслов веома одређено говори, посвећена првом роману једног од највећих српских писаца двадесетог вијека, и у њој има ријечи како о ткиву самог романа: наративном поступку (укључујући и идентификацију ликова и хронотопа) и организацији грађе, тако и о покушају препознавања аутобиографских тренутака и актуелних историјских импликација које су, плански или не, уношене у дјело. Такође, простор је посвећен и рецепцији, можда боље речено прегледу рецепције самог дјела, а с тим у вези и недоумицама које оно, на свој начин херметично и вишезначно, и дан данас изазива.

Прије него што су наведене прве реченице самог романа ауторка је дала неку врсту уводне ријечи, значајне за читаоца који жели да се позабави тумачењем и расплитањем тајни *Дневника*: у њему налазимо неколико одломака из разговора које је Црњански водио са различитим људима у различитом времену, па чак и на различитим мјестима (Београд, Лондон) и који могу да освијетле, ако се одлучимо на то да безусловно вјерујемо његовим ријечима, поједина тамна мјеста романа. Поменути цитати тичу се Црњанских навода да је првобитни текст *Дневника* радикално скраћен, и то на брзину и без много пажње, а да се са одбаченим дијеловима Црњански сам још радикалније обрачунао, спаливши их, затим, о наводима да је *Дневник* такав осакаћен још и цензуриран и да су му поврх свега у штампи помијешана поглавља.

Ауторка такође наводи, као став наше данашње књижевне мисли, да је добар дио приче о настанку *Дневника* у данашњем облику заправо Црњанскова мистификација, не разјаснивши до краја да ли и сама дијели то мишљење. Умјесто јасно експлицираног става, једноставно се доноси један каснији разговор са Црњанским на ту тему, у којем он више није „никог окривљавао за наводна скраћења, а не помиње се ни спаљивање ’сувишног’ текста”. Пажњу на том мјесту свакако закупају и информације везане за издавачку праксу двадесетих година прошлог вијека (прича о дозвољеном броју табака за штампано издање), као и скоро па анегдотски подаци о културном миљеу тог доба (помињу се, врло присно, Станислав Винавер, Петар Добровић, Владимир Ћоровић, Иво Андрић...).

Жеља за прегледношћу и лакшим сналажењем у књизи која доноси коментаре, објашњења, цитате, и, подразумијева се, сам текст дјела које се коментарише, условила је особен мозаички, колажни поступак којим се послужила Раичевићева: текст *Дневника* изломљен је на педесетак одломака са поднасловима којих нема у оригиналном тексту, а који су извучени из тих одломака „да би се целине лакше уочиле и ограничиле”. Након наведеног одломка слиједе коментари, а фусноте су заиста веома ријетке, у цијелој књизи има их једва петнаестак. Разјашњавајући природу свог дјела, ауторка је нагласила да то и „није покушај да се уради критичко издање у строго научном смислу речи”, него да је оно прије свега „субјективан читалачки одговор” на дивергентну грађу *Дневника* и танану проблематику са којом се редовно суочавамо када са њим долазимо у додир.

На тај начин књига је постала нека врста „водича за читаоце” и представља, према ријечима њеног аутора, „покушај изоштравања маглина”. Ограничавајући се на праћење „најважнијих измена” и упућујући на критичко издање са свим верзијама које је урадио Новица Петковић, ауторка открива и да је за њу било важно да олакша сналажење у књизи „обичном читаоцу”, којем је помало тешко да прати све фусноте а да му притом пажња остане у потребној мјери закупаљена и самим романом. Ипак, није пропуштена прилика да се разјасне многи детаљи и да се да понеки коментар уз свако име, или пак географску одредницу, преко које се током читања често овлаш прелети.

С обзиром на то да представља пажљивог и веома обавијештеног путовођу кроз замршено ткање *Дневника*, знање за које је читалац богатији након ишчитавања ове књиге разнородно је: ауторка се бави, између осталог, и поетиком

како самог Црњанског, тако и поетичким поставкама тог, у свим животним сегментима, узбурканог периода. При томе се ауторка позива на мноштво текстова Црњанскових насталих у различитим периодима његовог бављења литературом, али ипак, посредно или непосредно, највише има ријечи о „Лирици Итаке”, односно Коментарима уз „Лирику Итаке”, есејима и „Објашњењу Суматре”. Изразити лиризам *Дневника* о Чарнојевићу има своје прво упориште у „Лирици Итаке”, а за његове високопоетизоване одломке Раичевићева каже да их можемо назвати „песмом у прози”.

И не само то. Раичевићева је успјела и да, на примјерима из самог *Дневника о Чарнојевићу*, а које везује за друге Црњанскове текстове (прије свега Коментаре уз „Лирику Итаке” и есеје), расвијетли и приближи читаоцу поетичке поставке суматраизма (првобитно названог етеризам) и његово мјесто у српској књижевности прошлог вијека. Овај „осећајно-идејни комплекс”, примјећује ауторка, у чудесној је вези са синхронизитетом Јунговим, али, пробијајући се кроз вријеме и у будућност, и са „ефектом лептира” Едварда Лоренца, чиме је остварен „генијалан интуитивни увид који се оваплотио у поезији”.

Утицаји различитих умјетности очити су у структури *Дневника*. Ако овог пута заобиђемо оне препознате и доказане (ријеч је о писцима, сликарима, композиторима...), нека нам буде дозвољено да се зауставимо на једној илустративној и занимљивој појединости: траговима библијског контекста, који укључује и „наслов једне од најпознатијих молитви које се певају у протестантском свету – госпел”.

Раичевићева није пропустила ни да стави акценат на интертекстуалност *Дневника*, наглашавајући и да су важни они одломци који су испуштени у коначној верзији (када се помињу Казановини мемоари). Потцртана је важност омиљене Црњанскове литературе: пронађени су утицаји Сервантесови, Достојевског, омиљеног Црњансковог pjesника енглеске литературе Џона Дона, као и Флоберове прозе. На широко поређење Црњанскове прозе са романом „Демијан” Хермана Хесеа ауторка ће надовезати и важну констатацију, и поред свепрожимајуће ироније и аутоироније: „немогуће је, и то управо у суматраистичким идејама, не препознати елементе једне нове вере, која ће, преко уметности, водити послератног новог човека у другачију, лепшу будућност.” Тиме се заправо ова књига ограђује од теорије о нихилизму наше авангардне књижевности и њеном одређењу према жртви као према нечему потпуно бесмисленом.

Ауторка примјећује и да средишњи дио *Дневника*, назван још и манифестом суматраизма, говори о „истоветном доживљају света који је тематизован у ’Суматри’, као и ’Објашњењу Суматре’”.

Веома је важно нагласити и да *Дневник* у овој књизи није представљен као статичка категорија. Пратећи измјене настале у два накнадна издања (1930. и 1966), ауторка нам омогућава да роман сагледамо у његовом развоју у и динамизму, а истовремено и да пратимо у ком правцу се развијало Црњансково стваралаштво и донекле да имамо увид у то како се он, са велике временске дистанце, односио према већ формираној грађи сопственог дјела.

Међутим, погрешно би било помислити да се ауторка ограничила на истраживање варијантности *Дневника* у његове три верзије (1921, 1936. и 1960). Прегршт

информација које излазе из оквира поетичких истраживања, везаних прије свега за историјски тренутак у којем настаје (односно о којем казује) *Дневник*, дат је у оквиру коментара на текст. Тежња да се идентификују догађаји и људи о којима *Дневник* говори нарочито је значајна у свјетлу тачне реконструкције редослиједа догађаја о којима наратор *Дневника* приповиједа, а што представља један од највећих проблема у *правилном* разумијевању овог романа. Једна од двије највеће тешкоће при рецепцији текста *Дневника о Чарнојевићу* од тренутка када се појавио на нашој књижевној сцени, а чему је несебично, можда и промишљено, помогла изјава самог писца да су у штампи помијешана поглавља романа, јесте установити хронолошки ред збивања, будући да наратору никако није стало да нам у томе помогне. Управо је ту ова књига од велике помоћи као „водич за читаоца”, будући да води рачуна и узима у обзир сваку назнаку која би се могла тицати временске одреднице. При препознавању времена у којем се одвијају доживљаји главног јунака, „лове” се успутне назнаке о преломним догађајима свјетске и српске историје – ријеч је, прије свега, о ратовима, Балканском и Првом свјетском, чију идентификацију Раичевићева проводи преко препознатљивих топонима са којима су у вези. Тако она успијева тачно да установи да се смрт нараторове мајке, а након тога и његова женидба, одвијају *прије* приповједачевог одласка на фронт као припадника аустроугарске војске. Тај дио *Дневника* је важан, како ауторка каже, и за „разумевање тзв. војвођанског контекста и његовог значаја за разумевање Црњансковог родољубља”.

Други проблем, круцијалан за разумијевање романа о којем је овдје ријеч, тиче се идентитета главног јунака, аутодијегетичке свијести *Дневника*. Тако се Раичевићева, неизоставно, дотиче и заводљивости, али и контрадикторности наслова књиге *”Дневник о...”*, постављајући прво и неизоставно питање каква је природа *дневника* који није *нечији*, него је *о некоме*. Ослањајући се на изјаву самог Црњанског да је током рата имао дневник који је „вукао са собом”, те је исти „страшно нарастао”, ауторка је, чини се, склона да Црњансков дневник посматра као неку врсту првог предлошка на основу којег је доцније израсла грађа *Дневника о Чарнојевићу*. „Да је младом Црњанском дневничка форма романа била блиска и да се није либио да га испуни ’оригиналним’ садржајима, закључујемо по свим елементима поетике коју је формулисао у својим есејима 1919–1922.”

Међутим, тај наслов, који од самог почетка уноси забуну у читање, проблематичан је не само због конструкције насловне синтагме, него и због имена које садржи, а које ће доцније у тумачењима овог дјела изазвати мноштво опречних и полемички настројених ставова. Неке од њих Раичевићева изричито помиње, а ријеч је о неслагању Николе Милошевића и Новице Петковића, везаном за име, идентитет главног јунака, наратора *Дневника*. Приједлог рјешења поменуте загонетке дневничке који износи ауторка веома је занимљив и аргументован: ријеч је заправо о старом мотиву двојништва, комбинованом и са сновиђењем, који се развија кроз наизмјенично поистовјеђивање и одвајање наратора од етеричног и прозирног лика неименованог Далматинца.

Гордијев чвор *Дневника*, пак, оличен у питању како се зове онај који говори у првом лицу у романеском свијету, Раичевићева пресијеца позивајући се како на

могућу симболичност презимена Чарнојевић, тако и на могућност да је ријеч о надимку, или нашој варијанти руског очинства, након чега слиједи закључак: „Главни јунак, наратор, јесте и Чарнојевић и Рајић, док је Далматинац-суматраиста остао безимен”. Објашњење (или, претпоставку) за „збрку” која је настала ауторка налази у брзини при укључивању текста под насловом „Сан” (а који је објављен 1920. у часопису „Мисао”) у грађу *Дневника*, и недовољну брижљивост Црњанског код уједначавања имена главног лика.

Раичевићева поставља и питање ко је адресат којем се наратор обраћа: личност извјесног Зубранића, којег је Црњански упознао у Риједи и с њим се спријатељио, намеће се као могућ одговор.

У неку руку, ова књига би могла да носи и назив *Дневник о Дневнику*. Таква карактеризација да се извести с обзиром на савјесно прикупљене и изнете податке који се тичу детаља живота Црњанског, тачније оних момената који су можда нашли одраз у причи *Дневника о Чарнојевићу*. На неколико мјеста ауторка успоставља паралеле цитирајући мјеста из *Дневника* и наводећи податке из Црњансковог живота. „Црњански је на галицијском фронту провео два или три месеца”, наводи ауторка, „од краја августа до почетка новембра 1915, и верује се да је већ тада почео да пише дневник”. Поменуто повезивање није ограничено, природно, само на догађаје писца *Дневника*; поређења и закључци се изводе и када је ријеч о лицима чије се фактичко постојање прелива у фиктивно, дневничко: „Портрет мајке из *Дневника* много би више одговарао слици Милошеве ујне Немице... са којом је мали Милош заиста путовао.”

Ова књига осврнуће се, и бацити више свјетла, и на мјеста о којима није било нарочито много ријечи: прије свега на тему нежељеног родитељства, или, тачније, жељене бездјетности. Присуство поменуте теме ауторка је установила у поезији и прози Црњансковој. Ријечи има и о подјели на „мушки и женски свет”, и посебној врсти туге – мушкој.

„Наслов романа свакако кореспондира са причом о идентитету”, написала је ауторка на почетку разоткривања тајни *Дневника*. Додали бисмо да свака добра књига кореспондира са том причом, а „Коментари на Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског” свакако, на свој начин, кореспондирају са идентитетом самог *Дневника*.

Ако је „јамство”, као што ауторка наводи, за одговарајућу интерпретацију као такву тежња да се прикупе сви доступни подаци и мишљења о *Дневнику*, онда је та гаранција овдје вишеструко оправдана.

ПОЕТИКА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

(Београд-Требиње, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет,
Дучићеве вечери поезије, Требиње 2010)

Едиција „Поетичка истраживања” чији је носилац Институт за књижевност и уметност у Београду део је пројекта који је основао професор Филолошког факултета у Београду др Новица Петковић 1994. године у оквиру поменутог института. Недавно се појавила једанаеста књига те едиције, *Поетика Стевана Раичковића*, зборник радова саопштених на научном скупу о овом песнику, одржаном почетком априла 2009. године у Требињу.

Зборник има пет делова. Први део посвећен је неким општим обележјима Раичковићевог стваралаштва. Александар Јерков расправља о његовој „тоталној поетици”, Ранко Поповић о „лирској меланхолији”, Бојан Чолак о „есејистичкој мисли”, а Александар Петров разматра три вида његовог поетског дела: звуковни, односно функцију тишине, коју испитује полазећи од *Песме тишине*, симболику камена, чије је полазиште *Камена усјаванка*, и сонетну форму коју је овај песник годинама неговао. То је за А. Петрова подстицај да Раичковићево дело смести у шири контекст не само српске, него и европске и светске поезије. Његове сонете он посматра упоредо са сонетима низа српских песника (Дучић, И. В. Лалић, Миљковић, Тешић, Ракитић, Ного), док му симболика камена пружа прилику за паралеле са Манделштамовом збирком *Камен* (1913), са Бекетовом „геолошком имагинацијом” или са Попиним циклусом „Белутак” (1951-1954). То компаративно истраживање, у које би се могли укључити и Иго, Бретон, Кајоа или Сартр, доводи га до закључка да окамењивање за Раичковића није прелазак у непостојање него у неки други живот који је укрштен са човековим.

За оне који српску поезију посматрају са становишта тематске критике занимљив је рад „Тематско језгро Раичковићеве лирике” Драгана Хамовића који полази од Раичковићевог сећања на један доживљај из детињства, забележеног у књизи *Мале њрозе* (2007). Ту песник приповеда како је једне августовске вечери, када је имао десет или једанаест година, дуго наузак лежао скривен у тами, на једном травњаку, гледајући „очаран и застрашен” огромно звездано небо и осећао се сићушним и изгубљеним пред тим „треперавим амбисом”. То је метафизички тренутак, паскаловско суочење са ћутањем неизмерних пространстава, догађај за који Раичковић каже да је био његова прва песма и да је од њега све почело. Полазећи од тог доживљаја, чију прву песничку транспозицију налази у уводној песми првог издања *Песме тишине*, „Мир” („Хоћу наузак да лежим. Дуго”), Хамовић показује како је он био „тематско језгро” целокупне Раичковићеве поезије. Можемо додати да ово искуство носи у себи сва обележја онога што Жан-Пол Вебер назива „доминантном темом”, одређујући овај појам као „траг који је нека

успомена из детињства оставила у сећању неког писца”¹, односно као „догађај или ситуацију (у најширем смислу речи) из детињства која се може испољити – углавном несвесно – у неком уметничком делу или скупу дела (песничких, књижевних, сликовних итд.), било симболично, било ’јасно и отворено’”². Доживљај који добија сличну функцију помиње и Иво Андрић у једном од разговора које је Радован Вучковић објавио у књизи *Писац говори својим делом*, говорећи о изворима свог стваралачког надахнућа, у које сврстава, поред боравка у мариборском затвору и својих лектира, и сећање на бљештави излог са књигама које је као дете чежњиво посматрао, а које није могао да купи.³ То сећање на први сусрет са књигом, који је био и прво суочење са нескладом између жеље и стварности, Андрић је унео не само у своју више пута прештампану аутобиографску причу „Први кораци на пут у свет књиге и књижевности”⁴, него, модификовано, и у друга дела.

То указује да Раичковићеве песме највише подстичу на тематски приступ који су разрадили неки представници француске Нове критике. Његов зачетник је Гастон Башлар, на којег се и позивају неки од аутора у овом зборнику, а којем се придружују Жорж Пуле и Жан-Пјер Ришар. Тај приступ усавшава, укључујући га у формално-структуралну анализу, Жан Русе у књизи *Облик и значење* (на пример, тема прозора у *Госпођи Бовари*), коју је у српском преводу објавила Издавачка књижевна Зорана Стојановића.

Тематски приступ долази у први план у другом делу зборника. Јован Делић испитује „Градске слике у поезији Стевана Раичковића”, бави се дакле темом града, која је модерна тема, иако се појављивала и у старој поезији, јер се од Бодлера на њој инсистира. Град се појављује као простор отуђења не само за онога ко је дошао са села, него и за онога ко се суочава са неприхватљивом стварношћу, као Бодлер за којег је град простор сплина. Град је и модерни лавиринт, као у текстовима представника француског Новог романа, али и простор сањарења и открића модерног чудесног, као у текстовима надреалиста. Понешто од свега тога може се наћи и у Раичковићевим песмама у којима се град ноћу преображава у нешто чудовишно, у црно дно провалије, да би изразио страхове и безнађе савременог човека који се често осећа изгубљеним у свету, али и његове покушаје да се у том свету снађе. Он се везује за негативне симболичке вредности ноћи и може се посматрати у контексту поделе на „дневни” и „ноћни” ток симбола коју уводи Жилбер Диран у књизи *Антрополошке структуре имагинарног*. У модерно доба, град често замењује оно што је у доба романтизма представљала природа, која је, међутим, како показују радови у овом зборнику, у Раичковићевој поезији исто тако присутна.

Затим долази права башларовска тема, тема куће која се укључује у Раичковићеву поетику простора, а о којој је реч у тексту Душице Потих „Раичковићев

¹ Jean-Paul Weber, *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, 1963, стр. 13.

² Jean-Paul Weber, *Genèse de l'oeuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1960, стр. 13.

³ Иво Андрић, *Писац говори својим делом*, Београд, БИФЗ-СКЗ, 1994, стр. 115.

⁴ *Истио*, стр. 200–201. Тај текст је објављиван и под насловом „Како сам улазио у свет књига и књижевности”.

символички простор куће”. Кућа је место присности и сигурности, чија симболика делује у дијалектици затварања и отварања, бекства од света у унутрашње просторе духа и изласка у тај свет. На ово разматрање надовезује се разматрање Силвије Новак-Бајцар у тексту „Простор ћутања. О тишинама у песништву СР, још једном”, који се може повезати и са радом А. Петрова, а који такође узима у обзир Гастона Башлара као теоретичара поетике простора. Ту је још једна башларовска тема, тема воде о којој Башлар, у књизи *Вода и снови*, развија читаву једну теорију у оквиру своје обухватније теорије о имагинацији, засноване на античком схватању четири елемента као основа света (вода, ватра, земља, ваздух). Тему воде Раичковић увођи и самим насловом збирке *Пролази реком лађа*, где река упућује на Хераклитову констатацију да се не можемо два пута окупати у истој реци и појављује се као симбол пролазности који се актуализује у контексту модерног времена. То је предмет рада Станка Кржића „Мотив Тисе у поезији Стевана Раичковића”. Реч је о тачно одређеној реци чије се различите евокације (Тиса од I до V) завршавају апокалиптичном визијом краја цивилизације и природе коју је та цивилизација уништила, јер је риба у Тиси помрла, а Тиса доноси на свом „хрбату” смрт („Тиса V”). Овим тематским разматрањима придружује се и тема љубави у тексту Слађане Јаћимовић „Путописни елементи и љубавна лирика Стевана Раичковића”.

Трећи део зборника посвећен је сонетној форми коју је овај песник неговао дуги низ година. Сви сонети сабрани су у књизи *Камена усјаванка*, која је временом расла, од 50 сонета у првом до 71 сонета у последњем издању ове књиге у сабраним делима. То је предмет рада „Раичковићева преданост сонетној форми (ауторски сонети и препеви)” Сање Париповић, која показује како овај песник класичним облицима изражава разноврсне модерне садржаје, док Бојан Ђорђевић усмерава своју истраживачку пажњу ка Раичковићевом односу према класичном моделу сонета, посебно се занимајући за одступања од тог модела, која су обележје модерне поезије („Раичковићеви сонети према класичном моделу сонета”). Александар Јовановић испитује како се у сонетима оцртава Раичковићев однос према српском неосимболизму, и симболизму уопште, пре свега француском, на који се српски неосимболисти отворено позивају, а којем се Раичковић приближава дочаравањем тешко описивих стања на граници ухватљивог и неухватљивог, али се од њега много више удаљава целокупним својим схватањем поезије и живота, односно начином на који разрешава дилему песничко стварање – живот, недвосмислено се опредељујући за живот, за разлику од симболиста који су се опредељивали за поезију („Сонет и подстицаји”). Мада треба рећи да се представници српског неосимболизма нису увек опредељивали за напуштање живота, које је најавио Маларме чувеном крилатицом да је свет створен „да би се завршио једном лепом књигом” и да је искуствена стварност у њиховој поезији имала своје место. У тексту „Сусрет са Каменом успаванком” Мирослав Максимовић показује еволуцију сонетне форме у Раичковићевом делу, али се бави и његовим препевима Шекспирових сонета. Максимовић напоре до поставља два прпева 15. Шекспировог сонета, препев Данка Анђелковића и Раичковићев, да би показао како Раичковић успоставља дијалог са Шекспиром кроз тему позорнице, односно визију читавог света као позорнице, „под тајним звезданим упливом”, што подсећа

на онај доживљај из детињства пред звезданим небом, који, како је показао Д. Хамовић, представља „тематско језгро” Раичковићеве поезије, а који се сада оцртава кроз дијалог са Шекспиром. Ту Максимовић налази још једну потврду онога што би Тин Ујевић назвао „побратимством лица у свемиру”, односно духовног сродства између два песника који су живели и стварали у различитим вековима.

На та духовна сродства указивали су и многи други писци, као, на пример, Иво Андрић који је у чланку о Његошу констатовао да преко граница свих времена и простора непрекидно траје „збор духова” који те границе превазилази, а на једном другом месту да не само да један писац увек пише једну исту књигу, како је указао Пруст, него и да целокупна књижевност пише једну књигу која се појављује у различитим варијацијама. А на то ваља подсетити јер, када се говори о дијалогу неког писца са својим претходницима, често се сматра да су ти претходници „утицали” на њега, што није увек случај. Ако се у Раичковићевим сонетима могу наћи неки елементи који упућују на Шекспира, то не мора да буде последица Шекспировог „утицаја”, него може да буде и израз неких заједничких склоности које их упућују ка истим мотивима. „Тајни звездани уплив” под којим се оцртава Шекспирова визија света као позорнице Раичковић је осетио још у оном доживљају из детињства када се осетио опчињеним звезданим небом, што је касније добило готово опсесивно обележје, доживљају који је имао у време када Шекспирово дело није познавао.

Пошто је Раичковић и препевавао туђе сонете, разматрање ове песничке врсте је и прилика за испитивање дијалога који је он кроз свој преводилачки чин, као и кроз само своје стваралаштво, водио са другим песницима који су неговали овај облик, а то је, поред Шекспира, и Петрарка, што је предмет истраживачке пажње Персиде Лазаревић ди Ђакомо, која уједно и пореди оригинал са препевом („Стевана Раичковића препеви Петрарке”).

Четврти и пети одељак зборника обухвата радове са различитом тематиком. Светлана Шеатовић-Димитријевић истражује „Структуру и семантику *Стихова* Стевана Раичковића”, Бојана Стојановић-Пантовић расправља „О неким аспектима лирске прозе Стевана Раичковића”, усредсређујући се на феномен „најлепше песме” у његовом делу и смештајући га у контекст развоја српске поезије, од Змаја, преко Винавера и Матића, до В. Попе, М. Павловића, Б. Миљковића, Б. Радовића, Д. Смиљанића, А. Вукадиновића. Александар Милановић испитује „Раичковићево ’превођење’ на језик поезије”, Кајоко Јамасаки „Превођење поезије Стевана Раичковића на јапански”, а Миљковић Ненин „Раичковићеву аутобиографију”.

У тексту „Лирика, живот и коментари у *Фасцикли* Стевана Раичковића” Предраг Петровић се бави занимљивим питањем односа текста и вантекстуалне реалности. Одвајање уметности од стварности, разликовање пищевог приватног и стваралачког *ја*, на којем је инсистирао још Пруст, исходи из симболизма и његовог удаљавања од конкретног предмета и обезличавања поетског искуства, а достиже врхунац у француском Новом роману који сасвим одбацује референцијалност. Међутим, књижевност се касније тој референцијалности враћа, о чему сведочи обиље историјских, биографских и аутобиографских књига које се појављују крајем XX века. То питање Предраг Петровић разматра испитујући

Раичковићев лирски диптих *Фасцикла 1999/2000*, у којем овај песник саопштава да је одустао да на протестном скупу у Француској 7 против бомбардовања Србије 1999. прочита свој стари „патетични” сонет „Камена успаванка” јер је сматрао да су стихови о каменом сну недовољни да искажу протест против још једног историјског бесмисла. Уместо тога, прочитао је лирско-документарни запис „Београд је жив” који пружа могућност за успостављање неочекиваних веза између хиљада километара раздвојених људских бића. Непосредно сведочанство из живота потискује поезију, односно само по себи постаје нови облик поезије. Са друге стране, у тексту „Шездесет шести сонет Вилема Шекспира”, он у дубокој београдској ноћи бди над својим преводом Шекспирових сонета и на тај начин поново решава проблем односа између поезије и живота. Шекспир постаје „грлати саговорник истомишљеника”, усамљеног песника, а сонет који, говорећи о беди овога света, започиње вапајем за смрћу, завршава се виталистичком вером у љубав, у могућност да се пронађе спасење од зла. Писање постаје пут ка некој врсти ванвременог постојања, како је то најавио Пруст на крају *Трагања за изгубљеним временом*, а Шекспирови стихови наговештају утехе „у неком ванвременом постојању и моћи писане речи... пре свега... саме поезије”, како читамо у *Фасцикли*.

То нас подсећа на оно што је један други песник, Љубомир Симовић, који је био предмет овогодишњег скупа у Требињу, изразио у комаду *Пућујуће њозоришће Шојаловић*, који је са великим успехом игран на европским и светским сценама нарочито деведесетих година XX века, а у којем суровост конкретне историјске ситуације, немачка окупација, потискује уметност, али са друге стране та уметност, монолог из *Елекјире*, утиче на живот и преображава га.

Јелена Новаковић

UDC 821.163.41.09 Pavlović M. (082)

ЗБОРНИК РАДОВА О МИОДРАГУ ПАВЛОВИЋУ

(*Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, Зборник радова,
уредио: др Јован Делић, Институт за књижевност и уметност –
Учитељски факултет Београд, Београд 2010)

Ријетки су савремени српски пјесници који су успјели да у оквиру обимног и разуђеног ауторског опуса тако досљедно остваре континуитет свога пјевања и мишљења, као што је случај са цјелокупним пјесничким и књижевним дјелом Миодрага Павловића (Нови Сад, 1928). Тај креативни континуитет реализован је у проналажењу суштинских ослонаца у живој традицији европског и српског пјесништва, од хеленске антике и српског средњовјековља, од Сарајлије, Стерије и Његоша, преко Бранка Радичевића, Лазе Костића и Змаја, преко Дучића, Ракића

и Диса, до Симе Пандуровића, Растка Петровића и Момчила Настасијевића. Павловић је стихове почео да пише као осамнаестогодишњак 1946. године, али је стварно у књижевност ступио 1952. године збирком *87 ђесама* као предводник нове, превратничке генерације српских пјесника неосимболистичке оријентације (уз Стевана Раичковића, Бранка Миљковића, Васка Попу, Ивана В. Лалића ...). Од тада, па за шест деценија књижевног рада, Павловић је објавио више од тридесет књига пјесама, неколико књига изабране поезије, сачинио је више пјесничких антологија, међу којима је најпознатија *Анџолоџија српског ђесништва од XIII до XX века* (1964), која је у међувремену доживјела десетак издања, превођен је на више свјетских језика, као што се и сам интензивно бавио превођењем (са француског, италијанског и енглеског језика). Поред пјесничког, Павловић се успјешно исказао и у другим књижевним жанровима: као прозаиста, као драмски писац и путописац. За разумијевање ауторове теоријске, а посредно и иманентне поетике, као и за разумијевање књижевне и пјесничке традиције нарочито је значајно Павловићево истрајно есејистичко стварање, при чему издвајамо неке карактеристичне књиге: *Ницишћели и свадбари* (1979), *Обредно и џоворно дело* (1986), *Поетика жрџивеног обрета* (1987), *Есеји о српским ђесницима* (1992), *Обреди џоешћиког живошћа* (1998) и слично.

Издање зборника радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, у реализацији Института за књижевност и уметност из Београда (које је објављено средином 2010. године), представља резултат логичног и озбиљног интересовања савремене науке о књижевности за једно истински значајно и разноврсно књижевно дјело. Зборник садржи обраћање Миодрага Павловића („Песникова реч”), те уводну ријеч Јована Делића и 23 огледа који су настали у оквиру научног пројекта *Поетика српске џоезије друђе џоловине 20. века*, а изложени су као реферати на истоименом научном скупу одржаном у Београду 10. и 11. децембра 2009. године.

У оквиру нашег сажетог и информативног приказа, текстове наводи-мо према редослиједу објављивања: Јован Делић, „Утемељивач модерног пјевања и мишљења – уводна ријеч”; Радован Вучковић, „Поетичко-критичке новине Миодрага Павловића”; Јован Делић, „Уз поетику Миодрага Павловића”; Александар Петров, „Хронотоп у поезији Миодрага Павловића (1952–1962)”; Тихомир Брајовић, „Миодраг Павловић и модерна песничка самосвест”; Милан Радуловић, „Културолошко-философске идеје Миодрага Павловића”; Александар Јерков, „Природа, култура и апокалипса у песништву Миодрага Павловића”; Владимир Вукашиновић, „Theologia poetica Миодрага Павловића”; Ранко Поповић, „Обредни говор у поезији Миодрага Павловића”; Марија Петровић, „Антрополошки поглед на рани развитак религије у поезији Миодрага Павловића”; Светлана Шеатовић-Димитријевић, „Принцип циклизације у песничкој књизи *87 ђесама*”; Бојан Чолак, „Хипостазе лирског субјекта у 'Шумама проклетства' Миодрага Павловића”; Сања Париповић, „Специфичности формализације раних песама Миодрага Павловића”; Марко М. Радуловић, „Пародијски одзвони сећања”; Слађана Јаћимовић, „*Хододарја* Миодрага Павловића”; Горан Радоњић, „Павловићеве приче о крају и искони”; Бојана Стојановић-Пантовић,

„Поетичке и семантичке специфичности збирке Улазак у Кремону Миодрага Павловића”; Злата Коцић, „Симболика *Међусејеника* Миодрага Павловића”; Драган Хамовић, „Павловићева књига српског песништва (*Анџолоџија српског њесништва* као потпора поетичког програма М. Павловића)”; Станко Кржић, „Концепт континуитета у *Анџолоџији српског њесништва* Миодрага Павловића”; Александар Милановић, „Језичка патина у поезији М. Павловића”; Персида Лазаревић ди Ђакомо, „Код цркве Св. Марка: Миодрага Павловића песнички доживљај Италије”; Милета Аћимовић Ивков, „Размеђа смисла (поетско-медитативна проза Миодрага Павловића)”; Ђорђе Деспић, „Павловићев есеј о Змају”.

Зборник радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића* у основи представља збирку поетичких и књижевнокритичких расправа у којима су обухваћени важнији аспекти пишевог књижевног дјела. Скала аналитичког читања и истраживања креће се од интерпретације тематско-мотивских доминанти, иманентне и теоријске поетике, аспеката пјесничке форме (са посебним освртом на језичке и пародијске карактеристике), особина лирског хронотопа, пјесничке слике, лирског пејзажа, поетике простора (са посебним освртом на симболику природе), преко интерпретације различитих морфолошких аспеката дјела (са посебним освртом на лирску прозу и на есејистику). Значајна пажња посвећена је семантичким, композиционим и психолошким аспектима Павловићевог пјесништва (са посебним освртом на хипостазе лирског субјекта, на просторе ћутње и тишине, на природу и културу, на креативну везу са традицијом, на посебно осјећање историје), све до интерпретације различитих перспектива лирског јунака, те истраживања језичко-стилских аспеката дјела. Указано је и на познате и могуће интертекстуалне везе са домаћим (Христић, Лалић) и страним пјесницима (Хелдерлин, Кавафи, Херберт). Запажено мјесто припада расправама о пјесничким збиркама, као што су: *87 њесама* (1952), *Хододарје* (1971), *Улазак у Кремону* (1989) и *Међусејеник* (1994), те нарочито о већ помињаној Павловићевој *Анџолоџији српског њесништва* (1964).

У методолошком погледу истраживања су заснована на актуелним сазнањима структуралистичких и постструктуралистичких методолошких школа, на достигнућима савремене философије и теологије, лингвистике и компаратистике, те на добром истраживању досадашње рецепције Павловићевог дјела у домаћим и страним оквирима. На основу свега изложеног можемо закључити да критички и истраживачки метод уврштених огледа карактеришу терминолошка прецизност и интерпретативна поузданост, те да је систем оцјењивања усклађен са савременим аксиолошким критеријумима. Све то доприноси новом приступу, добрим тумачењима и вредновањима дјела Миодрага Павловића, као једног од најкреативнијих и поетички најутицајнијих пјесника српске књижевности друге половине XX и почетка XXI вијека.

Зборник радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића* у значајној мјери је комплементаран са претходним зборником *Књижевно дјело Миодрага Павловића*, који је настао на основу реферата изложених на округлом столу о дјелу овог писца на књижевној манифестацији „Пјесничка ријеч на извору Пиве” у Плужинама 2004. године, а такође га је уредио Јован Делић. Као такав

представља драгоцен и комплексан истраживачки посао, који је интерпретирао на једном мјесту разноврсне и репрезентативне аспекте цјелокупног књижевног рада, а затим понудио и нова сазнања о Павловићевом дјелу, те његовом мјесту у српској књижевности друге половине XX и на почетку XXI вијека.

Горан Максимовић

UDC 821.163.41.09 Pavlović M.

КОМПАРАТИСТИЧКИ ПРИСТУП СТВАРАЛАШТВУ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

*(Песництво и књижевна мисао Миодрага Павловића, Београд,
Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, Београд 2010)*

Зборник *Песництво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, који је уредио професор др Јован Делић, а који су објавили Институт за књижевност и уметност и Учитељски факултет, уз помоћ Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије, садржи саопштења са научног скупа посвећеног Миодрагу Павловићу, одржаног прошле године на поменутом институту, а у оквиру рада на пројекту „Поетика српске поезије друге половине XX века”.

То је 12. књига едиције „Поетичка истраживања”, коју је 1994. године основао професор Филолошког факултета у Београду др Новица Петковић и она, може се рећи, заједно са претходних 11 књига, сасвим испуњава циљ који је професор Петковић тој едицији поставио: „откривање оне развојне логике која је српску поезију, почевши од средине века, довела до његовог краја и уласка у XXI век”, онога што се „на дубљем плану у књижевној уметности дешава”, а тиме и допринос разумевању „места и улоге поезије у укупном развоју културе”. То има посебан значај за евентуално писање једне целовите, модерне историје савремене српске књижевности која подразумева и њено посматрање у контексту европских културних токова, чији је она несумњиви део и поред неких својих специфичности које су последица друштвеноисторијских околности. Професор Петковић је схватао сав значај тог аспекта српске поезије, па је приликом организовања научних скупова о српским песницима увек имао у виду и компаратистички приступ, што је уједно и предмет нашег интересовања, па ћемо се у овом представљању зборника, замашне књиге од готово 600 страница, углавном и задржати на компаратистичким подстицајима у стваралаштву Миодрага Павловића.

Ваља напоменути да, за разлику од ранијих зборника из ове едиције, у којима су компаративни аспекти српске поезије били разматрани у посебним радови-

ма (на пример, интертекстуалне релације које повезују једног Дучића са шпанским модернистима или са француским парнасцима и симболистима, једног Диса са представницима француске авангарде, Аполинером и Сандраром, Симе Пандуровића са француским романтичарем Виктором Игоом и зачетником модерне поезије Бодлером, или античко наслеђе у поезији Ивана В. Лалића, његов италијански „итинеријум”, цитати француских писаца у његовим текстовима или пак везе Јована Христића са француским, италијанским и енглеским културним простором), овде се те релације разматрају на посредан начин, у оквиру испитивања других тема и других видова његовог песништва и његове књижевне мисли.

Развојна нит српске поезије и њено укључивање у европске и светске књижевне токове предмет су интересовања и самога Миодрага Павловића који је себи и поставио за циљ њено утврђивање док је састављао своју *Антилоџију српског њесништва* (1964). Та антологија је главни предмет истраживања у радовима Драгана Хамовића („Павловићева књига српског песништва”) и Станка Кржића („Концепт континуитета у *Антилоџији српског њесништва* Миодрага Павловића”), али заузима значајно место и у раду Радована Вучковића („Поетичко-критичке новине Миодрага Павловића”), који указује на оно што представља новину у односу на раније антологије српске поезије: док његови претходници, Богдан Поповић и Зоран Мишић, нису отишли даље у прошлост од средине XIX века, Павловић у своју антологију укључује песнике од XIII до XX века, настојећи да у прошлости пронађе „зрна песничког духа и форми које су се сачувале од бродолома пролазности, желећи да на тај начин успостави линију српске песничке традиције која се тешко назирала и требало је откривати у наслагама писаних докумената сачуваних од заборава и уништења” (стр. 31–32).

У откривању развојне нити српске поезије незаобилазно је разматрање односа према песничкој традицији којем је Павловић увек посвећивао доста пажње, а које је разрадио у предговору *Антилоџији српског њесништва*, позивајући се на космополитски усмереног америчког песника Езру Паунда за којег је традиција „лепота коју чувамо, а не систем окова који нас спутава”.¹ Павловић изражава отворен став према традицији српске, али и светске поезије, а са друге стране примењује један компаративни приступ, посматрајући песништво Лазе Костића и у контексту европских поетичких идеја и у контексту српске културно-историјске средине и у контексту његових сопствених дела или откривајући у поезији Симе Пандуровића „овлашне сродности са Бодлером”, али и велике и многобројне разлике, између осталог и ту „да је Бодлер поезију радио у раскошним, загаситим бојама, док је Пандуровић сликао све у сивом”.² А у књизи *Огледи о народној и старој српској поезији*, поводом „Зидања Скадра на Бојани”, указује на многе песничке текстове који разрађују овај мотив, чији су корени још у библијском предању, усредсређујући се нарочито на оне који припадају балканским народима и уопште тумачи српске народне песме у склопу балканског простора, али

¹ Миодраг Павловић, *Антилоџија српског њесништва (XIII–XX век)*, Београд, Српска књижевна задруга, стр. 80.

² *Исто*, стр. 57.

и шире, у склопу различитих светских митологија, што Вучковића упућује на Пропову *Морфологију бајке*, где се мотиви једног фолклорног жанра сагледавају у широкој просторној и временској равни.

Однос према традицији и интертекстуалне релације били су у средишту интересовања и енглеског песника америчког порекла Т. С. Елиота, веома присутног у новијој српској поезији чији представници преиспитују културно наслеђе и јасно изражавају своју песничку самосвест у низу аутопоетичких исказа, посматрајући песничко стварање као свесни чин, а не као продукт ирационалних излива. На Елиота упућује и сам Павловић у последњем делу дугог предговора *Анџологији*, којем даје елиотовски наслов „Песничка традиција” и у којем испитује како савремени песници „вајају нове рељефе на телу традиције” и како нам песничка прошлост „помаже да схватимо боље шта се у данашњој поезији збива”.³ На Елиотове трагове у Павловићевој мисли указују и Јован Делић („Уз поетику Миодрага Павловића”), Александар Петров („Хронотоп у поезији Миодрага Павловића (1952-1962)”) и Светлана Шеатовић-Димитријевић („Принципи циклизације у песничкој књизи *87 њесама*”), која подсећа да Павловићева песма „Прелудијум” успоставља „експлицитну цитатну везу” са Елиотовим циклусом песама „Прелудијуми”, а затим говори о интертекстуалним релацијама између Павловићеве песме „Шума проклетства” и Елиотове поеме *Пуста земља*. Притом она истиче значај самих наслова Павловићевих циклуса и потциклуса, у којима се, у духу „поетике наслова” Ђанкарла Мајорина,⁴ оцртава „ДНК” једног дела (стр. 315) јер он сажима тему, семантику, основну намеру песника. Ти наслови често имају транслитерарно и интермедијално обележје, као што показује и наслов песме „Доручак на трави” из збирке *Окџаве* (1957), коју А. Петров помиње као носиоца мотива гозбе у природи, карактеристичног за песнике Плејаде, а који упућује и на низ слика француских импресиониста (Мане, Реноар, Пикасо) под тим насловом, на којима се, као и у тој песми, појављују мушкарци у оделу и нага жена.

Ови интермедијални цитати који упућују на ликовне уметности често се појављују у песмама из збирке *Улазак у Кремону* (1989), чију анализу налазимо у тексту Бојане Стојановић-Пантовић („Поетичке и семантичке специфичности збирке *Улазак у Кремону* Миодрага Павловића”), која у њима открива примере екфразе, односно вербалног приказа неког ликовног дела. Ауторка се бави пре свега двама песмама: „Giorgione: *La Tempesta*” и „Емануел де Вите: *Девојка за вирџиналом*”, а затим и песмама „Љубавници у цркви” и „Улазак у Кремону I”. Иначе, о Павловићевом интересовању за ликовни израз сведоче и књига *Сликарство Младена Србиновића* (1985), а пре ње и есеји, као што је „Пред лицем природе” из књиге *Рокови њоезије*, у којем се он, говорећи о пасторалној поезији, позива на Симонеа Мартинија као првог сликара идиличне природе.

Овде бисмо напоменули да се збирка *Улазак у Кремону* појавила 2008. године и на француском језику, у преводу песникиње Миреј Робер, а пре ове збирке

³ *Истио*, стр. 81–82.

⁴ Вид. Giancarlo Maiorino, *First Pages: A Poetics of Titles*, The Pennsylvania State University Press, University Parc, Pennsylvania, 2008.

на француском је објављено више Павловићевих књига и песама, које несумњиво заслужују да им се посвети пажња. Прву књигу објавио је Галимар 1970, под насловом *La Voix sur la pierre* (*Глас на камену*), у преводу песника Робера Мартоа, који је препевао и неке Симовићеве песме.⁵

У овом зборнику се, посредно или непосредно, указује и на Павловићеве везе са француским ауторима. Вучковић напомиње да се, „у филозофском смислу”, његова „песничка рефлексija” подудара са егзистенцијалистичком филозофијом (стр. 21). Томе би ишло у прилог и Павловићево запажање у поменутом есеју „Пред лицем природе” да човека „и у најбезазленијој природи пренерази то што пред њим постоји један огроман свет који није ни у каквој узрочној вези са њим, те људско биће у њему није уопште предвиђено”,⁶ које упућује на егзистенцијалистичку мисао да је човек бачен у један туђ свет са којим не може да успостави никакву везу. Али, додаје Павловић, човек ипак дубоко у себи „наслућује нешто што је у стању да се поклопи са неочекиваним облицима пред које је скромно стао. На том зборишту исконских облика посматрач налази целу своју унутрашњост објављену, приступачну чулима; ни један део те исте природе не остаје заувек ван њега, све налази пут у дубину заједничког дрхтања”.⁷ Егзистенцијалистичкој мржњи према природи супротставља се успостављање везе са природом које Павловић налази код Петрарке, „првог великог модерног лиричара” који се „попео на планину са једином намером да ужива у виду који му се одозго пружа”,⁸ што је, напомиње он даље, један од прелома којима је започела Ренесанса, прожета мишљу о аналогijaма између микрокосмоса и макрокосмоса. Овакво Павловићево размишљање Александра Петрова наводи на мисао о извесним сродностима које повезују овог песника не само са Петрарком, него и са француским ренесансним песницима, чија је поезија прожета том мишљу.

Међутим, тај повратак природи кроз који човек треба да се ослободи осећања отуђености, а који се супротставља егзистенцијалистичком тражењу решења у прихватању одређене етике, у модерно доба, како уочава Павловић, више није исти. „Једанпут прекинута веза с природом кад се обновила изгледала је друкчије него некад”.⁹ Она више нема пасторални вид, него се испољава у откривању аналогija између природе и човековог унутрашњег живота, његове подсвести, о којима су говорили надреалисти. Но, изузев Бретона, који се одушевљавао вулканом Теиде и величанственошћу природе на Тенерифама или Мартинику, надреалисти су пејзаже своје подсвести налазили пре свега у граду, спољашњем простору који је човек створио и организовао према својим потребама, али у којем се исто тако често осећа отуђеним. Град преузима улогу коју је у романтизму имала природа, као што показују Бретонов и Арагонови поетски романи у којима се

⁵ По речима самога Павловића, Марто не зна српски језик, а превод је сачинио према ауторовим објашњењима, па би било занимљиво упоредити његове преводе са оригиналом.

⁶ Миодраг Павловић, *Рокови њезије*, Београд, Српска књижевна задруга, 1956, стр. 23.

⁷ *Истио*.

⁸ *Истио*, стр. 24.

⁹ *Истио*.

поједини делови Париза појављују као пројекције приповедачеве подсвести, места забрањених жеља. А град је један од Павловићевих хронотопа који га повезује и са Бодлером, првим великим песником града, којем је он посветио свој дуги есеј. Сам Павловић пак изјављује да није склон ни егзистенцијализму ни надреализму, тако да ту углавном може бити речи само о неким подударностима у доживљају света са ова два често међусобно супротстављена књижевна и уметничка правца, чије је полазиште исто, свест о човековој отуђености и тежња ка њеном превазилажењу, а који нуде различита решења.

Релације које се могу успоставити између Павловића и других писаца сведоче о универзалности његових песничких тема и разноликости његових надахнућа, као и о његовој тежњи ка јединству и превазилажењу разлика које људе међусобно удаљавају, што је и једна од тежњи модерног човека. Ту тежњу изражава и сам чин путовања, космополитски чин чији је производ путописна литература, као што је показало још Монтењево путовање по Европи, које је он описао у своме дневнику, а о чему сведочи и Павловићева књига *Далека њредворја* (1999), која је предмет разматрања Персиде Лазаревић („Код цркве Св. Марка: Миодрага Павловића песнички доживљај Италије”). П. Лазаревић наводи реченицу при крају те књиге: „Италија је у ствари једна фиктивна, на облацима саграђена Византија”, која указује на везе између италијанске и византијске културе, на повезаност два културна простора који су некима изгледали неспојиви, византијског и западњачког, што Павловића исто тако укључује у најмодерније токове европске и светске књижевне и филозофске мисли. Његово стваралаштво, које се ослања на српску књижевну традицију, уједно је и део европске и светске књижевности и појављује се као још једна потврда Андрићеве мисли да „цела књижевност откад постоји пише једну исту књигу о човеку и његовом односу према свету и постојању, у хиљадама разних видова”.¹⁰

Јелена Новаковић

UDC 821.163.41.09”18/19”
821.111.09:821.163.41.09”18/19”

ЧЕЖЊА ЗА АПСОЛУТНОМ КОМУНИКАЦИЈОМ

(Светозар Кољевић, *Одјеци речи*, Службени гласник, 2009, 386 стр.)

Кољевићева збирка огледа под називом *Одјеци речи* подијељена је на четири тематске цјелине које обухватају широк спектар књижевних тема и стваралаца, српских и енглеских, из деветнаестог и двадесетог вијека. Прва цјелина *Између завичаја и њуђине* говори о научницима и писцима и њиховим иностраним везама.

¹⁰ Иво Андрић, *Знакови њоред њуђа*, Удружени издавачи, 1984, стр. 249.

Будући да је ријеч о интернационалним везама, можемо закључити да у анализи ових литерарних текстова аутор полази са културолошког и интердисциплинарног становишта да би објаснио проблеме писца и туђине, туђег и свог језичког и културног простора и њихове одјеке у књижевним дјелима. Тема туђинства овдје се развија имплицитно – од проблема човјека и његовог идентитета у туђини, па све до проблема писца и корпуса књижевног дјела. Поред поменутих, Кољевић се бави и темама које говоре о самој природи литерарног текста и његовим особеностима. Оне су највећим дијелом обрађене у другој цјелини под називом *У свом свейу* на примјерима из српске прозе деветнаестог и двадесетог вијека од Кочића до Теофиловића. Трећа цјелина *Међу јавом и мед' сном* бави се српским пјесништвом од Његоша до Душка Трифуновића, а посљедња – *По ѿуђим сѿа-зама* синхронизује овај компаративни варијетет и представља синтезу страних тема, тачније енглеских, које обухватају Џејн Остин, Д. Х. Лоренса, Вирџинију Вулф, Вилијема Вордсворта и Т. С. Елиота. Дакле, ријеч је о обимном корпусу те, стога, треба имати на уму чињеницу да су српска и енглеска књижевност у деветнаестом и двадесетом вијеку биле веома богате, али и разноврсне због особености стилова писаца али и због умјетничких праваца којима су припадали, па је прави изазов за аутора био да све то синтетски обједини. То је успјешно ријешено тако што је радове класификовао у сродне цјелине експлицитним насловима појединих одјељака и њиховим унутрашњим сродностима.

Огледи у којима су основне теме интернационалне и страна књижевност представљају двије оквирне цјелине, тачније прву и посљедњу у књизи. Страни писци, теоретичари књижевности и мислиоци, (Јасперс, Сакс, Бахтин, Голдинг, Ками, итд.) често су полазиште или, каткад, компаратистичка илустрација, при анализи дјела српских писаца и пјесника, па је то присуство страних култура имплицитно назначено. Са друге стране, примарни и конкретнији вид систематизације је подјела на четири, можемо рећи, жанровске цјелине: научне, стручне, есејистичке и пригодне, на примјер, поводом додјела награда писцима и пјесницима. Зависно од природе наведених прилога и аутор је мијењао стил од научног, стручног до есејистичког и тиме доприносио потпунијој рецепцији текстова. Као ствараоци о којима пише, и аутор је у њиховом представљању понекад замишљен или сјетан али увијек духовит. Једна од особености његовог стила јесте непосредна комуникација са читаоцем, некад у виду реторских питања, а некад у представљању читаоцу појединих хипотеза. Тако је читалац ангажован и стављен у позицију саговорника, позваног да с њим расправља о писцу, односно о друштвеном, културном или књижевном проблему.

Да бисмо ове тврдње конкретније илустровали, даћемо кратак преглед цјелина и тема. Прва цјелина *У ѿуђем свейу* говори о нашим људима који су боравили у другим земљама или су, захваљујући вишенационалним породичним везама имали добру основу да проблематику односа „ми и други” исцрпније обраде. Уводни оглед је посвећен Миланковићевој мемоарској прози која свједочи о његовом животу у САД. Потом слиједи оглед који говори о Стерији као ријетком мајстору који је, на веома вјешт начин, „увозну културу” учинио смијешном. Посљедња два огледа у овој цјелини посвећена су Бориславу Пекићу и у њима

аутор истиче утицај енглеских писаца Хакслија и Орвела на Пекићеву антиутопијску прозу, али и виђење енглеске културе и историје у *Писмима из ѿуђине и Сенѿименталној ѿвесѿи*.

Друга цјелина, *У свом свеѿу*, логички прати прво поглавље *У ѿуђем свеѿу*, па поднаслов *У свом свеѿу* упућује на двије могућности: прву, да се српски писци о којима је у овом поглављу ријеч, баве својим, то јест нашим свијетом, и другу, с обзиром на њихове индивидуалне карактеристике, овдје указиване, да је у наведеном поднаслову ријеч о њиховим литерарним и умјетничким свјетовима. Ово поглавље започиње инвентивним огледом о Кочићу, заправо о његовој актуелности у нашем данашњем друштвеном контексту, а наставља се хронолошким огледима о Андрићу, Ћопићу, Бошку Петровићу, Исаковићу и Ћосићу, све до Вуксановића и Теофиловића. Пошто су писани у разним поводима и за више научних скупова, разноврсни су и приступи свакоме од њих, на примјер, културно-историјски, биографски и компаратистички. Понекад су дјела појединих писаца посматрана више у контексту савремених теорија романа и саме природе романа (огледи о Б. Петровићу и Н. Теофиловићу).

Унутар поглавља *Међу јавом и мед' сном* пјесници су представљени такође хронолошки од Његоша до Душка Трифуновића. Анализе њихове поезије каткад обухватају један аспект неког пјесничког дјела или опуса, а некада прате и развој пјесниковог стила кроз више збирки поезије. Тако, хумор и његови видови назначени су код Његоша и Сладоја, док је код Бећковића апострофирана функција његовог „речитог ћутања”. Поезија Р. П. Нога окарактерисана је као „сликовни свет”, а поезија М. Максимовића као поезија „оба света”. О хумору, али као биографском елементу, аутор говори поводом књижевних почетака Душка Трифуновића.

Посљедња цјелина се састоји од три огледа о страним писцима, енглеским, заправо: Џ. Остин, В. Вулф, Д. Х. Лоренсу, В. Вордсворту и Т. С. Елиоту. По овим, *ѿуђим сѿазама*, аутор се креће у више смјерова анализирајући преводе, књижевне критике и поезију. Први оглед представља значајну систематизацију досадашњих превода романа Џ. Остин на српски језик, гдје је имао у виду преводилачке тешкоће и рјешења одређених проблема. Промјене у трендовима у књижевној критици двадесетог вијека илустроване су примјерима феминистичке критике о В. Вулф и Д. Х. Лоренсу. Овдје аутор аналитички указује на предности и недостатке оваквог критичког становишта. У завршном огледу се упоређује пјесништво В. Вордсворта и Т. С. Елиота и истиче Елиотова вјешта манипулација литерарним алузијама.

Овај поменути, посљедњи оглед, на дискретан начин обликује идејну синтезу ове збирке. Може се закључити да је овдје ријеч о литерарном колориту који чине различити аутори и различите теме које су приказане на оригиналан начин. Познато је да су књижевна дјела особен вид комуникације између писца и читаоца, па је тај аспект овдје додатно обогаћен, јер и аутор комуницира са читаоцем. Он посредно комуницира са писцима и дјелима која обрађује, а непосредно са читаоцем, којем се обраћа већ поменути реторским питањима. У вези с тим аутор нас подсећа на Елиотово откриће „могућности дијалога живих са мртвима

и мртвих са нерођенима”. Тако, дакле, литература, конкретно поезија, омогућава неку врсту апсолутне комуникације. У том погледу, Кољевић овом књигом указује на могућности такве комуникације, и да, без обзира на њен могући „крах”, сама књижевна дјела „сведоче о трајној људској чежњи за њом”.

Марија Летић

UDC 821.163.41-2.09:[821.163.41:398”19”

ФУНКЦИЈА УСМЕНИХ ФОРМИ У ДРАМИ

(Љиљана Пешикан-Љуштановић: *Кад је била кнежева вечера*,
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009, 168 стр.)

Књига *Кад је била кнежева вечера* Љиљане Пешикан-Љуштановић писана је са великом преданошћу истраживача усмене књижевности, са ставом ауторитативног књижевног теоретичара, изузетним познавањем српске драмске књижевности и искуством страсног „професионалног” позоришног гледаоца. Степенем и врстом импулса усмене књижевности у делима српске књижевности ауторица се бави и у претходној књизи *Усмено у њисаном*, а у најновијем делу, *Кад је била кнежева вечера*, пажњу усмерава искључиво на драму.

У огледу *Шта Коштана пева?* Љиљана Пешикан-Љуштановић најпре упозорава да суштина употребе фолклорних песама и игара код Боре Станковића није записивање и сакупљање народних умотворина, него да он песме подређује потребама властитог стварања. Полазиште анализе је функција усмених песама у Станковићевим делима. Распоред и фреквенција песама има особену драматургију – у дијалогу су са Бориним текстом појачавајући чулност, жудњу, оцртавају животни простор Станковићевих јунака, говоре о недоследности лепоте, чулно младости, разорном бекријском дерту... Лишена песама које пева Коштана, тврди Љиљана Пешикан-Љуштановић, драма Борисава Станковића била би оскуднија и кад је реч о ликовима и на значењском нивоу.

Како су кратки говорни изрази распоређени и како су употребљени у *Госпођи министарки* централно је питање у огледу *Крајке говорне форме у Нушићевој Госпођи министарки – засиуљеност, функција, значење*. Клетве, заклетве, пословице, изреке, говорни изрази пренесеног и непренесеног значења употребљене су у *Госпођи министарки* приликом карактеризације главне јунакиње и осталих јунака. Комично преувеличавање и претеривање јесте у функцији наглашавања материјалног положаја породице, али наговештава и жену јаког карактера, радозналу, нестрпљиву, жену јаке воље. Истакнуто место у Живкином језику имају клетве – али оне немају древну, магијску моћ какву рефлектује усмена књижевност. Оне су, врло често, у *Госпођи министарки* добиле комични ефекат.

Тако успешни каламбури постижу се и контаминацијом пословица које су и данас активне у усменој комуникацији с искуством и тренутним околностима у којима се налазе јунаци. Љиљана Пешикан-Љуштановић открива да кратке говорне формуле употребљене у *Госпођи министарки* садрже и виртуелну глумачку игру, нарочито у обликовању лика Ујка-Васе.

Ауторка издваја и тематски групише низ афористичких, сентенциозних исказа који су настали комбиновањем пословица и говорних формула. Ови искази о власти, држави, поштењу, породици или опште мудрости сведоче о растакању традиционалног система вредности које Нушићеву комедију чине озбиљнијом.

О комплексним везама модерне драме и дела усмене поезије, као једно од могућих тумачења песме, сведочи Михизова драма *Бановић Спрахиња*. Резултат те поредбе излаже се у огледу *Песма о изузећном јунаку и драма о жени с шајном*. Усмена књижевност и драма поседују иманентни, виртуелни театарски потенцијал – ни театар ни усмена књижевност нису остварљиви без дијалога с колективом. Рефлекси усмене традиције у Михајловићевој драми су вишеструко иронично и пародијски интонирани. То се може пратити у Михизовом обликовању лика Југ-Богдана, који иронично тумачи већину збивања у драми. Посматрајући именовање ликова у песми и драми ауторка утврђује да нема битније разлике, али већ у њиховом одређивању према сродничким односима, узрасном добу, односу према породици оне се уочавају. У Михизовој драми наглашена је иронична дистанца, супротно патријархалном начелу које је доминирајуће у песми. Ироничан је и Михизов однос према најмлађој кћери, што говори о модерном, грађанском схватању породичне привржености која је потпуно страна епској песми. Говорећи о особинама старца Милије као певача Пешикан-Љуштановић истиче да су његови женски ликови комплекснији него код других певача, али не одступају од уобичајених стереотипова о женској природи. Међутим, и однос према мушком није нимало благонаклонији. У епској песми схваћен као суштински поремећај односа мушког и женског, у драми добија одлике „михизовског парадокса”. Жену у Михизовој драми одликују дистанцираност од других ликова, иронија, саосећање, церемонијални говор, еротизована геста.

Љиљана Пешикан-Љуштановић налази да је Михизов отклон од традиционалне приче најочитији у мотивацији Страхиње да љуби поклони живот. Он жени која га рађава и помаже љубавнику – прашта живот, између осталог и зато што је свестан њене унутрашње борбе, горке љубави, и зато што га на то опомињу речи мајке на самрти и битка која предстоји. Надаље се разматрају и други аспекти јунака из песме и ликова из Михизове драме – ти одговори се налазе или у структури или семантичком пољу песме, у „ишчитавањима”, дакле, али и у читавањима историјске, социолошке или психолошке природе. Мајка у Милијиној песми је архаична бранитељка става да је домаћин заштитник дома и огњишта, а мајка у Михизовој драми идеализована хришћанка патријархалног става „која зна шта је за жену и шта је женино од памтивека”. Мајка Југовића у Михизовој драми је много сложенији лик „хладне манипулаторке” која не говори као мајка него као идеолог царства. Рефлекси усмене традиције видљиви су и у обликовању ликова:

епски лик мајке „тврда срца” транспонује се у драмском облику у амбициозност, похлепу за политичком моћи.

Резултат ове поредбе песме и драме садржан у закључку да је Михиз свесно померио тежиште драме са јунака на Жену, „њену тајну и однос других према њој”, што изражава тежњу модерне драматургије, јесте изузетно важно откриће, јер је то померање извршено и на значењском нивоу, проистеклом из односа Банове и Женине „мале приче” према „великој причи века”. То је померање, надаље, произвело и иронију кад је реч о односу аутора према појединачним људским причама, а да се велика прича, рат, „мушки посао” не доводи у сумњу. Крајњи исход је промењена перспектива аутора: тежиште песме Старца Милије у драми Борислава Михајловића Михиза постаје „мала људска прича на фону велике приче века”.

Утврђујући непосредни утицај усмене књижевности у раним фарсама Александра Поповића, Љиљана Пешикан-Љуштановић налази да су кратке говорне форме – пословице, изреке, изрази, поређења или говорне форме настале по угледању на усменотворне – веома битне за схватање запретења Поповићевих драма.

Комични несклад у његовим фарсама последица је комбиновања нових искустава и изрека с традиционалним усменим облицима и сублимирања баналне свакидашњице јунака по узору на усмене пословице и изреке. Оне у Поповићевим фарсама добијају и ново име – пароле и плакати. Избором тих нових транспарентних изрека Поповић формира слику света себичног и вођеног искључиво нагонима за храном, сексом и моћи. У коришћеним паролама и плакатима све традиционалне етичке вредности су поништене, а на снази је апсолутна саможивост („У се на се и пода се”). Комични ефекат реализује се и нагомилавањем сродничких термина у *Чарџи од сјоо њејљи*. Поповић истовремено исмева сродничке односе до којих држи традиционална култура и наглашава сексуалну промискуитетност и одбацивање моралних регула карактеристичних за урбани начин живота. У свету апсолутне себичности сродство служи безизузетно као савезништво у лоповлуку. Најизразитије поништавање смисла и улоге сродства је у *Крмећем касу* где се у одрицању од рођеног оца, у грохоту комичних каламбура, може распознати глас голооточких ислеђења. Оно што је у Поповићевим раним фарсама од традиционалних форми преживело преобразило се, утврђује Љиљана Пешикан-Љуштановић, у језички украс, тон који подражава морални расап нове епохе. Традиционалне представе подвргнуте су потпуној десемантизацији. И девојачка чедност, и смерност лепоте девојке фарсично се разара, као што сабља димискија, симбол јуначког статуса у *Сабљи димискији* постаје гвожђе које виси на зиду. Најопсежнија десемантизација извршена је у фарси *Крмећи кас*. Цео сиже преузет из митске породичне приче о деоби Јакшића подвргнут је фарсичној ресемантизацији. Позната основа на којој почива *Дијоба Јакшића* консеквентно мења смисао и тако постаје сведочанство о разарању једног система вредности и безизгледног покушаја да се на његовим развалинама изгради нови културни концепт. У анализи Љиљане Пешикан-Љуштановић, која ране фарсе Александра Поповића посматра с аспекта традиционалне културе, откривена је нова димензија значења његових драма а његов смех добио нова, ближа одређења. То није

само карневалски смех, ни подругљив, ни исмевачки смех, ни сатирични смех, него и смех с философском поруком.

Транспоноване баладе *Хасанагиница* у драмски жанр могуће је на два начина, утврђује Љиљана Пешикан-Љуштановић. Први је покушај драмског тумачења песме садржан у настојању да се одгонетањем духа времена баладе дају одговори на најважнија питања која песма поставља. Други је осавремењивање, искушавање „свевремености” класичног предлошка. *Хасанагиница* Љубомира Симовића, драма испевана у белом стиху, настала је осавремењивањем, преобликовањем баладе. Уграђујући у познату основу баладе искуство, сазнање и дух свог времена Симовић гради драмску метафору о манипулацији као судбини модерног човека и настојању да се одупре тој манипулацији. Иновирање познатог садржаја баладе је најочитије у подручју језика које Љиљана Пешикан-Љуштановић означава као „авангардно контрастирање” које се манифестује заменом узвишеног баналним, сведеног језичког исказа неуглађеном колоквијалношћу, депатетизованим стихом који одликује мешавина савремене лексике и периферијског идиома са језиком баладе, хумор, иронија, коришћење „политичког” говора. Тако говори Хасанага, политичком фразом кријући своју неотесаност и празноглавост, али деформисана фраза и лексика одликују и говор других јунака. Пинторовићев стил говора условљен је и потпуном супротношћу у односу на ћутљивог Пинторовића из баладе. Језик Хасанагиних аскера је у богатом колориту: народна лексика, вулгарни, груби, гротескни језик периферије, комични контрапункт домаћих и страних речи, итд. Поетску чистоту говора, лиричност израза која је блиска језику баладе садржи само говор Хасанагинице. Љиљана Пешикан-Љуштановић запажа да је психолошка и социјална конкретизација језика у Симовићевој *Хасанагиници* утицала пресудно на трансформацију простора. У балади је простор сасвим уопштен, док се у Симовићевој драми вишеструко диференцира: као и балада, и драма се збива у Херцеговини, али конкретније – у простору Гацка, Требиња, Имотског. У балади је простор стилизован, као у бајкама и предањима, а у драми то је конкретан простор. Тако је, на пример, простор боловања, обредна чистота белог и зеленог, замењен простором војне болнице, негде у планини.

Најкомплекснији задатак писца било је преображавање споредних ликова баладе и њихово прилагођавање правилима новог жанра. Осим њих аутор је у драми створио и нове, функционалне ликове. Аскери, њих четворица, баштовани, саветник и други нису безоблична маса, они су до извесне мере индивидуализовани и, као такви, са дозом хумора тумаче и објашњавају свет драме и унутрашња збивања у њој. Ефендија Јусуф је такође нови лик у драми који најнепосредније портретише оно лице Хасанаге којим се представља јавности. У балади је ага насилан, плаховит и прек човек, а Симовићев Хасанага „осоран, тврд, неосетљив, себичан”. Од истог је материјала и Симовићев Пинторовић – циничан, неповерљив, подмукао, аморалан. И у драми и у балади веома је битна његова улога у развоју радње.

Значајно откриће Љиљане Пешикан-Љуштановић је увођење у драму мотива мртвог заручника. То је мотив који је често заступљен у усменој поезији и прози, а у свету Симовићеве драме смисао „дизања мртваца”, односно Кадијиног

повратка у свет живих, ваља тражити посматрајући лик Хасанагинице и њен однос према Кадији, њеној девојачкој љубави и одбијеном просцу. Симовићева Хасанагиница је најсроднија истоименом лику из баладе: обе су јунакиње сличне по неизбежној трагичности, али трагедија јунакиње драме је умерена. Мајчинска трагедија, која је основно осећање баладе, у драми је трагедија жене-љубавнице. По исказаним осећањима и манифестованој побуни, Симовићева Хасанагиница је драмски израз модерног сензибилитета. И обе јунакиње одлазе у смрт опраштајући се са децом. У балади смрт је уследила након неподношљивог лома у души који потире смисао целог живота и јада и чемера мајке отргнуте од порода. Другачије умире Хасанагиница у драми. Она је страдалница политичке сплетке њеног брата, али она умире јер је „својом веридбом обречена смрти у лику имотског кадије”. Месечином осунчана Хасанагиница и Кадија „од свиле и кадифе” блиски су свету сна и ноћи, према томе емотивно блиски једно другоме. Тако Хасанагиница сама узрокује своје страдање и изоштрава основно питање Симовићеве драме: чија је ово правда? Љиљана Пешикан-Љуштановић закључује да је Љубомир Симовић по мотивима народне баладе створио аутентично дело, које може да се тумачи самостално, без „позивања” на усмену баладу. Међутим, без увида у песму не би се могла уочити функционална померања и преобликовања нужна са аспекта захтева драмске врсте. Миодраг Станисављевић би то назвао „премештањем акцента на другу (...) област материјала која је подеснија за примену новог конструктивног принципа.” (Станисављевић, *Ејика и драма*, Универзитет уметности, Београд 1977. стр. 78). Језик, простор, јунаци, травестирање усмене баладе, пародичност – то је поступак оживљавања баладе у нашем времену, то је релевантни плодотворни сусрет модерне драме и усмене баладе, универзална књижевно-језичка творевина.

Чудесна исцељења, дизање из мртвих, али таква да их одликује истинитост, проверљива фактографија – то је тематска основица драме *Чудо у Шаргану* Љубомира Симовића у којој Љиљана Пешикан-Љуштановић истражује особине усменог предања као прозног жанра. Исцељени, „мали људи” приповедају у драми приче о свом животу, док збивања остају ван драме. Функционалност ових прича испричаних на начин карактеристичан за усмену књижевност потврђена је на плану организације збивања у драми, а једнако су значајна и кад је реч о карактеризацији јунака (Скитница двапут прича о истом збивању, Миле на сличан начин говори о човеку са говорнице – они причом обмањују и себе и друге, поричу истинитост својих прича о пуноћи својих живота). Хвалисање и самообмана су карактеристика приповедања и других ликова. Све те њихове приче, црноуморне исповести, раскошно детаљне, блиске су по својој жанровској природи предањима. И простор Шаргана подесан је за натприродна збитија – географска и социјална забит, близу гробља и сметлишта, може се схватити, сугерише Пешикан-Љуштановић, као запуштени простор на размеђу овог и оног света. Тај контакт света живих и света мртвих доказује и указивање мртвих војника у биртији и испред ње, као и исцелитељ и чудеса која се ту приказују. Просјак – чудотворац и исцелитељ, носилац моћи, ремети ред у Шаргану и има све одлике Богоста легендарних прича. Тај дух легендарних прича читљив је у односима јунака

драме *Чудо у Шарџану*: однос Просјак-Иконија, Просјак-Госпава, али притом природа Просјака исцелитеља остаје неодгонетнута. У томе је и садржана разлика у смислу и значењу у драми употребљеног усменог предања. Симовић изриче став о бесмислу исцељујућих чудеса, о узалудности усрећитељских прегнућа.

Опседнутост чворишним тачкама српске националне историје Миладина Шеварлића, која се еманира у његовој *Српској џирилоџији*, Љиљана Пешикан-Љуштановић сликовито назива „прављењем историје”. У Шеварлићевом драматуршком поступку преобликовања стварности она уочава да у два дела трилогије не постоји један главни јунак. У драми *Проиасиј царсџива српског* то је фарсични хор грабљиваца, у *Косову* комично друштво умишљених величина. Зато ауторица сугерише да се главни јунак потражи у лику летописца, аутора прихватљиве, подобне слике стварности. У том смислу, посматрајући начине приступа преобликовања историје, ауторица оцењује да је *Змај од Србије* најуспелија Шеварлићева драма у оквиру *Српске џирилоџије*. То је зато што је у овој драми композиционо најуспелије реализована сугестија глумљене, артифицијелне стварности, која је иначе проведена у све три драме. *Змај од Србије* тако постаје озбиљна драмска расправа о човековој улози у историји коју карактерише комички несклад између мита, историје и религије. То говори да Шеварлић врло ефектно употребљава иронију и црни хумор, а да су пародија и персифлажа најчешће коришћени комички поступци. Тиме се постиже више од демистификације усменокњижевног предања. Пародира се средњовековна писана књижевност, али и српска позоришна традиција, тачније, корпус који сачињавају историјске драме између два рата које, углавном, нису добиле позитивну оцену критике.

Када анализира меланхоличну драму *Мај нејм из Миџар* Виде Огњеновић у којој јунаци драме на особен начин доживљавају њен хронотоп – Вида Огњеновић запажа да се Океан, као главни хронотоп драме, означава као простор деловања оностраних сила. Море је у усменој књижевности непремостива даљина. И слика Америке, комична, апсурдна и претећа, која се помаља иза комичних забуна енглеског језика за имигранте, и укрштање супротстављених културних нивоа претвара се, по оцени Љиљане Пешикан-Љуштановић, у сценску баладу о путовању у обећану земљу.

У огледу *Кад је била кнежева вечера* ауторица анализира како се у драми Виде Огњеновић велика епска прича о Косовском боју укршта са ситним дневним, политичким, разрачунавањима и реториком усменог предања из којих настају хумористички несклад и сатирични набој као и комплексни видови транстекстуалности и интертекстуалности међу којима су најочитије везе за Стеријиним *Родољубцима*.

Функција коју у *Ружењу народа у два дела* Слободана Селенића имају усмена књижевност и вербални и невербални модели, сматра Пешикан Љуштановић, утицала је на основно значење и карактеристичну отровну политичност ове драме у којој се поново актуелизују деобе и сукоби из српске историје.

Говорећи о камерној драми *Професионалац* Душана Ковачевића, која има приповедни оквир у којем се говори о њеном настанку, Љиљана Пешикан-Љуштановић истиче да на нивоу текста писац подражава форму усмених предања, најчешће ме-

мората (саопштава се доживљај појединца, истрајавајући на истинитости приче), те да потом уноси и старе традицијске приче, алегорије, вицеве и друге форме аналогне усменим прозним облицима.

У огледу *Историја на вилином иґралицију* разматра се драма *Женидба краља Вукашина* Игора Бојовића, у којој се тема усмене традиције узима као потка за анализу властите садашњости.

Кад је била кнежева вечера је књига која брани интелектуално достојанство више научних дисциплина: фолклористику, теорију књижевности, драматургију и театрологију. Незамисливо је српско позориште без стваралачког учешћа Љиљане Пешикан-Љуштановић у валоризацији његових највећих вредности. Она српској драмској књижевности и позоришту обезбеђује несметан пролаз у историју.

Миливоје Млађеновић

UDC 821.163.41.09

СРПСКЕ СПИСАТЕЉИЦЕ

(Славица Гароња-Радованац, *Жена у српској књижевности*,
Дневник, Нови Сад 2010, стр. 401)

Књига *Жена у српској књижевности* посвећена је прозном стваралаштву српских списатељица у временском распону од једног и по века, од Анке Обреновић (1838) до Гордане Ћирјанић (2003). Показало се да је и фокусирање искључиво на прозу био захтеван задатак – песнички радови би, исто тако, због обима грађе, заузимали једну повећу књигу. И у оквиру саме прозе, Славица Гароња-Радованац уочила је узуетну жанровску разноврсност: дневници, путописно-епистоларна проза, збирке приповедака, аутобиографски осврти, ратна проза, различити видови романескног опуса.

Суштина приступа Славице Гароња-Радованац у овој књизи је одлука да прати „присуство специфичног женског начела” у нашој књижевности, „од усмене књижевности до модерних женских ликова и типова у роману 20 века”. Реч је о једном недовољно познатом току, о присуству које треба објаснити и расветлити, нарочито ако се има у виду чињеница да су, готово до средине двадесетог века, у историјама књижевности многе списатељице поменуте само узгредно. Меру јавног уважавања, као што је познато, добила је једино Исидора Секулић, и то највише својом есејстиком.

Ауторка је, дакле, пошла од становишта да је део наше књижевне традиције, због различитих друштвених околности, био неоправдано и прилично дуго занемарен, па је сасвим могућно очекивати у том смислу још нека нова књижевна

изненађења и открића. Показало се, у ствари, да се ненаписана историја женског писма у новијој српској књижевности непрестано допуњује и обогаћује новим и непознатим књижевним чињеницама, везаним често и за опусе списатељица чији је животни век одавно завршен. Због тога се може говорити о синдрому закаснеле рецепције као основној одлици многих дела, од којих су нека тек одавно ушла у орбиту књижевног вредновања.

Књига *Жена у српској књижевности* садржи петнаест студија. Након *Уводне напомене*, следи *Пољед у 19. век*, с прегледом значајних књижевница овога периода: Анке Обреновић, Милице Стојадиновић Српкиње, Драге Гавриловић и Јелене Димитријевић.

Посебну пажњу Славица Гароња-Радованац посветила је првим списатељицама деветнаестог века, које су, како је нагласила, имале двоструко тежак задатак – често без могућности за школовање, али са завидним саобразовањем, у књижевном пориву и непризнатом позиву жене писца, оне су сагледавале како сопствени, тако и положај недовољно образованих, друштвено дискриминисаних сународница. Залагале су се, у првом реду, за оснивање женских школа и равноправно образовање женске омладине као основни предуслов за друштвену еманципацију. Књижевне форме у којима су се окушале књижевнице овог периода, како истиче Славица Гароња-Радованац, јесу дневничко-епистоларна проза и дидактички роман, као први облик те родне самоспознаје.

Ауторка сматра да су наше прве списатељице биле, у ствари, прве побуњенице против дотадашњег патријархалног система односа у друштву – Милица Стојадиновић, Драга Гавриловић и Јелена Димитријевић за теме својих дела узимају сопствени положај као пример дилеме која за мушкарца не постоји: да ли жртвовати свој духовни дар и подредити се друштвеној норми као и све жене (тј. браку и деци), што је подразумевало једину сигурну егзистенцију, или се одлучити за неизвесну службу уметности/писању, често уз жртвовање своје основне (женске) мисије. Да једно са другим не иде, до трагичног раскола, показало се управо на примеру Милице Стојадиновић Српкиње.

Уз синдром недостатка „сопствене собе” (В. Вулф), као још једне темељне одреднице која прати женско стваралаштво, много је јасније зашто је и код нас тако мало жена писало, зашто је њихово дело пролазило кроз много веће препреке до објављивања, зашто су њихове (уметничке) егзистенције биле тако истргане, њихови текстови често остављени у рукопису, а уколико су објављени, скрајнути су и заборављени.

Стваралаштво списатељица двадесетог века подељено је у неколико сегмената: Одељак *Српске књижевнице прве половине 20. века* обухвата зачетницу српске модерне Лепосаву Мијушковић, затим Милицу Јанковић, Исидору Секулић и Даницу Марковић. Посебну пажњу ауторка је посветила роману Исидоре Секулић *Ђакон Богородичине цркве* – управо рад *Аутиобиографски елементи у роману Ђакон Богородичине цркве* спада међу најобимније у овој књизи. Посвећен је праћењу четири кључна мотива који су снажно обележили роман, а подударни су са биографским детаљима из младалачког периода саме Исидоре Секулић: Духовно-физички портрет, музика, култ оца и удаја главне јунакиње.

Питање рецепције овог романа једнако је занимљиво – он је остао двоструко скрајнут из Исидориног опуса, тако да је, након објављивања 1918, прештампан тек 1997. године. По мишљењу ауторке, ни комунистичка идеологија након Другог светског рата, као ни православна црква, нису могле да прихвате готово табуисану тему овог романа, љубав ђакона и девојке. Исто тако, овај роман, као дело снажне енергије и еруптивне емоције, није био примерен потрету касније есејисткиње Исидоре Секулић, који је изграђен у књижевној јавности. Изгледа да је био запостављен и од саме списатељице. Славица Гароња-Радованац, међутим, сматра га кључним делом за разумевање стваралаштва Исидоре Секулић и види у њему специфичну врсту њеног завета или завештања, управо због присуства аутобиографских елемената.

У овом роману Славица Гароња-Радованац уочила је теме које ће Исидору најинтензивније заокупљати целог живота, а *Књигом о Њеџошу* биће обједињене „у врхунску целину коју с правом можемо назвати ремек-делом”.

Поглавље под насловом *Међурајни женски роман* бави се обимним опусом Милице Јаковљевић, као и Милком Жицином. Посебно је занимљив приступ Славице Гароња-Радованац у вези са превредновањем романа Милице Јаковљевић Мир-Јам, најчитаније књижевнице у Краљевини Југославији. Ова списатељица, као што је познато, имала је изузетан пријем код читалачке публике, али је доживела „готово егземпларно игнорисање од стране официјелне критике”. Славица Гароња-Радованац сматра да све романи Мир-Јам одликују одлични драмски заплети, дати у романескној форми. Поред ових, врло вештих, заплета људских судбина датих кроз основну, љубавну нит, још једна њихова квалитативна одредница јесте дијалог. У дијалозима је остварена пуна психолошка и социјална карактеризација ликова и управо тај сјајан, функционалан позоришни дијалог допринео је изузетној сценичности ових романа. Уз ове квалитете, Славица Гароња-Радованац истиче и реалистичку слику српског друштва између два рата, која је у њима представљена. Мисли се на тренутак наглог успона грађанске класе, али и распада старих моралних норми и патријархалних вредности, преломљених кроз теме љубави и брака. Тако се, према описима Мир-Јам може сачинити „готово идеална реконструкција минулог живота у Србији из прве половине 20. века”. Не треба подсећати на чињеницу да је грађанска класа после Другог светског рата углавном nestала, тако да је читав један свет из ових романа „остао да живи и пулсира само у њеним књигама”. Овом својом студијом Славица Гароња-Радованац понудила је нови начин за читање тривијалне књижевности, као и могућност да Мир-Јам буде посматрана као наша Цејн Остин, Дафни ди Морије или сестре Бронте.

Одељак *Пољед у друћу йоловину 20. века* посвећен је прозном стваралаштву Гроздане Олујић и роману *Дорћол* Светлане Велмар-Јанковић.

Побуњене жене као књижевне јунакиње говори о уметницама из прошлости које су послужиле као инспирација прозним делима Милице Мићић-Димовске (Милица Стојадиновић Српкиња) и Мирјане Митровић (Милена Павловић-Varilli). Интересантно је да се Милица Стојадиновић Српкиња у књизи *Жена у српској књижевности* појављује најпре као ауторка, у одељку посвећеном ње-

ном *Дневнику*, а потом као књижевна јунакиња романа Милице Мићић-Димовске *Последњи заноси МСС*. Славица Гароња-Радованац сматра да је историја пада и пропасти Песникиње у овом роману, истовремено, остварена и као упечатљива прича о женском. Она је, дакле, надрасла свој књижевно-историјски предложак и постала „универзална уметничка прича о удесу неприлагођених”. *Последњи заноси МСС* показују „шта се дешава са побуњеном женом која (у име стваралачке слободе, опредељења за уметност, уместо брака, породице), свој пут бира попут мушкарца – у патријархалној средини и нормираном друштву које признаје само удату жену, остварену материнством, док све друго проглашава за промашај, грешку и божју казну?” Славица Гароња-Радованац подсећа да је случај Милице Стојадиновић Српкиње, која је следила свој интелект и списатељски дар, био, заправо, прерани покушај женске еманципације, који је она сурово платила. Врдничка вила, као што је познато, умрла је у Београду, сасвим заборављена и у крајњем сиромаштву.

Анализу тезе о побуњеној жени Славица Гароња-Радованац наставља посматрањем судбине Милене Павловић-Barilli, приказане у роману Мирјане Митровић *Ауџојорџреј са Миленом*.

Одељак *Ка евројском роману* тумачи романе Ане Шомло *Миленина њисма Кафки* и Гордане Ђирјанић *Кућа у Пуерџу*.

Значај књиге *Жена у срјској књижевности* за нашу историју књижевности вишеструк је – она представља, тумачи и вреднује прозно стваралаштво жена, читаву једну књижевност која је остала „неишчитана, штавише неоткривена и необјављена, књижевно-естетски невреднована, нити стављена у контекст културно-историјских појава које су је изнедриле”. Нека од дела о којима је реч тек у наше време су откривена или објављена као посебна издања, дакле са великим закашњењем нашла су се на књижевној сцени.

Жена у срјској књижевности је вредна и утемељена књига, заснована на добром познавању материје и освешћена једним зрелим књижевно-историјским приступом. Њена родна перспектива може се сагледати у ауторкином схватању да, иако је квалитет бесполан, разлика између женског и мушког писма постоји – поглед на свет у литератури, наине, битно је другачији из женског и мушког угла. Славица Гароња-Радованац каже да женску прозу не занима политичка идеологија, него пре свега „живот изнутра, односно његова егзистенцијална подлога, оно од чега живот заиста почиње и зависи, а то су емоција, естетика и ерос” – оно, дакле, „што је у књижевном делу за мушкарца споредно, у женској визури постаје и јесте главно”.

Треба, на крају, истаћи и чињеницу да је ова обимна књига писана јасним и приступачним стилем, тако да ће бити занимљива не само књижевним историчарима и теоретичарима, него и широј, образованој читалачкој публици.

ПОУЗДАН ВОДИЧ КРОЗ ПРЕДЕЛЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

(Тихомир Брајовић, *Крајка историја преобила, критички бедкер кроз савремену српску поезију и прозу*, Агора, Зрењанин 2009)

У пуном замаху свог критичарског ангажовања Тихомир Брајовић објавио је књигу драгоцену за српску књижевност и културу и важну у сваком будућем исписивању историје српске књижевности. Она читаоцу омогућава стицање јасног увида у токове, тенденције и дела која су обележила домаћу књижевност на крају 20. и почетку 21. века. Садржи четири есеја у којима се аутор бави савременим српским песништвом, статусом прозних форми, романом и приповетком. Рекли бисмо да се полазиште за настанак ових панорамских аналитичко-синтетичких прегледа водећих облика српског литерарног стваралаштва у периоду од краја 80-их година прошлог века до данас крије у професионалном изазову да се резимира двадесетогодишње критичарско искуство, тако што би се дефинитивно сагледало и разабрало оно што је било и што јесте, *с одсијања, без одсијања*, како је своју позицију тачно одредио сам аутор.

Свестан тежине задатка и свих ограничења која избрани приступ намеће, Брајовић у уводу образлаже своје схватање актуелне ситуације у књижевности (скрибоманија и принтоманија), виђење места и улоге књижевних критичара као „професионалних читалаца” и, у складу с тим, намере и амбиције своје књиге. Спутан сопственом перспективом (интелектуалном, психолошком, идеолошком итд.), критичар зна да „не може да претендује на позицију свеобухватног видеоца и коначног, трајног арбитра у питањима књижевног укуса и литерарних вредности”. Преостаје му једино *самосвесно чишање*, критика „као самопропитивање и саморасуђивање које увек у виду има предности, али и границе сопственог читалачког положаја”. Овакви ставови сведоче о развијеној ауторској свести и савести и читаоцу обећавају поуздано вођење (отуда *бедкер!*) кроз *преобила* српске поезије и прозе објављиване у последњих двадесетак година.

Снажан утицај друштвене стварности на књижевност условио је промену која је уједно и главно обележје датог раздобља – засењеност и читалаца и писаца „великим причама”, која доводи до тријумфа и пролиферације романа и потискивања крајних књижевних форми. Када је реч о поезији, скрајнутост се не тиче толико њене продукције, колико читања. Подсећајући на познато пророчанство - да ће поезију сви писати, Брајовић указује на проблем недостатка оних који ће је читати, управо захваљујући времену „прозаизације очекивања и навика публике.”

У *панорамском осврћу на савремено српско песничтво* аутор прати видове уметничких реакција на „културноисторијски и политичкоисторијски одређено *сишање дисконтинуишења*”, које је на крају прошлог века било додатно оптерећено и *персоналним* дисконтинуитетом – одласком В. Попе, Ивана В. Лалића, Д. Максимовић и С. Раичковића са књижевне сцене.

Поезија се према изазовима времена и социјалних (не)прилика односи/ла на три начина. Први је *рекуперативан* и обухвата песнике склоне „тематизовању и поетичком евоцирању претежно колективне националне традиције” – М. Павловића, Љ. Симовића, М. Бећковића, А. Вукадиновића, М. Тешића, И. Негришорца, Н. Тадића и др. Други однос је *еманципаторски* и тиче се песничких покушаја „усаглашавања традиције тзв. високог модернизма и наступајућег постмодернизма” у једном „ослобађајућем замаху” утемељеном на израженој стваралачкој самосвести и респектовању универзалних цивилизацијских и уметничких вредности. Негују га Б. Радовић, Мирослав Максимовић, С. Зубановић, Д. Новаковић, Н. Вујчић, Ж. Недељковић, Д. Илић, Л. Блашковић и др. Ово песништво је хетерогеније и разуђеније од рекуперативног, па потпунији увид у његове особености омогућава и генерацијски приступ. Песници рођени након 1960. године на изазове времена одговарају *новим конкретизмом* или *новим ескапизмом* (З. Карановић, З. Ћирић, С. Ваљаревић и др.) и *транссимболистичким џесницишвом* (Д. Јовановић Данилов, В. Карановић, С. Јеленковић, С. Радојчић и др.). Генерацији песника рођених седамдесетих година припадају Г. Божовић, Д. Алексић, Д. Бошковић, Н. Јовановић, као и неколико песникања, међу којима је најистакнутија Ана Ристовић. Водеће „родно освешћене песникање” су М. Стефановић и Р. Лазић. Трећи, *иноваторски* опредељени песници, теже поетичкој проблематизацији неоавангардизма и (пост)модернизма, при чему се актуелни проблеми времена јављају само „као наговештај, позадина или пак подразумевани подстицај за својеврсни артистички ескапизам и нови (анти)естетизам.” Ова песничка групација, коју чине Дубравка Ђурић, С. Тишма, В. Решин Туцић, Мирољуб Тодоровић, А. Пуслојић, М. Петровић, В. Копицл и др., значајна је због упорног инсистирања на остварењу императива различитости и одолевања изазовима свеprisутне комерцијализације и популизма у књижевности.

Тежиште књиге, а чини се и интересовања аутора, представљају два есеја који се тичу прозе. Кључни појмови које Брајовић користи за објашњење ситуације у прози јесу *минимафилија* и *меџафилија*, склоност писаца ка стварању тзв. великих или малих прича, заправо ка романескном или приповедном изразу. Постојећи *романсијерски хегемонизам* објашњава се чињеницом да је форма романа довољно „пространа” тако да се њиме може „целовито изразити један експлицитно разазнатљив поглед на свет”, за разлику од кратке форме, која „може само да ту и тамо, узгредно и овлашно реферира на нешто ’спољашње’ (учење, политичку или естетску праксу).” Тиме роман задовољава и неке друге, прагматичне, а не само артистичке тежње писаца и читалаца, које се препознају у „идеолошким” конструкцијама и конфигурацијама које иза њих стоје. Уочљива је и оправдана ауторова наклоњеност минималфилски настројеним писцима, који би, по његовом мишљењу, једино и могли да буду корифеји будућих књижевних промена.

У есеју „Кратка историја преобиља” чији је наслов, с разлогом, понела и цела књига, Брајовићев циљ био је да артикулише *преобиље романа* објављених у последње две деценије и он то успева њиховим груписањем у три главна „тока” унутар којих се диференцирају многобројне струје, фракције и романсијерске парадигме.

У *разрачунавање са процлошћу* упустили су се писци тзв. новоисторијског и грађанско-обновитељског романа. Ови први врло често су забављени преиспитивањем, преиначавањем и превредновањем новије националне историје, што за последицу има настанак историографске наратије која се граничи са *примењеном* књижевношћу. Одређена прагматичност („порив за кориговањем официјелног знања и подразумевајуће компензативне амбиције”) карактеристична је за романсијере какав је Д. Ћосић, али има и оних са изразитијим уметничким амбицијама, сублимисанијих, који ипак нису одолели „зову новоисторијске тематике” (А. Исаковић, Д. Михаиловић, Ж. Команин, М. Јосић-Вишњић, И. Ивањи, Д. Ненадић и др.). Овде су сврстани и генерацијски нешто млађи аутори који теже иновирању новоисторијског романа (Р. Лукач, Р. Рисојевић, Р. Стојановић, П. Сарић, Р. Адамовић и др.), док засебне појаве представљају М. Марков, А. Петров, М. Вуксановић. Грађанско-обновитељски роман пишу С. Велмар-Јанковић, С. Селенић, В. Огњеновић, М. Мићић-Димовска, Д. Николић, а својом поетиком приближава им се Р. Бели Марковић. У романима и једне и друге струје поштују се приповедне конвенције и препознатљиви, проверени проседеи, што треба да обезбеди њихово масовно прихватање и разумевање.

У другом току нашли су се *младојрозаисти* који су деведесетих прихватили „*постмодернистичке* стратегије и поступке [...] засноване на игриво-субверзивном истраживању граница фикције и књижевне илузије уопште”: Ћ. Писарев, Ф. Петриновић, В. Пиштало, М. Продановић, С. Угричић и др. Претходник и неформални предводник ове групе писаца био је М. Павић, а нешто млађи следбеници А. Гаталица и Г. Петровић. Почетна анти-идеолошка позиција постмодерниста показала се неодрживом, па је дошло до многих померања и ре-позиционирања унутар овог тока, али су „најконкурентнији” били аутори који су успели да се „импликацијама романсијерски обликованих слика света приближе средини идеолошко-политичког спектра и тако бар донекле помире опречне подстицаје и захтеве”, нпр. Р. Петковић. Без обзира на различита колебања у креативном односу према историји, „отпор према конвенцијама њеног поимања и смислотворног разумевања” је заједничка одлика свих ових писаца, што потврђују и конкретнији увиди у стваралаштво В. Бајца, Д. Великића, Д. Албахарија, В. Тасића, С. Басаре, З. Ћирића, З. Карановића и др. Брајовић овде указује на три поетичке фракције: историографски *маниризам*, *хомологизам* и *карневализам*, односно павићевску, албахаријевску и басаријанску линију српског постмодернизма.

Трећи ток прати *плаваче мимо главних струја*, писце интелектуално-експерименталне и других „споредних” парадигми. Захваљујући дејству *културног фокализма* који се препознаје у усредсређености официјелне критике и јавног мњења на ствараоце актуелне „главне струје”, игнорисању граничних и рубних књижевних појава и „опсесивној негацији *мејнстрим* литературе”, многи занимљиви писци остају скоро незапажени. Описани су примери С. Ваљаревића, В. Марковића, С. Илића. Поједини аутори временом бивају потиснути од средишта ка периферији интересовања (В. Арсенијевић, П. Угринов), а има и оних који такву позицију заузимају својевољно (Р. Константиновић, В. Чолановић и др.). Мада непопуларни, они чине „поетички витално важан [...] огранак романсијерске фикције.”

Тежећи потпуности прегледа, Брајовић не пропушта да помене ни писце *културне емиграције*, са средиштима у Европи и Канади (Д. Албахари, Н. Васовић, В. Тасић) и *нове* културне емиграције (В. Стевановића, Б. Ћосића, М. Ковача), насупрот којих стоји *култур-имигрантска* књижевност писаца који долазе из бивших југословенских република – С. Тонтића, В. Журића, В. Кеџмановића и др. У осврту на *жанровску књижевност* указано је на особен положај З. Живковића и М. Ђурђевић, а подробније је представљена и богата *женска* списатељска сцена. Брајовић закључује да управо хетерогеност и уметничка самосвојност писаца трећег књижевног тока „сведочи о витализму савременог српског романа” и његовој способности да, превладавајући актуелну романсијерску опседнутост историјом, досегне трајне вредности, које ће нешто значити и будућим генерацијама читалаца.

Након што је указао на просторе које у српској књижевности захватају поезија и роман, аутору је још остало да омеђи и опише сужени простор који заузима приповетка. Одређујући је као „спонтани ’покрет отпора’ мегафилски инвазивном духу романа”, као „поетички азил” и „поље ауторске еманципације” у односу на *романсијерску историјоманију*, Брајовић истиче да она „смисао свог постојања [...] проналази у трагању за одговором на насловну недоумицу овог поглавља: *Има ли живоћа мимо историје?*” Различите одговоре на то питање даје увид у прозу многобројних писаца који упоредо негују роман и приповетку (М. Павић, Р. Бели Марковић, А. Гаталица, Г. Петровић, В. Бајац, Р. Братић, М. Демић, Д. Албахари и др.) и оних ретких који негују само приповетку, као нпр. Ђорђе Јаков. Издвајајући њега као можда најталентованијег припадника генерације рођене шездесетих, Брајовић представља и друге, генерацијски мање или више блиске ауторе (В. Тасића, В. Матијевића, З. Ћирића, В. Журића, У. Шајтинца, С. Тешина, С. Илића и др.). Као супротност групи приповедача који негују завичајну тематику посматрана је „урбографија” С. Тишме, објашњене су апартне позиције Војислава В. Јовановића, М. Ђорђевића и Н. Ћосића и минимафилска доследност М. Пантића, М. Марчетића, Н. Митровића. Међу ауторкама различитих генерација које се „искључиво или скоро искључиво крећу у пољу наративне минимафилије” као „водећи мајстор” истакнута је И. Димић. Потребна пажња посвећена је „идеолошки тешко укалупљивој” и стога рецепцијски запостављеној експерименталној прози С. Марковића и поетичком егзибиционизму С. Дамјанова, а част да затвори „причу о причи” указана је Ј. Аћину.

Вредност Брајовићевих есеја огледа се у томе што аутор обилној грађи коју је требало систематизовати приступа темељно и савесно, настојећи да из ње захвати што више, да укаже не само на водеће, него на већину присутних струја унутар одређене списатељске групе о којој говори, на постојећа преклапања међу њима, као и на неоправдано занемарене ауторе и дела. Притом он обезбеђује довољно простора да синтетично представи укупно стваралаштво сваког појединачног писца, са посебним освртом на остварења која су се појавила у периоду који се у књизи разматра. Тако читалац добија шири увид у индивидуални поетички развој писаца о којима је реч, чиме се у знатној мери конкретизује општа слика чијем се представљању тежи у овим студијама. Овакав двосмерни индуктивно-

дедуктивни (уз то и проблемски) приступ у којем се располаже *обиљем* чињеница и информација, изложеним прегледно и систематично, на најбољи начин потврђује стручне компетенције и знање аутора. Поред тога, његов стил обележен је својеврсном лежерношћу и непретенциозношћу, ослобођен научничке херметичности и термилошке презасићености. Термини којима се аутор служи или које уводи јасно су, некада и вишеструко, образложени. То ово дело чини рецепцијски комуникативним и проширује круг његових потенцијалних корисника.

Уводећи читаоца у простор своје књиге, Брајовић објашњава зашто она није могла да буде више од *критичког бедекера* – „необавезни, а опет колико-толико прегледни и инструктивни ’водич’ кроз добрим делом необележено и неуређено поднебље савремене српске поезије и прозе”. На крају интелектуалног „путовања” кроз поменуте пределе постајемо уверени да ће тај „необавезни бедекер” убрзо постати *обавезна лектира* свих оних које интересује савремена српска књижевност.

Снежана Божић

UDC 81'1

ГЛОСАР ПРИМЕЊЕНЕ ЛИНГВИСТИКЕ

(Alan Davies, *Glossary of Applied Linguistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005)

Glossary of Applied Linguistics (Глосар примењене лингвистике) припада серији речника под називом „Glossaries in Linguistics” (Глосари у лингвистици), који дефинишу кључне термине у појединим лингвистичким областима.

На макроструктурном плану глосар се састоји из признања, предговора, увода, речника и кратке листе литературе за додатно читање. У оквиру предговора намера аутора је била да да структуру одреднице и списак акронима који се појављују у оквиру њих. Међутим, ове напомене су врло оскудне, те је сналажање у речнику препуштено самим корисницима. У уводу се не наводи из којих је све области примењене лингвистике и уопште лингвистике узета терминологија, нити коме је овај приручник намењен, него је само разматрана проблематика одређења примењене лингвистике. Сам речник укључује 497 одредница. И, на крају, аутор упућује на литературу која се тиче примењене лингвистике, наводећи различите врсте приручника – речнике и енциклопедије, зборнике радова, уџбенике и часописе.

У погледу речничке микроструктуре, даћемо напомене о структури речника и структури одреднице.

У речнику су термини поређани по абecedном реду.

У одредницама се појављују следеће ознаке: Lx – /изворни језик/, Ly – /циљани језик/, L1 – /први језик/ и L2 – /други језик/.

Термини у дефиницијама који су болдовани налазе се као одреднице речи другде у глосару:

language decline The stage at which a language is losing more speakers than it is gaining, this is therefore indicative of approaching **language death**.

language death Language death occurs when a **language** no longer has any **native speakers**...

Уколико постоји више назива који се односе на неки појам, одредница са мање уобичајеном алтернативом упућује на варијанту која се чешће користи, те се она лексикографски обрађује. Међутим, овај проблем није у свим случајевима решен на овај начин. Наиме, негде су синоними дати уз дефиницију одређеног термина, те не постоји посебна одредница за њих:

Riksmal see **Bokmal**

Акроними су инкорпорисани као посебне одреднице и уз њих стоји дефиниција; међутим, уз пуне називе, који су такође укључени у глосар као посебне одреднице, не стоји дефиниција него само упутница на акроним:

limited English proficiency see **LEP**

LEP limited English proficiency; one of the terms used to denote second language learners of English. Others are **EFL**, **ESL** and **NESB**. Since such terms are predicated on absence, they are regarded as being negative and demeaning to non-English speakers: hence the terms **ESOL** and **LOTE**.

Постоје случајеви када је реч, за коју постоји посебна одредница, објашњена у оквиру неке друге одреднице. У таквим случајевима необрађени термин упућује на одредницу у којој је он дефинисан:

relexicalisation see **delexicalisation**

delexicalisation The process whereby a language loses technical terms, prior to relexicalisation, which refers to the stage before new additions are incorporated from contact language.

Текст одреднице садржи следеће елементе: насловна реч, која може бити једночлана и вишечлана, тумачење значења и у појединим случајевима после тумачења термина корисник се упућује на друге термине, који су у уској вези са њим, ради стварања целовитије слике о одређеном појму.

Дефиниције су у већини случајева описне; међутим, постоји и један број оних које се могу окарактерисати као енциклопедијске, које не занима првенствено језичка страна лексичке јединице, него је занимају и други атрибути неке појаве. У неким случајевима, уз описну или енциклопедијску, постоји и синонимска дефиниција, која је дата у загради, одмах уз одредничку реч. У том случају за насловну реч је узета она која је уобичајенија:

speech pathology (also known as **speech therapy**) the application of clinical linguistics to the study of language problems in child development and in ageing, illness and accidents. Speech pathologists (or therapists) diagnose disorders (such as stuttering and aphasias) and arrange for remedial treatment. See also **age factors**.

Аутор овог глосара је Алан Дејвис (Alan Davies), професор емеритус примењене лингвистике на Единбуршком универзитету. Он је предавао енглески и примењену лингвистику у Великој Британији, Кенији, Непалу, Канади и

Аустрији. У последњих неколико година је директор Истраживачког центра за тестирање језика на Мелбурншком универзитету. Бивши је председник Британског друштва за примењену лингвистику и бивши генерални секретар Интернационалног друштва за примењену лингвистику. Године 2000. био је председник Интернационалног друштва за тестирање језика. Такође је бивши уредник часописа „Примењена лингвистика” и „Тестирање језика”. Публиковао је велик број радова вазаних за примењену лингвистику, што га, заједно са претходно реченим, чини афирмисаним ауторитетом у овој области.

Глосар је настао 2005. године у сарадњи аутора са Edinburgh University Press-ом, главном шкотском издавачком кућом за академске књиге и часописе. Примењена лингвистика је област која се још увек развија; стога је врло важно да језички приручник везан за њу буде што рецентнији, те тако овај глосар представља савремени поглед на примењену лингвистику.

Ален Дејвис, аутор књиге *Introduction to Applied Linguistics: From Practice to Theory* (Увод у примењену лингвистику: од праксе до теорије) и коуредник књиге *The Handbook of Applied Linguistics* (Приручник примењене лингвистике), саставио је Глосар примењене лингвистике желећи да на још један начин представи ову област. У књизи *Увод у примењену лингвистику: од праксе до теорије* Ален Дејвис анализира појам примењене лингвистике, без детаљног разматрања области које тај појам покрива. Међутим, у књизи *Приручник примењене лингвистике* на више од 800 страна многобројни аутори у својим радовима разматрају различите аспекте овог поља рада. Усвајање језика, учење језика, лексикографија, планирање језика и језичка политика, интернационални језици, мањински језици, тестирање језика, методологија наставе језика, билингвално образовање, одржавање језика и критичка примењена лингвистика само су неке од тема које су обрађене у приручнику. С обзиром на овакво темељно разматрање проблема који се тичу примењене лингвистике, у приручнику се појављује велик број термина из овог делокруга. Будући да у *Приручник примењене лингвистике* није инкорпорисан глосар, који би у таквим случајевима био од великог значаја, верујемо да је аутор осетио потребу да сакупи све релевантне термине на једно место и детаљно их дефинише.

Писање једноауторских речника примењене лингвистике, и, наравно, било које друге лингвистичке области, има своје предности и мане. Предности су кохерентност и јединствен и уједначен поглед на дату проблематику, док је мана недостатак стручности једног аутора у тако широкој области.

Будући да је област примењене лингвистике врло широка, они који су заинтересовани за њено изучавање, у било ком виду, наилазе на велик број специјализованих термина. Намера састављача глосара је да разјасни значења и употребе најфреквентнијих термина који се појављују у области примењене лингвистике. Сваки термин је изабран на основу важности у оквиру ове области и рефлектује чињеницу да има одређено значење када се користи у примењеној лингвистици, дакле оно значење које вероватно неће бити уврштено у друге речнике.

Глосар укључује вокабулар који се односи на област наставе језика, која обухвата наставу матерњег језика: *first language education* – образовање на првом језику (стр. 50), наставу страних језика: *English for speakers of other languages* –

енглески за говорнике других језика (стр. 45), наставне методе и приступе у настави језика: *audiolingual method* – аудиолингвални метод (стр. 12), *communicative language teaching* – комуникативна настава језика (стр. 25), конципирање курикулума и обликовање силабуса: *curriculum* – курикулум (стр. 34), *syllabus* – силабус (стр. 128), усвајање другог језика: *exceptional learner* – изузетан ученик (стр. 48), *fossilization* – фосилизација (стр. 52), учење језика помоћу компјутера: *CALL* (стр. 19), тестирање језика: *error analysis* – анализа грешака (стр. 44), *Likert Scale* – Ликертова скала (стр. 85) и методи истраживања: *needs analysis* – анализа потреба (стр. 101).

Следећа важна област у примењеној лингвистици је планирање језика и језичка политика, која је такође дефинисана великим бројем термина у глосару. Називе који се тичу планирања језика и језичке политике можемо поделити у неколико подгрупа: нормирање језика: *standardisation* – стандардизација (стр. 125), *proscription* – проскрипција (стр. 112), *norm* – норма (стр. 102), *orthography* – ортографија (стр. 104), стандардни језици: *RP* (стр. 116), *Standard English* – стандардни енглески (стр. 124), *Riksmal* – риксмалски (стр. 116), интернационална комуникација: *International English* – интернационални енглески (стр. 66), *lingua franca* (стр. 85) и вештачки језици: *Esperanto* – есперанто (стр. 46), *Basic English* – базични енглески (стр. 14).

У глосар су такође укључени термини који припадају мањим областима у широкој лепези интересовања примењене лингвистике. Тако су инкорпорисани називи који се тичу форензичке лингвистике: *forensic linguistics* – форензичка лингвистика (стр. 52), клиничке лингвистике: *aphasia* – афазиа (стр. 9), *Broca's area* – Брокава област (стр. 18), *speech pathology* – говорна патологија (стр. 123), *British sign language* – британски знаковни језик (стр. 18) и превођења: *grammar translation method* – метод грамаатичког превођења (стр. 56), *translation* – превођење (стр. 133).

Глосар такође обухвата вокабулар који се односи на практичну примену лингвистике и теорије језика. Ради прегледности ову широку област поделићемо на микролингвистику и макролингвистику.

У првој групи су термини који се тичу фонологије и фонетике: *phonetics* – фонетика (стр. 106), *phonology* – фонологија (стр. 106), *syllabic* – силабик (стр. 128), *romanisation* – романизација (стр. 116), синтаксе и семантике: *syntax* – синтакса (стр. 128), *semantics* – семантика (стр. 118), *reflexivity* – рефлексивност (стр. 114), *function* – функција (стр. 53), морфологије: *gender* – род (стр. 54) и анализе дискурса. Будући да је веза између анализе дискурса и примењене лингвистике врло значајна и потврђена, у глосару се нашао велик број термина који се тиче ове лингвистичке области, која укључује прагматику: *politeness* – учтивост (стр. 107), *pragmatics* – прагматика (стр. 109), конверзациону анализу: *phatic communication* – фашичка комуникација (стр. 105), *conversational analysis* – конверзациона анализа (стр. 29), етнографију комуникације: *communicative competence* – комуникативна компетенција (стр. 25), *pragmatic competence* – прагматичка компетенција (стр. 109), текстуалну лингвистику: *text* – текст (стр. 132) и критичку анализу дискурса: *critical discourse analysis* – критичка анализа дискурса (стр. 32).

У другој групи се налазе термини који се тичу социолингвистике: *vernacular* – *вернакулар* (стр. 138), *observer's paradox* – *исмајџрачев њарадокс* (стр.102), *language contact* – *језички конџакиџ* (стр. 72), *bilingualism* – *билиџвизам* (стр. 16), *diglossia* – *диџлосиџа* (стр. 37), *urban dialectology* – *урбана диџалекџологиџа* (стр. 136) и психолингвистике: *psycholinguistics* – *џсихолинџвистиџика* (стр. 112), *accommodation* – *џрилаџоџавање* (стр. 5), *personality* – *личности* (стр. 105), *phylogeny* – *филоџенеџа* (стр. 107).

Поред набројаних термина у речник су инкорпорисана сва значајниџа друштва за примењену лингвистику: *American Association of Applied Linguistics* – *Америџко друшџтво за џримењену линџвистиџику* (стр. 3), *International Association of Applied Linguistics* – *Инџтернационално друшџтво за џримењену линџвистиџику* (стр. 7).

Глосар џримењене линџвистиџике примарно је намењен студентима на мастерским студијама који изучавају примењену лингвистику, усвајање другог језика и наставу енглеског језика као страног. Овај језички прируџник такоџе ће сматрати корисним студенти основних студиџа, посебно они наставног усмерења, као и наставници језика који нису похаџали курсеве примењене лингвистике, а који су за њу заинтересовани. И, на крају, речник ће бити користан генерално свима који показују интересовање за практиџну примену језичког проучавања.

Жарко Бошџаковиџ и Иван Књижар

UDC 811.163.41'282

ЛЕКСИЧКА ГРАЂА ГОРЊЕ ГРУЖЕ

(Милосав С. Вукићевиџ : *Прилози џружжанском речнику*, Ниш 2008, стр. 88)

У обимом невеликој збирци *Прилози џружжанском речнику* нашли су место радови којима је заједничко то што су настали као резултат ауторовог интересовања за лексику „из различитих области рада житеља тридесетак гружжанских села”, прецизније, села Горње Груже, чији говор иначе припада шумадијско-војвођанском дијалекту: Гунцата, Бумбаревог Брда, Претока, Борча, Кнића, Чукојевца, Витановца, Витковца, Губеревца итд. Аутор је прикупио и обрадио лексичку грађу из области ратарства, коларског и качарског заната, затим запрежну и лексику домаће радиности, а забележио је и топониме и микротопониме у горњогружжанским селима који у својој структури садрже фитоним.

Овде заступљеним радовима је заједничко и то да су настали после 1999. године, дакле у време када се аутор, силом прилика, после српског егзодуса са Косова и Метохије, вратио у свој родни крај. После близу седам децениџа живота и рада на простору Косова и Метохије, којем се наставно-педагошким и научним

радом и љубављу одужио, а помиње га у свом обраћању читаоцима ове збирке, да поменемо монографију *Писани језик на Косову и у Метихији седамдесетих година XIX века* (НИП „Јединство”, Приштина 1978) и студије и радове као „О данашњем акценту у вучитрнском говору”, „О језику у листу 'Призрен'”, „Говор Срба у Малом Косову”, „Фонетске особине говора у Малом Косову”, „Са страница једног протокола”, „Грнчарска лексика у говору Приштине”, „О акценту у вучитрнском говору данас”.¹

У родној Шумадији нашао је уточиште, топлину сећања на најближе којих више нема, на детињство и прошла времена. После готово седам деценија, са жалом је, како сам пише, спознао да се много тога не само променило него да је „то старо неповратно, [јер] живот тече својим током и садашњост се полако предаје прошлости”. Зато је осетио потребу „да понешто из ранијих времена, по сећању своје и сећању старијих из [...] [свог] села и других грузанских села” запише, „да остане на папиру”, како би садашњим млађим генерацијама и онима које ће доћи омогућио да завире у прошлост, „у време старијих генерација и учоче како су се људи некад мучили” и јели хлеб са „седам кора стваран жуљевитим рукама.”²

А на страницама ове књиге прочитаћемо и то да је у речнику ратара горњо-грузанских села *збраздићи* значило „учинити прву бразду у њиви кад треба да се оре”, да се „први копач у њиви”, који је предводио „копаче кад је било копања” називао *којобаца*, први косац – *козбаца*, што говори о значају ових пољопривредних радова. Овде су се, у време када се вршидба обављала уз помоћ говеда и коња, пшеница и друге житарице пречишћавале помоћу направа које су се звале *ветрењаче*, а знало се и за *џријер/џријор*, фабричку нараву „за пречишћавање пшенице од кукоља и других врста уродице”. Трава скупљена грабуљом после купљења сена називала се *џрабеж*, а на врх стога па и камаре сена или сламе стављала су се четири *лемеза*, да се сено или слама не растури.

У тридесетак села на простору Грузе коларским и качарским занатом, који спадају у старије занате, у првој половини овог века бавило се доста људи. У оно време када су *кола* била „превозно средство са две осовине, четири точка, рудом и канатама”, а „давно су била само дрвена кола”, и када је цветао коларски занат, колари су користили *џлејо*, *рамјов*, *брадву*, *дељку*, а правили су *клајуше*, *јаоце*, *џраџ*. Транспорт су обављале *рабаџије*, које су радиле са воловима, а на јарам десног вола се стављала *меденица*. За превоз су се користиле *каруџе* и *чезе*, па је било потребно имати наплатак, *џривну*. *Кириџије* су својом запрегом превозиле песак, камен, угаљ и сл. Зимом су се као превозно средство употребљавале *соннице* и *санке* које су вукли коњи, којима су се око врата стављали *џрајорци* а „о главу помоћу *џовраза*” качила *зобница*, ткана од козје длаке (*козџреџи*), из које су коњи јели зоб. Они који су се

¹ До 1999. године аутор је објавио и књиге *Озледи из дијалектолошких истраживања* (Филолошки факултет у Приштини, Приштина 1993) и *Говори крајевачке Лейенице* (Универзитет у Приштини, Приштина 1995).

² Проф. др Милосав С. Вукићевић је написао и хронику свог родног краја *Гунцаји и Жуње у Грузи* (Крагујевац 2004).

бавили коњском опремом знали су да су *мачка* и *мушица* једно исто и да је „*жвала* [...] погоднија за коња него *ћем*”.

Ако од пре 30-ак година земљорадници уместо кола употребљавају тракторе, па је коларски занат одумро, „грађење каца, буради и других дрвених судова није осавремењено, изузев што се у раду мајстори служе неким техничким направама те се тако лакше и брже обавља овај посао.” А качари знају шта је *дуѓа*, шта *шкаф*, чему служи *шавањ*, чему *щесћар*, а чему *личина* и *кићлик*, каква је разлика између *каце*, *бачве*, *буреџа*, *џабарке*, *џосћаве* и *чабра*.

Када прође сезона пољских радова, у јесен и зиму, жене су вештим рукама плеле чарапе, *назувице*, *џал*, да се саме заштите од хладноће, и *џалче* и рукавице за дете или домаћина, ткале су ћилиме, *ираме*, *џубере*, *џканице*, торбице, *срцаде*. Вуну су саме припремале, тако што су руно прале, чешљале, затим носиле у *влачару*, преле *врейеном*, препредале *дружицом*, пређу намотавале на *мошовило*, па *кануре* саме бојиле – у браон потапањем у *орасовину*, која се називала и *клајина*. Везле су *џо џџоџоду*, па и на *ћерћеф*.

Међу топонимима овог краја релативно су многобројни топоними фитонимског порекла. Сасвим мали број топонима и микротопонима ове групе у својој основи има називе повртарских биљака, као што су *кућус*, од којег је изведен и назив *Кућусаре*, који означава долину у којој се више не гаји ова биљка, и *кромџир*, по којем су шуме и ливаде у два села назване *Комџирак*, а шуме и пашњаци у трећем селу *Комџирак*. Два микротопонима су изведена према имену житарице: *Елдиџије* назив шуме, која се налази на месту на којем је некада вероватно сејана *хељда*, и *Јечмениџије* – део поља где је некад претежно узгајан *јечам*. Многобројнији су називи образовани од назива воћа, као што су *Круџак*, који означава пашњаке, ливаде, шуме, *Круџкари*, који означава део поља, потес, на простору, *Петровача*, *Сама џљива* и *Старе џљиве*, *Малињак*, *Ораџће*, *Треџњевица* итд. Највише је топонима и микротопонима образованих према називима дрвећа: *Бук* и *Буквићи* (брдо обрасло буковом шумом), *Букова вода* (ливаде и шума), *Бучје*, затим *Тојола*, *Тојолуџа*, *Тојољак*, *Јасење*, *Јасик*, *Јасике*, *Јасиковац*. Велик број топонима у овом крају образован је према фитониму *дрен*: *Дрен*, *Дренови*, *Дрењак*, *Дрење*, *Дрењаци*, *Дрењачки џџок*.

На страницама ове збирке забележено је преко 500 речи укључујући и топониме; од тога је најмање једна половина речи сасвим или готово сасвим заборављена. А те речи евоцирају сегменте живота и рада мештана доњогружанског краја али и других делова Србије крајем XIX и почетком XX века. Ове и друге речи нашег језика сачуване су на папиру, а на нама је да их сачувано у мислима, на уснама, у срцу.

Јер, можда ће Некрол (Nécrole), имагинарни гувернер имагинарног архипелага из поетичног романа *Грамаџика је нежна џесма* (*La grammaire est une chanson douce*, Éditions Stock, 2002), који је написао француски академик Ерик Орсена³, постати стваран и доћи да нам наметне само један језик. Да нас

³ За свој псеудоним Орсена (Orsenna), Ерик Арну (Arnoult) (1947, Париз) је узео име старог града из романа француског књижевника Жилијена Грака ([Julien Gracq](#)) *Обала Сирџа* (*Rivage des Syrtes*). Студирао је филозофију и политичке науке, одбранио докторску тезу из

прогони зато што говоримо и волимо речи свог језика, забрани нам да читамо и да изда проглас да су речи „ни више, ни мање” него „оруђе за комуникацију”, као аутомобил, чекић или клешта. Могао би Некрол да закључи да имамо превише речи и наредити да их сведемо на петсто-шесто, строго најнужнијих, јер ћемо изгубити „смисао за рад ако имамо превише речи”.

Не бисмо смели да му се повинујемо, јер наш језик ће нам, како Ерик Орсена поручује својим младим француским читаоцима, „целог живота бити најинтимнији пријатељ”. А Албер Ками је у приступној беседи Француској академији 1957. године рекао: „Француски језик је моја домовина.” И зато свако од нас треба, као Стара госпођа из поменутог романа француског академика, бар понекад, да седне у столицу са високим наслоном и свечано наглас прочита по неколико речи из ове и из других ризница речи српског језика, да увек сачека да сваки од њима означених предмета на тренутак оживи и ужива у њиховој радости што нису заборављене, радости утолико већој што неке можда дуже од једног века нису виделе светло дана.

Радмила Обрадовић

области економије. Овај француски романијер и интелектуалац је објавио десет романа, од којих три за одбрану и очување француског језика (поред овде поменутог, то су *La Révolte des accents* и *Les Chevaliers du subjonctif*). Добитник је књижевних награда (1978. године *Prix Roger Nimier* за *La Vie comme Lausanne*; 1988. године *Prix Goncourt* за *L'Exposition coloniale*; 2003. године за *Madame Bâ*; 2009. године *Prix Joseph-Kessel* за *L'avenir de l'eau*), али и награде за књигу из области економије (2007. године *Prix du Livre d'économie* за *Voyage au pays du coton*). Аутор је неколико збирки есеја и дела из области економије и банкарства. Током своје богате каријере био је и саветник за културу француског председника Митерана (1981–1984). Данас је потпредседник друштва „Сytale”, које се бави електронским књигама. Члан Француске академије је постао 1998. године.

РЕГИСТАР

Индекс кључних речи

- аналошка мисао 339
античка мисао 339
антропоцентризам 339
апсурд 339
Арад 303
Аристотелова *Поетика* 53
архетип 369
(ауто)биографија 559
(ауто)поетика 559
- бајка 527
бајка-новела 527
Беч 303
биографија 497
Божји посланици 111
братска завада 369
бугарска редакција 467
- време 133
всьевъзможнь 7
всьедръжителъ 7
всьеомогъи 7
всьеомощьнъ 7
всьесильнъ 7
- Гаврил Стефановић Венцловић 33
главни мотив 527
графичка сугестивност 155
гротеска 369
грчки 7
- дело 497
депатетизација 579
Дервиш и смрт 111
дијалог 339
дневник 559
документарно 559
доњи и горњи свијет 155
- драма 515
дух 497
- Ћамбатиста Касти 261
- евокација 527
еволуција 313
европска књижевност 313
егзистенција 339
епоха 313
епоха реализма 329
есеј 339
естетика 537
- жанр 537
жена 369
звук 155
значење 155
Зоран Мишић 353
- идеја-водиља 497
идеологија 497
измирење браће 369
иконичност 381
интегративност 133
интерпретација 497
интертекстуалност 143, 339
истина 559
историја 369
историја књижевности 313
историја српске културе 303
Италија 547
италијанска поезија 261
- Јакопо Виторели 261
јеврејски тематски комплекс 579
Јован Дошеновић 261
југ 547

- Касирер 381
 каталекса 155
 књижевна боемија 339
 књижевна и позоришна рецепција 329
 књижевноисторијски ток 313
 књижевнотеоријска изучавања 537
 комедија 329
 компаративна књижевност 261
 композиција 67
 конструкција 497
 контекст 33, 497
 концепт 33
 корпус српске књижевности 313
 критика 497
 Кроче 381
 Крушедолска Библија 467
 култ 497
 култура 497, 515, 547
 Куран 111
- латински 7
 лектира класичних школа 53
 лирика 329
 лирска ангажованост 353
 лирска иронија 353
 лирске басне 329
- љубав 133
- Мађарска дворска канцеларија 303
 Медитеран 339
 Мемоарско-дневнички записи 303
 метафоризација 579
 мит 369
 митрополит Стефан Стратимировић 303
 модерна 329
 моралистичка мисао 339
 морална аутоцензура 559
 мотив 181
 мотивација 381
 мржња 369
- Напуљ 547
 народна веровања 111
 наслов 111
 Немачка 181
 Неоптолем 249
 несигурност 515
 Николај Велимировић 33
 ново 497
 нововековне школске латинске поетике 53
 нормирано и ненормирано естетско 313
 нулти интерфикс 611
- обнова модерне српске поезије 353
 образовање 303
- omnipotens 7
 организам 497
 организација 497
 органски 497
 оригиналност 497
 18. век 181
 Острошка Библија 467
- паганство 497
 παντοδυναμος 7
 παντοκράτωρ 7
 пародија 353
 песма 155
 Петар Текелија 303
 пјесничка слика 155
 побуна 515
 побуњена жртва 579
 поетика 143
 поетика Теодосија Хиландарца 249
 поетички развој 621
 полемике 353
 поставангардни модернизам 621
 преводилачки приступ 143
 превођење 143
 предање 527
 пријем 497
 приповијетка 329
 prodesse et delectare 249
 пролошке и епилошке песме 353
 простор 133
- реконструкција 579
 религијски дискурс 33
 религијски подтекст 111
 рима 155
 роман 329, 537
 Русија 303
- Сава Текелија 303
 самотумачење 559
 сатира 329
 сведржитељ 7
 свемогући 7
 светац 369
 Свети Сава 33
 семантика 33
 Сенекине трагедије 53
 силабика стиха 67
 сложенице 611
 сложено-изведене речи 611
 смијех 369
 смрт 155
 сонет 155
 средњоевропски културни контекст 579
 српска књижевност 329
 српска поезија 261

- српска поезија XX века 621
српска редакција 467
српскословенски 7
срце 33
Стари завет 467
старословенски 7
старословенски језик 467
стваралачка генеза 559
Стеван Раичковић 353, 621
стих 155
strambotto 133
странољубије 369
страх 515
строфика 67
суматраизам 547
суфизам 111
- текст 497
тематска критика 579
Теофан Прокопович 53
тоника стиха 67
топос простора среће 527
трагедија античка 53
Трагедија Јована Рајића 53
трагедија нововековна 53
традиција 497
традиција и модерност 313
Трагедокомедија Мануила Козачинског 53
тривијална литература 537
тужбалички стих 155
тумачење 143
- Угарска 303
уметник 497
унутрашња форма 381
унутрашња форма језика 381
утицај 497
- фактуално 559
фелтон 329
форма 497
формалан 497
фрула 155
функција књижевности 249
функционално 559
- хибридни жанр 559
hybris 339
Хорације 249
хумор 329
- циклизација 133
циклус 133
цитат 339
Црњански 467
- чедоморство 181
чекање 515
- Штурм и Дранг 181

Тирилица

- Августин 560
Агић Сенад 129
Адамовић Р. 681
Адорно Теодор В. (Theodor V. Adorno) 212
Ал Газали Имами 117, 126, 127
Албахари Давид 450, 681, 682
Алберт Велики 384
Алексејев А. А. (А. А. Алексеев) 468, 469, 470, 476, 477, 488
Алексић Димитрије 680
Алечковић Мира 225
Алтенберг Петер 323
Анакреонт (Ανακρέων) 279
Андоније Рафаило Епактит 421
Андрејев Леонид Николајевич (Леонид Николаевич Андреев) 322
Андрија Кесаријски 12
Андрић Иво 232, 403, 411, 581, 636, 637, 645, 651, 656, 658, 666, 668
- Андрић Љубисав 561
Андроник Палеолог 19
Анђелковић Данко 657
Анђелковић Сава 634
Антонели Роберто (Roberto Antonelli) 301
Антонијевић Драгослав 194
Аполинер Гијом (Guillaume Apollinaire de Kostrovitzky) 663
Арагон Луј (Louis Aragon) 665
Аранитовић Добрило 96, 97, 109
Аретино Пјетро (Pietro Aretino) 554
Аријес Ф. 228
Ариосто Лодовико (Lodovico Ariosto) 274
Аристотел (Αριστοτέλης) 54, 54, 56, 57, 59, 63, 249, 256, 315, 383, 384, 386, 392, 398, 404, 434
Аристофан (Αριστοφάνης) 62
Арну Орсена Ерик (Eric Arnoult Orsenna) 689, 690

- Арсеније, епископ 23
 Арсенијевић Владан 681
 Арсић Ирена 422–424, 444, 445
 Асорин – Хосе Мартинес Луис (José Martínez Luis Asorin) 324
 Атанасије, епископ захумско-херцеговачки 26
 Атанасије Атонски 256
 Атанацковић Богобој 436
 Атанацковић Платон 528
 Атвуд Маргарет (Marguerite Atwood) 163
 Аћимовић Ивков Милета 219, 661
 Аћин Јовица 682
 Ахматова Ана 635
- Бабић Душко 635
 Бајић Теодор 309, 310
 Бајрон Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 403, 404
 Бајц В. 681, 682
 Бал Мике (Mieke Bal) 434, 436
 Балзак Оноре де (Honoré de Balzac) 404
 Бальмонт Константин Димитријевич (Константин Дмитриевич Бальмонт) 323, 324
 Бан Матија 642
 Банашевић Никола 80, 107, 108
 Барт Ролан (Roland Barthes) 220
 Басара Светислав 681
 Баумгартен Александер Готлиб (Alexander Gottlieb Baumgarten) 385
 Бахтин Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Бахтин) 212, 219, 416, 434, 436, 667
 Башагић Сафвет-бег 128
 Башић Ивана С. 381–399
 Башлар Гастон (Gaston Bachelard) 346, 656, 657
 Бегих Мидхат 65
 Беговић Никола 428
 Безег Амалија 308, 310
 Бејкон Франсис (Francis Bacon) 516, 517, 518
 Бек Анри (Henri Beck) 321
 Бекет Семјуел (Samuel Becket) 339, 340, 347, 348, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 623, 524, 525, 526
 Бекић Томислав 64, 167
 Белеслијин Драгана 432, 434
 Бели Александар 213
 Бели Андреј 324
 Бели-Марковић Р. 681, 682
 Белић Александар 189, 473, 488
 Белић Исидора 217–222
 Белц Валтер (Walter Beltz) 123
 Бен Готфрид (Gottfried Benn) 149
 Бенедикт Нурсијски 26
- Бењамин Волтер (Walter Benjamin) 148, 212
 Бергсон Анри (Henri Bergson) 434, 436
 Беррић 415
 Беркли (Berkeley) 390
 Берман Антон 148, 151
 Бећковић Матија 191, 630, 668, 680
 Бешевић Никола 642
 Билингтон Мајкл (Michael Billington) 520
 Биргер Готфрид Аугуст (Gottfried August Bürger) 183, 184, 185, 186
 Бјелогрић Весна 30
 Благовој Е. (Э. Благовой) 30, 489
 Блау Херберт (Herbert Blau) 518
 Блашковић Ласло 680
 Блен Роже (Roger Blaine) 518
 Блок Александар Александрович (Александр Александрович Блок) 324
 Бовоар Симон де (Simone de Beauvoir) 345
 Богдановић Давид 70, 76
 Богдановић Димитрије 12, 13, 26, 31, 249, 250, 258, 259, 467, 468, 469, 470, 476, 488
 Богдановић Милан 223, 356
 Богишић Валтазар 167, 168, 169, 428
 Богишић Влахо 423
 Богосављевић Душан 644
 Бодлер Шарл (Charles Baudelaire) 149, 150, 151, 323, 344, 345, 350, 366, 560, 656, 663, 666
 Божић Снежана 444, 445, 446, 679–683
 Божовић Гојко 139, 680
 Божовић Григорије 214
 Бојић Милутин 333, 337
 Бојовић Злата 642, 643, 644, 645, 646
 Бојовић Драгиша 444, 445
 Бојовић Игор 675
 Бојовић Милица Б. 181–188
 Бокачо Ђовани (Giovanni Boccaccio) 274
 Болафио Ђузепе Вита 277
 Боске Алан (Alain Bosquet) 220
 Бошкан Славко 404
 Бошковић Александар 219
 Бошковић Д. 680
 Бошковић Радосав 77, 108, 472, 488
 Бошковић Сања 636
 Бошковић-Stulli Маја 194
 Бошњаковић Жарко 683–687
 Брајовић Ирена 30, 249, 258
 Брајовић Тихомир 633–637, 637, 660, 679, 680, 681, 682, 683
 Бранковић Вук 172, 177
 Бранковић Ђурађ 169, 175, 176, 201
 Бранковић Јерина/Ирина (Кантакузин) 202
 Бранковићи, сремски 477
 Братић Радослав 645, 646, 682
 Брентано Клеменс (Clemens Brentano) 186

- Бретон Андре (André Breton) 345, 655
 Брехт Бертолт (Bertolt Brecht) 523
 Брија Јован 43, 44, 47, 48, 51
 Бринетјер Фердинан (Ferdinand Brunetière) 316
 Бритн Бенџамин (Benjamin Britten) 165
 Брусов Валериј Ј. (Валерий Брюсов) 323, 324
 Броз Јосип Тито 363
 Бронте, сестре (sisters Brontë) 677
 Бруно Ђордано (Giordano Bruno) 384, 547, 556
 Будимир Милан 63, 64, 256, 257, 258, 259, 617, 618
 Бујас Милица 411, 414
 Булатовић Владимир 226
 Булатовић Миодраг 635
 Були Мони Соломон де 150
 Буркман Кетрин Х. (Katherine H. Burkman) 525
 Бут Вејн (Wayne C. Booth) 434, 436, 445
 Бухолц Франц Каспар (Franz Caspar Buchholz) 183, 185
 Буше Андре ди (André di Boucher) 149
- Вагнер Рихард (Richard Wagner) 165
 Вагнер Хајнрих Леополд (Heinrich Leopold Wagner) 183, 184, 185, 186
 Вајлд Оскар (Oscar Wilde) 323
 Валери Пол-Амброаз (Paul-Ambroise Valéry) 218, 220, 344, 348, 350, 351, 403
 Ваљаревевић С. 680, 681
 Василије, византијски цар 25
 Василије Велики 257
 Василије Нови 18
 Василије I Македонац 420
 Васиљев Душан 208, 210
 Васиљевић Милош 208
 Васић Драгиша 212, 214
 Васовић Небојша 681
 Ве Пољански Бранко 213
 Вебер Жан-Пол (Jean-Paul Weber) 655
 Вебстер (Webster) 340
 Вега Лопе де (Felix Lope de Vega) 403, 635
 Велварт Џорџ Е. (George E. Wellwart) 522
 Велек Рене (Rene Wellek) 258, 314, 316, 318
 Велики Драган 681
 Велимировић Николај 33, 35, 49, 50
 Велмар-Јанковић Светлана 677, 681
 Вендина Т. И. 36, 51
 Венцловић Гаврил Стефановић 33, 35, 40, 49, 50, 447, 448, 450
 Верга Ђовани (Giovanni Verga) 321
 Вергилије (Publius Vergilius Maro) 220
 Верди Ђузепе (Giuseppe Verdi) 164, 165
 Верлен Пол (Paul Verlaine) 323
- Верхарен Емил Адолф Густав (Emile Adolphe Gustave Verhaeren) 324
 Веселинов Иванка В. 54, 55, 64
 Веселиновић Јанко 325, 330, 331, 334, 539
 Веселиновић Соња 143–154
 Вечерка Р. 30, 489
 Видаковић Александар 644
 Видаковић Милован 415, 449
 Видо Омишљанин 12, 14
 Видрић Владимир 323
 Вико Ђан-Батиста (Gianbatista Vicco) 384
 Вилијемс Ноел (Noel Williams) 404
 Вимзет Вилијам (William Wimsatt) 628
 Винавер Станислав 211, 214, 223, 636, 651, 658
 Вита Емануеле де (Emanuelle de Vita) 664
 Витгенштајн Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 382, 395, 399
 Витковић Михаило 415, 430
 Витковић Петар 430
 Витмен Волт (Walt Whitman) 149, 152
 Виторели Јакопо Андреа (Jacopo Andrea Vittorelli) 261, 262, 263, 264, 270, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 297, 300
- Вишњић Филип 203, 528
 Владимировић М. 331, 337
 Владислав Граматик 13, 27, 249, 469
 Владислава, краљица 20
 Владиславић Рагузински Сава 644, 645
 Влајић Тодор 194
 Властар Матија 419
 Возиен 197
 Војиновић Јован 194
 Војновић Лујо 445
 Волтер – Франсоа-Мари Аруе (François-Marie Arouet – Voltaire) 278, 279
 Волф Криста (Christa Wolf) 182, 186
 Вордсворт Вилјем (William Wordsworth) 667, 668
 Ворен Остин (Austin Warren) 258
 Востоков Александар Христофорович (Александар Христофорович Востоков) 67, 68, 69, 108
 Враз Станко 69, 108
 Врчевић Вук 428, 445
 Вујан 421
 Вујанић Милица 51
 Вујанић Стефан 430
 Вујисић Данијела 445
 Вујић Јоаким 333
 Вујчић Н. 680
 Вукадиновић Алек 146, 658, 680
 Вукадиновић Живојин 208, 210
 Вукан, син Стефана Немање 376
 Вукашиновић Бошко 642

- Вукашиновић Владимир 660
 Вукићевић Илија 325, 326
 Вукићевић Милосав С. 687, 688
 Вуковић Ново 425
 Вуксановић Миро 668, 681
 Вукчевић Радојка 161–166
 Вулетић Вид 643
 Вулф Вирџинија (Virginia Woolf) 667, 668, 676
 Вулф Т. 356, 376
 Вунт Вилхелм Wilhelm Wundt) 197, 388
 Вухерер Фридрих Вилхелм (Friedrich Wilhelm Wucherer) 183
 Вученов Димитрије 436
 Вучинић Срђан 547, 557
 Вучић Перишић Тома 528
 Вучковић Радован 212, 436, 540, 541, 656, 660, 663, 664, 665
 Вучо Александар 150, 210, 213, 223, 224, 225, 226, 227
 Вушовић Данило 77, 108
- Гаврило, монах 469
 Гавриловић Андра 268, 270, 272, 285, 294, 298, 300, 539, 541, 542, 543, 544, 642, 643
 Гавриловић Драга 676
 Гавриловић Максим 421
 Гадамер Ханс Георг (Hans Georg Gadamer) 436
 Газис Антим(ос) 430
 Гароња-Радованац Славица 675, 676, 677, 678
 Гасов Мел (Mel Gussow) 517, 521, 523
 Гаталица А. 681, 682
 Гатењо Жан 541
 Гвитоне (Guittone del Viva d'Arezzo) 302
 Гвозден Владимир 562
 Геземан Герхард (Gerhard Gesemann) 96, 97, 108, 167
 Генедије, новгородски архиепископ 469
 Георге Штефан (Stefan George) 324
 Гете Јохан Волфганг (Johan Wolfgang Goethe) 183, 184, 185, 186, 386, 403, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 510, 511, 512, 548, 551, 635
 Гецингер Гермајне (Germaine Gotzinger) 184
 Гикић-Петровић Радмила 310
 Гилман Александер-Сандер (Felix-Alexandre Guilmant) 164
 Гилпин Џорџ (George H. Gilpin) 517, 518
 Гипиус Зинаида 324
 Гиро Пјер (Pierre Guiraud) 396, 397, 398
 Гисинг Џорџ (George Robert Gissing) 321
 Гиц Лудвиг (Ludwig Gitz) 541
- Глигорић Велибор 223
 Глишић Милован 325, 330, 403, 407, 433
 Глод Пјер (Pierre Glaudes) 340
 Глумац Душан 14, 30, 470, 489
 Гојковић Дринка 538
 Голдинг Вилијам (William Golding) 667
 Гонкур Едмон (Edmond-Louis-Antoine Huot de Goncourt) 321, 323
 Гонкур Жил (Jules-Alfred Huot de Goncourt) 323
 Гордић Славко 347, 351, 562
 Гордић-Петковић Владислава 519
 Горки Максим – Алексеј Максимович Пјешков (Максим Горкиј – Алексей Максимович Пешков) 224, 322
 Горски Александар Васильевич (Александр Васильевич Горский) 469
 Гортан-Премк Даринка 35, 51
 Готшед Јохан Кристоф (Johann Christoph Gottsched) 54
 Гошић Невенка 24, 27
 Грак Жилијен (Julien Gracq) 346, 350, 689
 Грбић Драгана 55, 64
 Грдинић Никола 136, 297
 Гремас А. Ж. (A. J. Greimas) 197
 Греније Жан (Jean Grenier) 339, 340, 342, 343, 344, 345, 348, 349, 350
 Григорије, монах 249
 Григорије Богослов 257, 258, 259
 Григорије Цамблак 19, 29, 254
 Григорович Виктор Иванович (Виктор Иванович Григорович) 478
 Грилпарцер Франц (Franz Grillparzer) 186
 Грим (Grimm), браћа 615
 Гринблат Стивен (Stephen Greenblatt) 204
 Грицкат Ирена 489
 Грковић Милица 10, 28
 Грковић-Мејџор Јасмина 9, 12, 18, 27, 30, 489
 Грујић 421
 Грушко Елена 534
 Гршковић Матија 27
 Гундулић Иван 642, 643, 644
 Гурмон Реми де (Remy de Gourmont) 220
- Дабиша, краљ 20
 Давид, цар 41
 Давичо Оскар 649
 Дамаскин Јован 264, 266
 Дамаскиновица 310
 Дамјанов Сава 434, 447–451, 634, 637, 682
 Дандес Ален (Alan Dundes) 195
 Данијел Габријел 540
 Данило 470
 Данило, архиепископ 23, 27
 Данило, биограф 23

- Данило Млађи 421
Даничић Ђуро 8, 10, 13, 14, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 27, 250, 258, 488
Данојлић Милован 149, 228, 229, 356, 626
Данте – Дуранте Алигијери (Alighieri Durante – Dante) 217, 220, 269, 274, 302, 370, 403, 404
Данунцио Габријеле (Gabriele D'Anunzio) 635
Дарвин Михаил (Michael Darwin) 219
Даумер Георг Фридрих (Georg Friedrich Daumer) 354
Де Филипо, браћа (fratelli de Filippo) 547, 553
Деблин Александар (Alexander Döblin) 213
Дег 195
Дединац Милан 649
Дејвис Ален (Alan Davies) 683, 684, 685
Декарт Рене (René Descartes) 339, 340, 351, 540
Делић Јован 145, 153, 155–160, 211–213, 212, 214–217, 218, 219, 369–379, 445, 561, 587, 656, 660, 661, 662, 664
Делић Лидија 167–179, 173, 199–203, 424–429
Демел Рихард (Richard Dehmel) 323
Демић М. 682
Демокрит (Δημόκριτος) 341
Демрих Хорст (Daemrich Horst S.) 185
Дергачева И. В. 489
Деретић Јован 144, 218, 434, 436, 528, 534
Дериде Жак (Jacques Derrida) 212, 219, 394, 395
Десница Владан 410, 608
Деспих Ђорђе 661
Деспот С. 637
Деспотовић Недељко 524
Детелић Мирјана 194
Дешић Милорад 51
Диздар Мак 221
Дикинсон Емили Елизабет (Emily Elizabeth Dickinson) 222
Диклић Арсен 226
Дикро Освалд (Osvald Ducrot) 398
Димитријевић Д. 541
Димитријевић Јелена 435, 682
Димитријевић Милош 529
Димић И. 682
Димић Мома 320
Диран Жилбер (Gilbert Durand) 656
Дирер Албрехт (Albrecht Dürer) 308
Добровић Петар 642, 651
Доде Алфонс (Alphonse Daudet) 321
Дојл Конан (Arthur Conan Doyle) 404, 539
Домановић Радоје 325, 330, 331, 332, 433, 435
Доментијан 17, 18, 23, 24, 27, 470
Дон Џон (John Don) 652
Донат Бранимир 447
Достојевски Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 322, 343, 572, 573, 574, 635, 652
Дото Дијего (Diego Dotto) 445
Дошен Коста 289
Дошеновић Јован А. 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302
Драгин Наташа 33–52, 419–420, 421–422
Драгићевић Рајна 37, 51
Драгојловић Драгољуб 11, 12, 27
Драгош, велики жупан 176
Драгутин, сремски краљ 10
Драинац Раде 214
Драјзер Теодор (Theodore Dreiser) 321
Драшковић Вук 617
Дреновац Никола 366
Држић Марин 422, 423, 424
Дрндарски Мирјана 194
Дунђерски Гедон 441
Дунђерски Ђока 441
Дураковић Енес 128
Дураковић Есад 128
Дучић Јован 227, 333, 337, 401, 402, 403, 404, 405, 622, 627, 644, 646, 647, 648, 649, 650, 655, 659, 663
Душан Силни 419, 420, 646
Ђалски Ксавер Шандор 322, 404
Ђорђевић Бојан 657
Ђорђевић М. 682
Ђорђевић Слободан 314
Ђорђевић Смиљана 640
Ђорђевић Тихомир 445
Ђорђић Петар 7, 8, 9, 12, 22, 27, 28
Ђорђић Стојан 444
Ђурђевић Миодраг 682
Ђурић Александар 642
Ђурић Војислав М. 337, 425, 428, 429
Ђурић Дубравка 680
Ђурић Жељко 261–302, 262, 263, 265, 267, 268, 269, 272, 274, 276, 280, 282, 283, 288, 289, 290, 291, 292, 297, 99, 300, 301, 302
Ђурић Милош Н. 257, 258, 404, 436
Ђурић Никола 644
Ђуричић Младен Ст. 431
Ђустинијани Леонардо (Leonardo Giustini) 136

- Еврипид/Еурипид (Εὐριπίδης) 54, 55, 61, 183
 Егерић Мирослав 111, 126
 Езоп (Ἄισωπος) 331
 Екатерина Велика, руска царица 303
 Екерман Јохан Петер (Johan Peter Eckermann) 501, 504
 Еко Умберто (Umberto Eco) 219, 416, 434, 436, 451
 Ел Ареби Мухјидин 124, 125
 Ел Газали Ебу Хамид Мухамед 124, 127
 Елијаде Мирча (Mircea Eliade) 207
 Елиот Томас Стерн (Thomas Stearns Eliot) 146, 149, 152, 153, 205, 217, 218, 316, 318, 450, 517, 664, 667, 668
 Емпедокле (Ἐμπεδοκλῆς) 346
 Енгелс Фридрих (Friedrich Engels) 354
 Елштајн 436
 Ераковић Радослав 303–311
 Еремина И. П. 64
 Ерор Гвозден 436
 Ерчић Властимир 53, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64
 Еслин Мартин (Martin Esslin) 522
 Есхил (Ἀισχύλος) 55, 59

 Жан Михаил, дубровачки кнез 20, 25
 Жан Пол (Jean Paul) 436
 Женет Жерар (Gerard Genette) 212, 434, 436
 Живановић Јеремија 331, 337
 Живковић Вукосава 537–545
 Живковић Драгиша 230, 398, 413, 414, 434
 Живковић З. 682
 Живковић Зоран 540
 Живојиновић Бранимир 150, 153, 512
 Живојиновић Драгић 10, 28
 Жид Андре (André Gide) 213, 350, 403, 560, 573
 Жицина Милка 677
 Жмегач Виктор 538, 539
 Жув Пјер-Жан (Pierre-Jean Jouve) 150, 151, 220
 Жујовић Алекса 331
 Жуковска П. Л. (П. Л. Жуковская) 468, 488
 Журић В. 682

 Загребин Вјачеслав Михајлович (Вячеслав Михайлович Загребин) 26, 28
 Зелић Герасим 415, 430
 Зилкић Адем 119, 121, 123
 Зјелињски Богуслав (Bogusław Zjeliński) 637
 Златковић Бранко 640
 Зоговић Радован 362
 Зола Емил (Emile Zola) 320, 321, 403
 Зубановић Слободан 341, 350, 680
 Зузорић Цвијета 644
 Зуровац Мирко 351

 Ибзен Хенрик (Henrik Ibsen) 321, 324, 549
 Ибн Ареби 117
 Ибн Кесир 113, 115
 Ибн Сина 126, 127
 Иванић Душан 272, 278, 284, 300, 407, 408, 409, 410, 411, 413–417, 434, 436, 634, 635
 Иванов Вјачеслав Всеволодович (Вячеслав Всеволодович Иванов) 324
 Ивановић Радомир В. 69, 108
 Ивањи Иван 681
 Ивић Милка 398
 Ивић Павле 10, 28, 282, 472, 488
 Ивков Бошко 549, 557
 Игњатов-Поповић Ивана 208, 209, 210, 211
 Игњатовић Јаков 444, 541
 Иго Виктор (Victor Hugo) 404, 641, 663
 Изер Волфганг (Wolfgang Iser) 434, 436, 451
 Изис Тереза 403
 Илић Александар 208, 209, 210, 317
 Илић Велимир 445
 Илић Војислав 147, 218, 325, 326, 333, 334, 337, 448, 449, 647
 Илић Д. 434, 680
 Илић Драгутин Ј. 325, 435
 Илић С. 681, 682
 Ингарден Роман (Roman Ingarden) 392
 Исаковић Антоније 668, 681
 Исфакхани Рагиб 126

 Јагић Ватрослав 24, 28, 194, 469
 Јакобсон Роман (Roman Jakobson) 317, 381, 393
 Јаков Ђорђе 682
 Јаковљевић Милица (Мир-Јам) 677
 Јакопоне да Тоди (Jacopone da Todi) 302
 Јакшић Ђура 330, 332, 403, 411, 648, 649
 Јакшић Милета 441
 Јакшић Милутин 441
 Јамасаки Кајоко 658
 Јаначек Леош (Leoš Janáček) 165
 Јанићијевић Јован 320
 Јанковић Милица 676
 Јанковић Светомир 541
 Јасон Х. 197, 199
 Јасперс Карл (Karl Jaspers) 667
 Јаћимовић Слађана 214, 217, 218, 657, 660
 Јаус Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) 450, 538
 Јевсејев И. Ј. (И. Е. Евсѣевъ) 468, 469, 488
 Јевтић Милош 357
 Јејтс Вилијам Батлер (William Butler Yeats) 220
 Јелена, краљица 20
 Јелена Анжујска 542
 Јеленковић С. 680

- Јеличић Михаило 421
 Јеремија, пророк 41
 Јеремић Љубица 547, 557
 Јеремић Љубиша 436, 539
 Јерков Александар 637, 655, 660
 Јерковић Вера 23, 29
 Јеротић Владета 358
 Јефимија 421
 Јефтимије 258, 471, 476, 487
 Јефтић Ања 401–405
 Јефтић Павле 424
 Јефтовић Владимир 518, 519
 Јован Исихаст 258
 Јован Лествичник 648
 Јован VIII, папа 468
 Јованов Илија 421
 Јовановић, браћа – издавачи 76, 108
 Јовановић Александар 134, 135, 138, 139, 140, 144, 145, 146, 217, 221, 347, 351, 657
 Јовановић Арсеније Шакабента 431
 Јовановић Бојан 208
 Јовановић Викентије 56
 Јовановић Војислав В. 682
 Јовановић Гордана 30, 489
 Јовановић Живорад П. 424
 Јовановић Зоран Т. 335, 337, 338
 Јовановић Јелена 445
 Јовановић Јован Змај 135, 223, 226, 229, 230, 325, 332, 414, 416, 417, 440, 441, 442, 443, 647, 648, 649, 658, 659, 661
 Јовановић М. 320
 Јовановић Милан 624
 Јовановић Миливоје Р. 444
 Јовановић Н. 680
 Јовановић Паја 642
 Јовановић Слободан 402, 441
 Јовановић Томислав 16, 17, 19, 28, 30, 50, 252, 259
 Јовановић-Данилов Д. 680
 Јовановић-Стипчевић Биљана 13, 27, 28, 252, 259, 487, 488
 Јовановић-Стоимировић Милан 330, 337
 Јовић Бојан 212, 220
 Јовић Моња 579–609, 582, 583, 591, 608
 Јовићевић Татјана 542
 Јовичић Иванка 270, 271, 297
 Јозеф/Јосиф II 278, 303
 Јосимовић Радосав 320
 Јосић Вишњић Мирослав 681
 Јунг Карл Густав (Carl Gustav Jung) 204, 652
 Јурсенар Маргарет (Marguerite Yourcenar) 339, 347, 348, 351
 Јустинијан 419, 420
 Јухас-Георгиевска Љиљана 26, 28, 30
 Кавалканти Гвидо (Guido Cavalcanti) 302
 Кавафи(с) Константин (Κωνσταντῖνος Καβάφης) 218, 220, 347, 661
 Казанова Ђовани Ђакомо (Giovanni Giacomo Casanova de Seingalt) 652
 Кајзер Волфганг (Wolfgang Kayzer) 434, 436, 538
 Кајоа Роже (Roger Caillois) 655
 Калер Џонатан (Jonathan Culler) 392, 398, 436
 Калмет Винћенцо 274
 Ками Албер (Albert Camus) 339, 340, 342, 343, 348, 349, 350, 356, 667, 690
 Кампанела Томазо (Tommaso Campanella) 556
 Кант Имануел (Immanuel Kant) 383, 386, 389, 398
 Карабег Али Риза 112, 113, 114, 115, 116
 Карађорђе 202, 431
 Карађорђевић Александар 310
 Карађорђевић Персида 310
 Карановић В. 680
 Карановић З. 680, 681
 Карановић Зоја 194
 Карацић Вук Стефановић 11, 12, 14, 27, 78, 107, 108, 167, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 179, 189, 194, 195, 201, 232, 272, 413, 415, 416, 428, 431, 442, 445, 448, 451, 488, 528, 529, 532, 533, 534, 639
 Кардучи Ђозуе (Giosuè Carducci) 136, 261
 Карић Енес 112
 Карло V, немачки краљ 182
 Касирер Ернст (Ernst Cassirer) 381, 389, 390, 391, 398
 Касти Ђамбатиста (Giovanni Battista Casti) 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 279, 282, 284, 286, 292, 294, 297, 298, 299, 300
 Катарина II, руска царица 262, 278, 279
 Катић Реља В. 16, 28
 Кафка Франц (Franz Kafka) 205, 356, 516, 522, 582
 Качић Миошић Андрија 170
 Кашанин Милан 403
 Кашиковић Никола 441
 Квинтилијан (Quintilianus) 256
 Келдер Џон 521
 Келер Р. (R. Keller) 194
 Кенанов Димитар 254, 256, 259
 Кеџмановић В. 682
 Киел Емилија 521
 Кингзли Чарлс (Charles Kingsley) 403
 Киријак Рачанин 258
 Китс Џон (John Keats) 516
 Кићовић Миращ 65
 Киш Данило 149, 563, 579, 580, 581, 582,

- 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590,
591, 592, 594, 595, 598, 599, 602, 603,
605, 606, 607, 608, 609, 636, 637
- Клајн Иван 611, 612, 616, 618
- Кларк Џорџ Елиот (George Elliot Clark) 163
- Клеут Марија 414, 446
- Клинггер Фридрих Максимилијан (Friedrich Maximilian Klingner) 183
- Клодел Пол (Paul Claudel) 140
- Кнежевић Божидар 333
- Кнежевић Георгије 422
- Књиџар Иван 683–687
- Ковач Мирко 681
- Ковачевић Божидар 77, 335, 337, 528, 529,
530, 534
- Ковачевић Душан 674
- Ковачевић Миљко 489
- Ковачевић Радмила 11, 28, 29
- Ковачек Божидар 54, 64, 413–414
- Ковачић Анте 322
- Кодрић Муамер 128
- Коен Леон 150
- Козарац Јосип 322
- Козачински Мануил 53, 56, 60, 61, 62, 63, 64,
65
- Којанов Ђорђе Стефановић 194
- Коларов Игор 441
- Колендић Петар 232
- Кољевић Светозар 562, 666, 667, 669
- Команин Жарко 681
- Комарчић Лазар 325, 435, 539, 540, 541
- Кон Геца 548, 557
- Конрад Ђерђ (György Konrád) 591
- Константин, син Лава III Сиријца 420
- Константин VII Порфирогенит 25
- Константин – Тирило 467, 489
- Константин Филозоф 24
- Константиновић Радивоје 581, 681
- Константиновић Радомир 436
- Коњевић Давид 422
- Коњовић Милан 642
- Копитар Јернеј 528
- Копицл Владимир 680
- Корадо Флоранс 635
- Корд Сузане (Susanne Kord) 184
- Коркут Бесим 112, 113, 114, 115, 116
- Корнеј Пјер (Pierre Corneille) 635
- Костадиновић Александар 445
- Костадиновић Данијела 446
- Костић Душан 225, 226, 364
- Костић Ђорђе 27
- Костић Зоран 489
- Костић Лаза 221, 223, 230, 325, 411, 413, 414,
416, 417, 574, 649, 659, 663
- Костић Милан 440
- Костић Мита 278, 279
- Кот Влођимјеж (Włodzimierz Kott) 56, 64
- Которанин фра Вито 11
- Коцебу Аугуст (August von Kotzebue) 635
- Коцић Злата 661
- Кочић Петар 404, 667, 668
- Краков Станислав 212, 213, 214
- Крејн Стив (Stane) 321
- Кржић Станко 657, 661, 663
- Кривокапић Мирко 153
- Крилов Иван 331
- Кристева Јулија 436
- Крклец Густав 403
- Кроче Бенедето (Benedetto Croce) 316, 381,
388, 389, 398, 551
- Куленовић Скендер 158, 218, 221
- Кулин, босански бан 24, 27
- Куљбакин Стјепан М. (Степан М. Куљбакин)
7, 28, 472, 488
- Кумичић Еуген 322
- Купер Џејмс Фенимор (James Fenimore
Cooper) 125
- Куреј Ђовани Салваторе де (Giovanni Sal-
vatore de Coureil) 284
- Лав III Сиријац 420
- Лав VI Мудри 420
- Лазаревић Лаза К. 325, 326, 435, 436, 635
- Лазаревић Лука 529
- Лазаревић Стефан, деспот 24, 168, 421, 642,
646
- Лазаревић-Ди Ђакомо Персида 220, 635,
658, 661, 666
- Лазаровић Никола 421
- Лазић Борис 634
- Лазић Р. 680
- Лајбниц Готфрид Вилхелм (Gotfried Wil-
helm Leibnitz) 384, 385, 389
- Лалевић Миодраг С. 95, 108
- Лалић Бранка 152
- Лалић Иван В. 133, 134, 135, 136, 137, 138,
139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146,
147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
217, 218, 219, 220, 221, 222, 344, 345,
349, 350, 353, 622, 625, 626, 645, 647,
655, 660, 661, 663, 679
- Лалић Радован 108
- Лаплас Пјер-Симон (Pierre-Simon Laplace)
541
- Латић Цемалудин 125, 126
- Латковић Видо 194
- Лежен Клер (Claire Lejeune) 220
- Ленау Николаус (Nicolaus Lenau) 331
- Ленг Роналд Д. 515, 516, 517
- Лентини Ђакомо да (Giacomo da Lentini)
300, 301
- Ленц Јакоб Михаел Рајнхолд (Jakob Michael
Reinhold Lenz) 183

- Леовац Славко 358
 Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) 345, 403
 Леопарди Ђакомо (Giacomo Leopardi) 264, 302, 548, 552
 Леополд II 278
 Лесинг Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 404
 Лески Албин (Albin Lesky) 55, 60, 63, 64
 Лесковац Младен 407, 408, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 417
 Летић Бранко 231–233, 445
 Летић Марија 666–679
 Леших Јосип 433, 434
 Ливада Раша 450
 Лигуори Марио 547–557
 Лиотар Жан-Етјен (Jean-Étienne Liotard) 436
 Лити Макс (Max Lüthi) 195, 197
 Лихачов Дмитриј Сергејевич (Дмитрий Сергеевич Лихачов) 153
 Лома Александар 25, 28, 543
 Лома Миодраг 497–513
 Ломоносов Михаил Васиљевич (Михаил Васиљевич Ломоносов) 284, 635
 Лонгин 279
 Лоренс Дејвид Херберт (David Herbert Lawrence) 666, 667
 Лоренцо Едвардо (Eduardo Lorenzo) 664
 Лотман Јуриј Михайлович (Юрий Михайлович Лотман) 205, 393, 398, 434, 436
 Лубарда Петар 642
 Лудошки Наталија 444–446
 Лузерке Матијас (Matthias Luserke-Jaqui) 184
 Лукаревић Ј. 646
 Лукач Ђерђ (György Lukács) 436
 Лукач Р. 681
 Лукијан 468
 Лукић Драган 225, 226, 228
 Лукић Света 362
- Љапина Лариса 219
 Љвов П. К. 331
 Љермонтов Михаил Јурјевич (Михаил Юревич Лермонтов) 559
 Љубибратић Мића Херцеговац 112, 113, 114, 115, 116
 Љубинковић Ненад 638
 Љубиша Стјепан Митров 407
 Љуштановић Јован 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 440–443
 Љуштина Вићентије 274, 275, 276, 277
- Магарашевић Георгије/Ђорђе 415, 430
 Мажуранић Матија 172, 173, 176
 Мајендорф Џон (John Meyendorf) 221
- Мајер Георг Фридрих (Georg Friedrich Meyer) 385
 Мајорино Ђанкарло (Giancarlo Maiorino) 134, 664
 Мајснер Аугуст Готлиб (August Gottlieb Meißner) 183, 184, 186
 Макарије, штампар 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557
 Максимовић Горан 329–338, 333, 336, 337, 338, 432–434, 434, 434–436, 444, 445, 659–662
 Максимовић Десанка 218, 223, 225, 226, 425, 427, 428, 635, 679
 Максимовић Јован 441, 442
 Максимовић Миодраг 228
 Максимовић Мирослав 626, 657, 658, 668, 680
 Маларме Стефан (Stéphane Mallarmé) 323, 344, 345, 366, 657
 Маленићка 310
 Малро Андре (André Malraux) 342
 Ман Томас (Thomas Mann) 323, 565, 573
 Манделштам Осип Јемиљевич (Осип Емиљевич Манделштам) 657
 Мандић Светислав 354
 Мане Едуар (Edouard Manet) 664
 Мано-Зиси Катарина 489
 Манојловић Тодор 208, 210
 Манџони Алесандро (Alessandro Manzoni) 264, 554
 Манчић Александра 148
 Марголин 436
 Мареш Вацлав Франтишек (Francis Wenceslas Mareš) 15, 16
 Маринковић Боривоје 429, 430, 431
 Маринковић Мирјана 331
 Маринковић Павле 331
 Маринковић Радмила 23, 29, 413
 Марино Андријано (Andriano Marino) 274
 Марић Сретен 341
 Марјановић-Душанић Смиља 21, 29, 228
 Марков Младен 681
 Марковић Биљана 419, 420
 Марковић В. 681
 Марковић Даница 676
 Марковић Ђорђе Кодер 411
 Марковић Олга 334
 Марковић С. 682
 Марковић Светозар 330, 331, 333, 403
 Маркс Карл (Karl Marks) 204, 354
 Маркус Дејвид (David Marcus) 520
 Маројевић Радмила 67–109, 67, 78, 80, 81, 87, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 108, 611, 612, 613, 618
 Мартини Симоне 664
 Мартиновић Соња 423

- Марто Робер (Robert Marteau) 665
 Марчетић Милован 682
 Масљук В. П. (В. П. Масљук) 56, 59, 61, 64
 Мастард Хелен 219
 Матавуљ Симо 325, 410, 416, 435
 Матаија Маријана 423
 Матвејевић Предраг 562
 Матијевић В. 682
 Матијевић Паул 422
 Матић Душан 224, 340, 345, 346, 349, 518, 622, 658
 Матић Светозар 54, 64, 80, 81, 97, 98, 109
 Матовић Весна 636
 Матош Антун Густав 323
 Мачадо Антонио (Antonio Machado) 324
 Мевлана Целалудин Руми 117, 124, 125, 126, 127, 128
 Меги Патрик 523, 524
 Медаковић Дејан 65, 232, 608, 609
 Медведев Јуриј (Юрий Медведев) 534
 Меденица Радослав 96, 97, 109
 Мејерхољд Всеволод Емиљевич (Всеволод Эмильевич Мейерхољд) 210
 МекДауел Малколм (Malcolm McDowell) 524
 Мелетински Јелеазар В. (Елеазар В. Мелетинский) 205
 Мемет Дејвид (David Mamet) 522
 Менчетић Владислав 231, 232, 233
 Менчетић Шишко 136
 Мерешковски Дмитриј С. (Дмитрий С. Мерешковский) 324
 Мерло Понти Морис (Maurice Merleau-Ponty) 341
 Месијан Оливије (Olivier Messiaen) 165
 Метастазо Пјетро (Pietro Metastasio) 282
 Метерлинк Морис (Maurice Maeterlinck) 324
 Методије 467, 468, 489
 Мечанин Радмила 543
 Мешчерјаков Сергеј 635
 Мијатовић Чедомил 539, 541, 542, 543, 544
 Мијушковић Лепосава 676
 Микеланђело Буонароти (Michelangelo Buonarotti) 548, 554, 556
 Миклошић Фран 10
 Мико Франтишек 393, 398
 Миланковић Милутин 410, 667
 Милановић Александар 221, 658, 661
 Миларић Владимир 228
 Милер Артур (Arthur Miller) 567
 Милер Малер (Maler Müller) 183, 184, 185
 Милетић Аврам 422
 Милетић Славко 441
 Милијић Бранислава 553, 554, 557
 Милинчевић Васо 436
 Милићевић Милан Ђ. 176
 Миловановић Милан 642
 Миловановић Челица 257, 259
 Милорадовић Михаило 421
 Милосављевић Пеђа 642
 Милосављевић-Милић Снежана 434, 436, 444
 Милошевић Никола 111, 116, 125, 126, 653
 Милошевић-Ђорђевић Нада 194, 413
 Милутин, српски краљ 10, 19, 25, 28, 176
 Милутиновић Дејан 444
 Милутиновић Сима Сарајлија 69, 75, 76, 77, 97, 103, 104, 108, 109, 136, 411, 428, 659, 663
 Миљковић Бранко 143, 144, 145, 146, 227, 622, 626, 628, 647, 655, 658, 660
 Миндер Петер (Peter Münder) 524
 Минић Вук 97, 109
 Миријевски Теодор Јанковић 305
 Мирковић Лазар 8, 10, 19, 29, 250, 259, 467, 468, 468, 489
 Мирковић Чедомир 135
 Мирослав, кнез 25
 Митеран Франсоа (François Mitterand) 690
 Митровић Јован 329
 Митровић Јубица, рођ. Маринковић 329
 Митровић Милорад Ј. 329, 330, 331, 332, 333, 324, 336, 337, 338, 441
 Митровић Мирјана 677, 678
 Митровић Немања 682
 Митрофановић В. 489
 Мићевић Коља 149
 Мићић-Димовска Милица 677, 678, 681
 Михаиловић Драгослав 445, 681
 Михаиловић Милица 146, 318
 Михајловић Борислав Михиз 670, 671
 Михановић Недјељко 13, 29, 468
 Михојевић Ј. 424
 Мицић Љубомир 208, 209
 Мицкјевич Адам (Adam Mickiewicz) 527, 637
 Мичић Биљана 445
 Мишић Зоран 353, 354, 355, 356, 366, 624, 663
 Мишо Анри (Henri Michaux) 345, 351
 Младеновић Александар 20, 29, 77, 109, 488
 Младеновић Ранко 208, 210
 Млађеновић Миливоје 669–675
 Молијер Жан-Батист Поклен (Jean-Baptiste-Poquelin Molière) 433, 635
 Монтењ Мишел де (Michele de Montaigne) 339, 240, 341, 351, 403, 404, 633, 635, 636, 666
 Мопасан Ги де (Henri René Albert Guy de Maupassant) 321
 Мореас Жан (Jean Moréas Papadiamantopoulos) 323
 Морије Дафни ди (Daphne du Maurier) 677

- Моцарт Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 150, 221
 Мошин Владимир 10, 468
 Мразовић М. 489
 Мркаљ Сава 285
 Мршевић-Радовић Драгана 189, 193
 Мукаржовски Јан (Jan Mukařovský) 317
 Мунк Едмунд (?Edvard Munch) 518
 Мурат Марко 642
 Муратори Лодовико (Antonio Lodovico Muratori) 296
 Муса, челник 20
 Мусић Стефан 20
 Мушић Омер 128, 129
 Мушички Лукијан 415, 431, 449, 634
 Мушкатиоровић Јован 431
- Наметак Фехим 128
 Наполеон Буонапарте (Napoleon Buonaparte) 300
 Настасијевић Момчило 208, 210, 212, 214, 622, 626, 627–628, 648, 649, 660
 Настасијевић Славомир 645
 Настасић Радмила 515–526
 Негришорац Иван 219, 347, 351, 562, 636, 637, 646, 647, 648, 649, 650, 680
 Недељковић Душан 320
 Недељковић Ж. 680
 Недељковић Олга 467, 468, 489
 Недељковић Тимотије 422
 Недић Владан 77, 109
 Недић Љубомир 223, 436, 444
 Недић Марко 562
 Немања (Свети Симеон) 250, 252, 255, 256, 258, 259, 376
 Немањић Ана 17, 18, 19
 Немањићи, династија 24, 26
 Ненадић Добрило 645, 681
 Ненадовић Љубомир 441, 444, 548, 551, 557
 Ненин Миливој 445, 658
 Нерознак В. П. 612, 618
 Несторовић З. 434
 Никита Ираклијски 259
 Никодим, архиепископ 8, 9, 10
 Никола, монах 256
 Николић Атанасије 194
 Николић Видан 645
 Николић Д. 681
 Николић Милица 564
 Николић Милоје Р. 338, 436
 Николић Мирослав 51
 Николић Светозар 24, 29
 Николићка 310
 Никшић Стева Лала 642
 Нинковић Нићифор 309
 Ниче Фридрих (Friedrich Nietzsche) 345, 573
- Новак, кнез 14
 Новак Виктор 26, 29
 Новак Вјенцеслав 322
 Новак-Бајцар Силвија 657
 Новаковић Бошко 205, 436
 Новаковић Д. 680
 Новаковић Јелена 212, 220, 339–351, 346, 350, 351, 636, 655–659, 662–666
 Новаковић Стојан 18, 19, 23, 29, 434
 Новалис – Филип Леполод Фрајхер вон Харденберг (Novalis – Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg) 143
 Новати Франћеско (Francesco Novatti) 289, 291
 Новић, породица 528
 Новић Александар 529
 Новић Илија 528, 534
 Новић Јефта 528, 534
 Новић Јоским Оточанин 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535
 Новић Софија 529
 Новострујев Капитон Иванович (Капитон Иванович Новоструев) 469
 Ного Љиљана 51
 Ного Рајко Петров 159, 626, 647, 655, 668
 Ножинић Павле 422
 Норис Дејвид (David Norris) 637
 Норис Френк (Frank Norris) 321
 Нушић Бранислав 325, 335, 433, 441, 669, 670
- Обенауер 197
 Обрадовић Григорије 431
 Обрадовић Доситеј 274, 294, 295, 296, 297, 415, 416, 429, 430, 431, 448, 451, 554, 634, 635
 Обрадовић Радмила 687–690
 Обрадовић Славолуб 445
 Обреновић, династија 309, 310, 330, 331, 336
 Обреновић Анка 310, 675, 676
 Обреновић Љубица 309, 310
 Обреновић Милош 309, 310, 528, 529, 640, 641
 Обреновић Петрија-Перка 309, 310
 Обреновић Савка 309
 Овидије Назон Публије (Publius Ovidius Naso) 59, 145, 183, 220
 Огњановић Жарко И. 440
 Огњановић Илија Абуказем 441
 Огњановић Вида 674, 681
 Одојевски Владимир (Владимир Одоевский) 540
 Озборн Џон (John Osborne) 519
 Олујић Гроздана 356, 677
 Ондатје Мајкл 163
 Ораић Дубравка 434

- Орбин Мавро 421, 646
 Орвел Џорџ (George Orwell) 668
 Орфелин Захарије 284, 410, 414, 415, 447, 449, 450
 Остер Пол (Paul Oster) 580
 Остин Џејн (Jane Austin) 667, 668, 677
 Остојић Тихомир 431, 441, 533, 534
 Островски, мајор 305
 Острогорски Георгије 21, 22, 29
- Павић Б. 337
 Павић Милорад 50, 56, 57, 61, 63, 64, 218, 308, 326, 434, 447, 448, 449, 450, 451, 634, 636, 637, 645, 681, 682
 Павићевић Вуко 108
 Павковић Васа 51
 Павловић, трговац 431
 Павловић Драгољуб 232
 Павловић М. 622, 658
 Павловић Миодраг 143, 146, 155, 218, 333, 337, 354, 355, 357, 428, 647, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 680
 Павловић-Varilli Милена 677, 678
 Пакар 220
 Палавестра Предраг 205, 334, 338
 Паламас Костис 324
 Пандуровић Сима 136, 538, 660, 663
 Панић Владислав 438
 Пантић Мирослав 232, 315, 320, 414, 434, 534, 682
 Пантић Михаило 341, 350
 Панца Мухамед 112, 113, 114, 115, 116
 Папахрисанту Дионисија 256, 259
 Парини Ђузепе (Giuseppe Parini) 262, 263, 264, 282
 Париповић Сања 219, 657, 660
 Пас Октавио (Octavio Paz) 436
 Паскал Блез (Blaise Pascal) 339, 340, 344, 347, 351
 Пастернак Борис Леонидович (Борис Леонидович Пастернак) 445
 Паунд Езра (Ezra Pound) 663
 Пауновић Зоран 519
 Пачић Јован 297, 449
 Пашић Никола 336
 Пашић Феликс 518
 Пејчић Јован 436, 444, 445
 Пекић Борислав 563, 667, 668
 Пековић Слободанка 436, 539, 542
 Перић Велес 364
 Перишић Недељка 650–654
 Перс Чарлс Сандерс (Charles Sanders Peirce) 392, 393, 398
 Песталоци Јохан Хајнрих (Johann Heinrich Pestalozzi) 182
 Петаковић Славко 642–646
- Петар Атонски 256
 Петар Велики, руски цар 303, 450
 Петар Коришки 250, 252, 255, 259
 Петковић Ана 220
 Петковић Владислав Дис 649, 660, 663
 Петковић Данијела 638–641, 639
 Петковић Новица 105, 106, 109, 144, 211, 212, 413, 434, 436, 436, 437, 438, 439, 440, 445, 645, 651, 653, 655, 662
 Петковић Радослав 681
 Петрановић Богољуб 428, 639
 Петрарка Франћеско (Francesco Petrarca) 136, 149, 150, 274, 302, 315, 403, 554, 658, 665
 Петрија, љубавница Милоша Обреновића 309
 Петриновић Фрањо 681
 Петрић Владимир 222
 Петров Александар 219, 655, 657, 660, 664, 665, 681
 Петровић Бошко 680
 Петровић Горан 644, 681, 682
 Петровић Дамјан 29
 Петровић Драгољуб 488
 Петровић Љиљана 521
 Петровић М. 680
 Петровић Марија 660
 Петровић Петар Његош 67, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 83, 87, 88, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 204, 416, 425, 426, 428, 527, 625, 634, 658, 659, 667, 668, 677
 Петровић Предраг 211, 212, 213, 221, 658
 Петровић Растко 211, 212, 213, 214, 346, 362, 622, 649, 660
 Петровић Светозар 146, 297, 410
 Петровић Сретен 538
 Петровићи, црногорска династија 76, 108
 Петронијевић Аврам 529
 Пешикан Митар 81, 489
 Пешикан-Љуштановић Љиљана 129, 204, 205, 206, 207, 208–211, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675
 Пивљанин Бајо 173
 Пијаже Жан (Jean Piaget) 228
 Пијановић Петар 313–327
 Пикасо Пабло (Pablo Picasso) 664
 Пиљњак Борис А. 213
 Пиндар (Πίνδαρος) 220, 350
 Пинтер Харолд (Harold Pinter) 515, 516, 517, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526
 Пипер Предраг 51
 Пиранези Ђовани Батиста (Giovanni-Battista Piranesi) 220
 Писарев Ђ. 681

- Питулић Валентина 639
 Пиштало В. 681
 Пишчевић Симеон 308, 449
 Платон (Πλάτων) 220, 331, 382, 383, 384, 398, 434
 Плотин (Πλωτίνος) 383
 Плутарх 255, 257, 258, 275
 По Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 323
 Полицијано Анђело (Angelo Poliziano) 136
 Попа Васко 134, 143, 145, 218, 219, 221, 227, 353, 355, 428, 622, 648, 658, 660, 679
 Попов Јован 561
 Попова Т. В. 255, 258, 259
 Поповић А. 226
 Поповић Александар 671
 Поповић Богдан 223, 335, 337, 663
 Поповић Василије 518
 Поповић Владимир 410
 Поповић Д. 338
 Поповић Данијела 445
 Поповић Јован Стерија 211, 335, 417, 432, 433, 434, 634, 635, 647, 649, 659, 674
 Поповић Љубомир 330
 Поповић М. 436
 Поповић Милорад Шапчанин 407
 Поповић Павле 194, 232, 414, 434, 436
 Поповић Ранко 655, 660
 Поповић Тодор Ј. 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338
 Поповић-Срдановић Дубравка 444
 Порт-Ројал (Port-Royal) 385
 Порто Ђовани-Батиста (Giovanni-Battista Porto) 403
 Потебња Александар Афанасјевич (Александр Афанасъевич Потебня) 381
 Поттић Душица 631
 Првуловић Борислав 436
 Прешерен Франце 403
 Принс (Prince) 436
 Продановић М. 681
 Прокоповић Теофан (Феофан Прокоповић) 57, 58, 59, 60, 62, 64
 Проп Владимир Јакимовић (Владимир Јакимовић Проп) 196, 199, 539, 544
 Просперов Новак Слободан 423
 Прохић Масим 125
 Пруст Марсел (Marcel Proust) 213, 582, 658, 659
 Пуле Жорж (George Poulet) 656
 Пулчи Луиђи (Luigi Pulci) 136, 274
 Пуслојић Адам 680
 Пучини Ђакомо (Giuseppe Puccini) 164
 Пушкин Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 331, 403, 447
 Раваничанин I 421
 Раваничанин II 421
 Раваничанин III 421
 Раденковић Љубинко 534
 Радикић Василије 440
 Радин Ана 544
 Радић-Дугоњић Милана 35, 38, 51
 Радичевић Бранко 411, 415, 416, 659
 Радовић Б. 658, 680
 Радовић Борислав 144, 146, 149, 625, 630
 Радовић Душан 222, 224, 225, 227, 228, 229, 443
 Радојичић Ђорђе Сп. 18, 29, 259
 Радојичић Никола 21, 249, 259
 Радојичић Саша 446, 680
 Радонић Теодор 431
 Радоњић Горан 660
 Радошевић 310
 Радуловић Јован 410
 Радуловић Марко М. 660
 Радуловић Милан 660
 Радуловић Немања 194, 195, 196, 197, 198, 199, 641
 Радуловић Оливера 646–650
 Раичевић Горана 204–207, 650, 651, 652, 653, 654
 Раичковић Бојана 158
 Раичковић Стеван 155, 156, 157, 158, 159, 160, 228, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 647, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 679
 Рајић Јован 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 274
 Ракитић Слободан 647, 655
 Ракић Милан 333, 403, 649, 659
 Ракић Радомир 35, 51
 Ракочевић Милоје 77
 Рамелмајер Матијас (Matthias Rammelmeyer) 611
 Рамић Никола 51
 Рансмајер 580
 Расин Жан (Jean Racine) 403
 Ратковић Драгана 611–619
 Ратковић Милан 424
 Рафолт Лео 423
 Реброња Надија III–131
 Реброња Исмет 425, 428
 Редаели Ђовани Антонио Луиђи (Giovanni Antonio Luigi Redaelli) 288, 289, 290, 292
 Ређеп Јелка 421, 422
 Рембо Жан-Артур (Jean-Arthur Rimbaud) 323
 Ремизов Алексеј 323

- Реноар Огист (Auguste Renoir) 664
 Рерих Луц (Lutz Röhrich) 195
 Решетар Милан 76, 87, 94, 95, 96, 103, 109
 Решин Туцић Вујица 680
 Рибарова З. 488, 489
 Рибникар-Перишић Владислава 316, 637
 Рилке Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke)
 213, 217, 218, 221, 323
 Рисојевић Р. 681
 Ристић Душан 642
 Ристић Марко 211, 213, 223, 345
 Ристић Стана 35, 38, 51
 Ристовић Александар 146
 Ристовић Ана 680
 Ристовић Ненад 53–66, 54, 55, 65, 257
 Ришар Жан-Пјер (Jean-Pierre Richard) 656
 Робер Миреј (Mireille Robert) 664
 Ровински Павле Аполонович (Павел Апполонович Ровинский) 425, 428
 Роденбах Жорж (Georges Rodenbach) 324
 Розанов Василиј Васиљевич (Василий Васильевич Розанов) 538
 Розанов С. П. (С. П. Розанов) 254, 259, 538
 Розентал В. 331
 Романови, руска династија 304
 Росић Тиодор 527–535, 533, 534
 Рочкомановић Ана 445
 Рош Ентони (Antony Roche) 520
 Рубенс Петер Паул (Peter Paul Rubens) 308
 Ружић Жарко 136
 Рундек Дарко 592
 Русе Жан (Jean Rousset) 434, 436, 656
 Русо Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 299, 560
 Ршумовић Љубивоје 228, 229
- Сава Освећени 258
 Савић Виктор 7–31, 8, 10, 29, 30, 467–495, 489
 Савић Милан 331, 337, 643
 Савковић Нада 288, 429–432
 Сакс Ханс (Hans Sachs) 667
 Самарџија Снежана 194–199, 199, 200, 201, 202, 203, 638, 640
 Самарџић Радован 232
 Сандић Александар 529, 534
 Сандрар Блез (Blaise Sandrart) 663
 Санктис Франћеско де (Francesco de Sanctis) 388, 404
 Сапир Едвард 391, 398
 Сарић П. 681
 Сартр Жан-Пол (Jean-Paul Sartre) 339, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 351, 655
 Свети Григорије Палама 444
 Свети Јефрем Сирин 444
 Свети Сава 10, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 33, 35, 49, 50, 250, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 376, 377, 379, 410, 451
 Северјанов Сергеј (Сергей Северянов) 13, 30
 Секељи Јанош (Janos Szekelyi) 169
 Секулић Исидора 416, 571, 675, 676, 677
 Секуловић Горан 76, 109
 Селенић Слободан 410, 445, 674, 681
 Селимовић Меша 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131
 Сенекa Јуције Анеј (Lucius Annaeus Seneca) 53, 54, 55, 58, 59, 61, 62, 63, 183
 Сервантес Мигел Сааведра де (Miguel Cervantes de Saavedra) 652
 Серенсен Асмус (Asmus Sørensen) 167
 Сеферовић Реља 445
 Сибиновић Миодраг 284
 Сибињанин Јанко / Хуњади Јанош 168, 169, 173, 176, 177, 426
 Силађи Михаило (Mihaly Szilagy) 169
 Силверберг Роберт 220
 Симеон, цар 468
 Симеон Рикард 382, 398
 Симиони Атилио (Attilio Simioni) 263
 Симић Чарлс 143
 Симовић Љубомир 369, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 626, 643, 645, 659, 665, 672, 673, 674, 680
 Симонсен 195
 Сингер Исак Башевић (Isaac Bashevis Singer) 582
 Синдик Душан И. 30
 Сиоран Емил 417
 Скалигер Ђулио Тезаре (Giulio Cesare Scaligero) 56
 Скерлић Јован 56, 65, 223, 333, 334, 338, 404, 434, 436, 440, 451, 528, 529, 534
 Скок Петар 533, 534
 Сладоје Ђорђо 668
 Слапшак Светлана 544
 Слепа Јеца 179
 Слотердијк Петер (Peter Sloterdijk) 212
 Смаиловић Неркез 126
 Смиљанић Д. 658
 Смит Адам (Adam Smith) 403
 Собољевски Алексеј Иванович (Алексей Иванович Соболевский) 14, 15, 30
 Сократ (Σοκράτης) 341, 553
 Солар Миљивој 538
 Соларић Павле 274, 284, 415, 431, 635
 Соловјов Александар В. (Александр В. Соловёв) 19, 21, 30, 403
 Сологуб Фјодор 324
 Соломон, цар 40
 Солорс Вернер (Werner Sollors) 580

- Сосир Фердинан де (Ferdinand de Saussure) 393, 394
 Софокле (Σοφοκλής) 54, 55, 60, 61, 151
 Спасић Александар И. 314
 Спасић Милан 433, 434
 Спахић Мустафа 120
 Сперански М. Н. (М. Н. Сперанский) 477, 487, 489
 Спиридон, патријарх 20
 Србиновић Младен 664
 Сребро Миливоје 633, 636
 Срејовић Драгослав 410
 Сремац Стеван 325, 414, 417, 425, 426, 441
 Стајић Васа 416
 Стајнер Џорџ (George Steiner) 153
 Стаљин Јосиф Висарионович Џугашвили (Јосиф Виссарионович Џугашвили – Сталин) 607
 Станисављевић Миодраг 673
 Станковић Борисав 204, 205, 206, 207, 425, 426, 427, 435, 436, 437, 438, 440, 669
 Станковић Игњатије 305
 Станковић Радоман 470
 Станковић Споменка 541
 Станојевић Станоје 14, 30, 441, 470, 489
 Старац Милија 177, 200
 Стевановић Видосав 681
 Стевановић Михаило 108, 612, 613, 618
 Стендал – Мари-Анри Бејл (Marie-Henri Beyle – Stendhal) 555
 Стерјопулу Елени Апостолос (E. A. Stergioulou) 133, 134, 135, 137, 625
 Стефан Дечански 10, 19, 29, 254
 Стефан Душан Силни 21, 23, 62, 201
 Стефан Немања 14, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 27, 31, 201
 Стефан Првовенчани 14, 16, 17, 19, 20, 22, 24, 25, 28, 31, 376
 Стефановић Димитрије Е. 11, 28, 29, 30, 31
 Стефановић М. 680
 Стефановић Марија 51
 Стефановић Мирјана Д. 228, 229, 434, 489
 Стефановић Н. 540
 Стефановић Светислав 337, 445
 Стијовић Рада 51
 Стипчевић Балша 232
 Стипчевић Никша 232, 410
 Стипчевић Светлана 231, 232, 233
 Стојадиновић Милица Српкиња 676, 677, 678
 Стојановић Драган 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511
 Стојановић Зоран 204, 282, 488, 561, 656
 Стојановић Љубомир 8, 16, 20, 30, 485, 489
 Стојановић Р. 681
 Стојановић-Пантовић Бојана 153, 212, 218, 658, 660, 664
 Стојковић Атанасије 305, 449, 634, 635
 Стојковић Маја Д. 436–440
 Стратимировић Стефан 303, 306
 Стриндберј Аугуст (August Strindberg) 321, 324
 Суботин-Голубовић Татјана 21, 29
 Суботић Јован 136
 Суботић Стефан 430
 Сувајџић Бошко 638, 639
 Суворов Максим 304
 Сумароков Алексеј П. (Алексеј П. Сумароков) 54
 Табаковић М. 320
 Тадић Љуба 524
 Тадић Новица 680
 Тапавица Момчило 441
 Тарнавски Т. 489
 Тартаља Гвидо 223
 Тартаља Иво 407–411, 413
 Тасић Владимир 681, 682
 Тасо Торквато (Torquato Tasso) 274, 302, 403, 552, 556
 Тасони Алесандро (Alessandro Tassoni) 274
 Татар Марија 195
 Татаренко Ала 436, 636
 Татарин Милован 423
 Татаркјевич Владимир 382, 383, 392, 396, 398
 Таушановић Коста С. 333
 Тахмишчић Х. 228
 Тацит Публије Корнелије (Publius Cornelius Tacitus) 220
 Тејвз Мириам 163
 Тејлор Гари (Gary Taylor) 428
 Текелија, породица 309, 310
 Текелија Ана 304
 Текелија Георгије 309, 310
 Текелија Јован 303, 304, 305, 306, 311
 Текелија Лазар 305
 Текелија Марта 304
 Текелија Петар 303, 304, 305, 306, 307
 Текелија Петар млађи 309, 310
 Текелија Ранко 304
 Текелија Сава 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 415, 450
 Тен Иполит (Hippolyte Taine) 316, 320
 Теогније (Θεογνις) 258
 Теодоровић Арса 415, 431
 Теодосије 18, 22, 23, 29
 Теодосије Хиландарац 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 258, 259
 Теофиловић Н. 667, 668
 Теренције Афер Публије (Publius Terentius Afer) 55

- Тесла Никола 404, 410
 Тешин С. 682
 Тешић 655
 Тешић Гојко 211, 432
 Тешић Милица 51
 Тешић Милосав 626, 680
 Тимченко Николај 436
 Тињанов Јуриј Н. (Юрий Н. Тынянов) 434
 Тишма Александар 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577
 Тишма Слободан 680, 682
 Тодоров Цветан (Tzvetan Todorov) 398, 434, 436
 Тодоровић Мирольуб 680
 Токин Милан 434
 Толкин Џон Роналд Ројел (John Ronald Reuel Tolkien) 541
 Толстој Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 322, 403, 404
 Тома Пол-Луј (Paul-Louis Thomas) 634
 Томасео Никола (Niccolo Tommaseo) 263, 267, 635
 Томин Светлана 675–678
 Томић Лидија 635
 Томовић Гордана 11, 30
 Томовић Слободан 76, 109
 Тонтић С. 682
 Тот Ида 257
 Тошић Јелица 519
 Тошовић Ристо 364
 Трећаков Стојан 623
 Трилинг Лајонел (Lionel Trilling) 516
 Трифуновић Душко 667, 668
 Трифуновић Ђорђе 9, 10, 15, 16, 24, 25, 27, 29, 30, 257, 258, 259, 477, 487, 489
 Трлајић Глигорије 305, 430
 Трофимович Теофан (Феофан Трофимович) 57, 58
 Троцки Лав Давидович Бронштајн (Лев Давидович Бронштейн Троцкий) 403
 Тупањац Бранко 401, 402
 Тури Гидеон (Gideon Toury) 148
- Тирић З. 680, 681, 682
 Ћиријанић Гордана 675, 678
 Попић Бранко 225, 226, 668
 Поровић Владимир 16, 17, 24, 30, 31, 441, 651
 Поровић Светозар 441
 Посић Б. 681
 Посић Бора 228
 Посић Добрица 232, 445, 668, 681
 Посић Н. 682
 Посић Павле 34, 51
 Пурчин Милан 441
- Угринов Павле 681
 Угричић С. 681
 Ужаревећ Јосип 135
 Ујевић Тин 152, 658
 Уланд Лудвиг (Ludwig Uhland) 331
 Унамуно Мигел де (Miguel de Unamuno) 324
 Унгарећи Ђузепе (Giuseppe Ungaretti) 301
 Урош I, краљ 20
 Урошевић Влада 137
 Успенски Борис А. (Борис А. Успенский) 205, 434, 436
- Фабрис Антун 444
 Фекеће Егон 51
 Фелон 436
 Ферари Ђолито ди (Giulio di Ferrari) 136
 Ферих Ђуро (Georgij Ferich Rhacusani) 170
 Ферјанчић Божидар 25, 31
 Фет Афанасиј А. 323
 Филиповић Вук 630
 Фиш Стенли (Stanley Fish) 436
 Фјодоров Иван (Иван Фёдоров) 470
 Флакер Александар 211
 Флашар Мирон 63, 64, 77, 109, 256, 257, 258, 259, 434
 Флобер Гистав (Gustave Flaubert) 652
 Флорински Тимофеј Д. 420
 Фоменко И. В. 133, 134, 135, 138
 Фортис Алберт (Albert Fortis) 107
 Фосколо Уго (Ugo Foscolo) 264, 282, 288, 289
 Фоције, константинопољски патријарх 266
 Фрај Нортроп (Northrop Frye) 205, 222, 580
 Фрајнд Марта 53, 54, 65, 434
 Фрајтаг Густав 404
 Франк Манфред (Manfred Franck) 394, 395, 398
 Франс Анатол (Jacques-Anatole Thibault – France) 403
 Франц II 278
 Фрања Асишки (Francesco d'Assisi) 220, 359
 Фрања I 528
 Фриденгал Рихард (Richard Friedenthal) 498, 512
 Фридрих Велики (Friedrich der Große) 182
 Фридрих II 278, 279, 301
 Фридрих Хуго (Hugo Friedrich) 366
 Фриних (Φρόνιχος) 55
 Фројд Зигмунд (Sigmund Freud) 436, 602, 603
 Фрушић Димитрије 415
 Фуко Мишел (Michel Foucault) 436
- Хавел Вацлав (Václav Havel) 522
 Хадријан, римски цар 347, 348, 351
 Хајдегер Мартин (Martin Heidegger) 189

- Хайм Георг (Georg Haym) 149
 Хаксли Олдос (Aldous Huxly) 668
 Хам Јосип (Josip Hamm) 12
 Хаман Јохан Георг (Johann Georg Hamann) 385
 Хамбургер Кете (Käte Hamburger) 434, 436
 Хамовић Драган 220, 353–367, 621–631, 655, 658, 661, 663
 Хамсун Кнут (Knut Hamsun) 323
 Харис Џејмс (James Harris) 385
 Хартман Николај 434, 436
 Хас, браћа, штампари 543
 Хауптман Герхард (Gerhardt Hauptmann) 321, 323
 Хауптова З. 488, 489
 Хачн Линда (Linda Bortolotti-Hutcheon) 161, 164, 434, 436
 Хачн Мајкл (Michel Hutcheon) 164
 Хаци-Танчић Саша 645, 646
 Хацић Зорица 440, 441, 443
 Хацић Јован 415
 Хегел Георг Вилхелм Фририх (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 316, 386
 Хелдерлин Фридрих (Friedrich Hölderlin) 149, 151, 217, 634, 661
 Хелти (Ch. H. Hölty) 184
 Хераклит (Ἡράκλειτος) 220, 657
 Херберт Џорџ (George Herbert) 661
 Хердер Јохан Готфрид (Johann Gottfried von Herder) 385, 389
 Хесе Херман (Hermann Hesse) 651
 Хијсман Жорж-Шарл (Joris-Karl Huysmans) 321
 Хилегас Марк 540
 Хитлер Адолф (Adolf Hitler) 403, 581, 588, 607
 Хјелмслев Луј (Louis Hjelmslev) 393, 394, 396
 Хлудов 16
 Хобсон Харолд (Harold Hobson) 519, 525
 Хол Питер (Peter Hall) 520
 Холбек 195, 197
 Холц Арно (Arno Holz) 321, 323
 Хомер (Ὅμηρος) 333
 Хорације Флак Квинт (Quintus Horatius Flaccus) 56, 57, 59, 61, 249, 256, 257
 Хофманстал Хуго фон (Hugo von Hofmannsthal) 324
 Хребельновић Лазар 18, 20, 172, 200, 201, 421, 422, 639, 640
 Хребельновић Милица 202, 421
 Христић Јован 218, 221, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 624, 625, 661, 663
 Христова-Шомова Искра 27, 31
 Хумболт Вилхелм фон (Wilhelm von Humboldt) 189, 381, 382, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 399
 Цар Марко 215, 333, 337, 548, 555, 557
 Царић Воја 227
 Цветић Милош 425, 426
 Цејтлин Р. М. (Р. М. Цейтлин) 8, 30, 31, 489
 Цивјан Татјана 195
 Црнчевић Бранислав 228, 229
 Црњански Милош 208, 209, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 304, 354, 436, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 634, 637, 644, 649, 650, 651, 652, 653, 654
 Чајкановић Веселин 194, 195
 Чакра Емил 527, 528, 529, 534
 Чанак Ненад 617
 Чапо Ерик 446
 Чатрња Хусеин-ефенди Мостарац 128
 Чаушевић Џемалудин 112, 113, 114, 115, 116
 Чезароти Мелџоре (Melchiorre Cesarotti) 300
 Черњејко Ј. О. (Ј. О. Чернейко) 34, 51
 Четмен 436
 Чехов Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 322
 Чешљар Теодор Илић 621
 Чигоја Бранкица 30
 Чоке Хенрих (Heinrich Zschokke) 635
 Чолак Бојан 219, 655, 660
 Чолановић В. 681
 Чоловић Ј. 320, 436
 Чуљак Милан 528, 534
 Чурчић Лазар 470, 489
 Џамбарски Емилија 559–577
 Џацић Петар 553, 557
 Џејмс Хенри (Henry James) 567
 Џексон Џон (John Jackson) 431
 Џојс Џејмс (James Joyce) 205, 213
 Џонс Френсис (Francis R. Jones) 221
 Џунић-Дрињаковић Марија 636
 Шајтинац Угљеша 682
 Шалабалић Радмила 256
 Шалго Јудита 581
 Шантић Алекса 333, 403, 441
 Шаранчић-Чутура Снежана 222–230
 Шариф М. М. 117, 125, 127
 Шаулић Новица 639
 Шафарик Павел Јозеф (Pavel Josef Šafařík) 21, 30, 445, 470, 485, 489
 Шафтсбери Ентони Ешли Купер (Anthony Ashley Cooper Shaftsbury) 384, 386
 Шаша Леонардо (Leonardo Sciascia) 553

- Швелец Фрањо 424
 Шеатовић-Димитријевић Светлана 133–142,
 134, 143, 144, 218, 658, 660, 664
 Шеварлић Миладин 674
 Шевић Милан 440
 Шекспир Вилем (William Shakespeare) 163,
 204, 403, 404, 516, 574, 657, 658, 659
 Шефер Берент (Berent Scheffer) 436
 Шилер Фридрих (Friedrich Schiller) 183, 184,
 186, 635
 Шимић Антун Бранко 146
 Шинк Јохан Фридрих (Johann Friedrich
 Schink) 183, 186
 Шишман, видински кнез 176
 Шкловски Виктор Борисович (Виктор Бо-
 рисович Шкловский) 434, 538
 Шкроб Зденко 314
 Шлегел Фридрих (Friedrich Schlegel) 314
 Шницлер Артур (Artur Schnitzler) 323
 Шола Атанасије 441
 Шомло Ана 678
 Шпадијер Ирена 249–260, 259
 Шпет Г. Г. 381, 384, 398
 Шпис Кристијан Хајнрих (Christian Heinrich
 Spieß) 197
 Шприкман Антон Матијас (Anton Matthias
 Sprickmann) 183, 184, 186
 Штајнтал М. (M. Steintal) 388
 Штанцл Франц (Franz Stanzel) 434, 436
 Штасни Гордана 33–52, 189–194
 Штојдлин Готхолд Фридрих (Gotthold Fried-
 rich Staudlin) 183, 184, 186
 Штраус Јохан (Johann Strauss) 165
 Шћепановић Блажо 227
 Шуберт Габријела (Gabrielle Schubert) 637
 Шукало Младен 636
 Шутић Милослав 650

Latinica

- Aland Kurt 27
 Altbauer Moshé 13, 26, 30
 Aristotel 260, 383
 Arnoult Orsenna Eric 689
 Babić Stjepan 618
 Bachelard Gaston 346
 Barić E. 612, 618
 Bartolini P. R. 264, 265
 Bašić Ivana S. 399
 Baudelaire Charles 154
 Beckett Samuel 515, 517, 521, 522, 523, 524,
 525
 Benn Gottfried 154
 Bettoni Nicolo 261
 Biderman Hans 34, 39, 51
 Billington Michael 519, 525
 Bogdanović David 76, 108
 Bogdanović Dimitrije 490
 Bojović Milica 188
 Boorberg Richard 181, 187
 Brater Enoch 522, 526
 Brentano Clemens 186
 Brewer Mary 522, 525
 Bruno Giordano 557
 Buchholz Franz Caspar 183
 Bürger Gottfried August 183
 Burkman Katherine H. 525
 Calder John 521, 525
 Camus Albert 350, 351
 Capelli Licinio 263
 Casciano Rocca S. 263
 Cassirer/Kasirer Ernest 384, 389, 390, 399
 Casti Giovanni Battista 264, 265, 266, 267,
 268, 270, 273, 302
 Cavalcanti 301
 Chabot Jacques 350
 Chardin Philippe 350
 Colgan Michael 522, 525
 Coureil Giovanni Salvatore de 284
 Crnjanski Miloš 557
 Croce Benedetto 399, 551, 557
 Daemmrich Horst S. 185, 187
 Daemmrich Ingrid G. 187
 Daničić Đuro/Gjuro 11, 27
 Dante Alighieri 301
 Davies Alan 683, 684
 De Filippo, fratelli 557
 Delić Jovan 160, 379
 Descartes 351
 Dikro Osvald 395
 Došenović Jovan A. 302
 Dragin Nataša 51
 Držić Marin 422
 Dülmen Richard von 182, 187
 Džambarski Emilija 577
 Đurić Željko 302
 Eliot Thomas Stearns 154
 Enkvist Nils Erik 393, 398

- Eraković Radoslav 311
Esslin Martin 518, 522, 525, 526
- Fomenko I. V. 142
Foscolo Ugo 289
Frajnd Marta 64
Francke A. 183, 184, 185, 186, 187, 188
Friedenthal Richard 512
Friedrich der Große 182
Frye Northrop 222, 223
- Gale Stephen 524, 525
Gebran Alen 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 51
Gennete Gerard 397, 398
Geronimi V. 254, 258
Gerzic Borivoj 526
Gillen Francis 524, 626
Gilpin George H. 517, 518, 526
Giro 396, 397
Glaser Renate 181, 187
Glaudes Pierre 340, 350
Goethe Johann Wolfgang 183, 513
Goetzinger Germaine 184, 187
Gordon Lois 526
Gošić Nevenka 31
Gracq Julien 689
Gračan Giga 223
Grenier Jean 343, 345, 348, 349, 351
Guittone 301
Gussow Mel 517, 521, 522, 523, 526
- Hall Peter 520
Hamm Josip 12, 31
Hamović Dragan 367
Harris James 385, 398
Heim Georg 154
Herder Johann Gottfried 385, 399
Hjelmslev Louis 394, 399
Hobbes Thomas 399
Hobson Harold 519
Hoeppli Ulrico 262
Hölderlin Friedrich 154
Hölty Ch. H. 184
Horatio 260
Hristić Jovan 351
Humboldt Wilhelm von 386, 387, 388, 399
Hval Krstjanin 11, 12, 27, 31
- Immisch O. 257, 259
Ingbert St. 181
Ivić Milka 388
- Jacopone 301
Jagić Vatroslav 28
Jouve Pierre Jean 149, 154
Jović Monja 609
- Kant Immanuel 386
Kastner Klaus 181, 182, 187
Kiš Danilo 609
Klinger Fridrich Maximilian 183
Kord Susanne 184, 188
Kovačević Božidar 77, 108
Kozachinsky Emanuel 65, 66
Kuna Herta 31
Kyrillos von Skythopolis 259
- Laing Ronald D. 515, 526
Lalić Ivan V. 142, 154
Lampić Mario 41, 51
Laterza 281
Lenz J. M. R. 183
Leon-Dufour Xavier 35, 42, 43, 44, 51
Leopardi 301
Lešić Zdenko 61, 63, 65
Liguori Mario 557
Loescher, braća 289
Loma Miodrag 513
Lončarić Mijo 618
Lukász L. 65
Luserke Matthias Jaqui 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188
- MacKenna Stephen 398
Madland Helga Stipa 184, 188
Maiorino Giancarlo 134, 142, 664
Maksimović Goran 338
Malić Dragica 618
Mamet David 522, 525
Marcus David 520
Mareš Francis Wenceslas 15, 16, 28
Martinović Sonja 422
Mathiesen R. 469, 485, 488
Max Reiner 181, 187
McDowel Malcolm 524
Meißner August Gottlieb 183, 186, 187
Michaux Henri 345
Miklosich Franz von 11, 19, 20, 29
Miljković Branko 160
Mitrović Milorad J. 338
Mondadori Arnaldo 301, 302
Montaigne M. 351
Mošin Vladimir 468, 476, 489
Müller Maler 183, 185, 187
Münder Peter 524
- Nastić Radmila 515, 522, 526
Naumov Aleksandar 14, 29
Nemanjići 31
Neoptolemus 260
Niel André 351
Nodilo Natko 529, 534
Nogo Rajko Petrov 160

- Novaković Jelena 351
 Novaković Stojan 23, 29
 Novati Francesco 289, 291
 Nović Otočanin Joksım 535
- Obradović Dositej 430
 Oldenbourg R. 186, 188
- Page B. S. 398
 Parini Giuseppe 262
 Pascal 351
 Patrich J. 259
 Pavešić Slavko 618
 Peirce Charles Sanders 392, 398
 Pelz Annegret 187
 Pestalozzi Johann Heinrich 182
 Petar Koriški 29
 Peti Mirko 618
 Petrarca Francesco 154, 301
 Petrović Petar Njegoš 108
 Pijanović Petar 327
 Pilling John 526
 Pinter Harold 515, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 526
 Plotinus 383, 398
 Polfranceschi Polfrancesco 296
 Popović Todor Lj. 338
 Port-Royal 385, 398
 Prokopovich Feofan 65
- Rabey David Ian 523, 526
 Rahlfs Alfred 27, 488
 Raičković Stevan 160, 367
 Rajić Jovan 65, 66
 Rammelmeyer Matthias 611, 618
 Ratković Dragana 618
 Rebronja Nadija 131
 Ristović Nenad 65
 Roche Antony 520
 Roger Jérôme 345
 Rosić Tiodor 535
 Rousseau Jean-Jacques 299
- Saint Sava 51
 Sapir Edvard 391
 Sartre Jean-Paul 345, 351
 Savić Svenka 34, 51
 Savić Viktor 31, 490
 Schiller Friedrich 183, 184, 187
 Schink Johann Friedrich 183, 187
 Schlueter June 522, 526
 Schwartz E. 258, 259
 Selimović Meša 131
 Seneca 66
 Silvestri Giovanni 266
 Simeon Rikard 382
- Simioni Attilio 263, 279, 281
 Simović Ljubomir 379
 Skok Petar 25
 Smith Ian 526
 Sollors Werner 580
 Sprickmann Anton Matthias 183, 184, 187
 St. Sava 379
 Stäudlin Gotthold Friedrich 183, 184, 187
 Stebner Gerhard 181, 187
 Steiner George 154
 Steriopoulou E. A. 142
 Stivens Entoni 36, 40, 51
 Stojanović Dragan 513
- Šeatović-Dimitrijević Svetlana 142
 Ševalije Žan 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 51
 Škiljan Dubravko 34, 51
 Špadijer Irena 260
 Štasni Gordana 51
- Tasso Torquato 301
 Tatarkiewicz 399
 Tate J. 257, 259
 Tekelija Jovan 311
 Tekelija Sava 311
 Tekelijas 311
 Theodosios of Hilandar 260
 Tišma Aleksandar 577
 Todorov Tzvetan 395
 Toury Gideon 149
 Trilling Lionel 516
 Trophymowicz/Trofimović Theophani/Teofan 65
- Ugoni Camillo 261
 Ulbricht Otto 186, 188
 Ungaretti Giuseppe 302
 Užarević Josip 135, 142
- Valéry Paul 348, 351
 Velek Rene 258
 Velimirović Nikolaj 51
 Venclović Gavril Stefanović 51
 Veselinović Sonja 154
 Vico Giambattista 384, 399
 Vitgenštajn 382
 Vittorelli Jacopo 263, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 302
 Vojnović Tadej 34, 51
 Voltaire François-Marie Arouet 279
 Voren Ostin 258
 Vukićević Dušanka 612, 618
- Wagner Heinrich Leopold 183, 186, 187
 Weber Jean-Paul 656
 Wellwart George E. 522

Whitman Walt 154
Wittgenstein Ludwig 395, 399
Wolf Christa 186
Wucherer Friedrich Wilhelm 183

Yourcenar Marguerite 351

Zečević Vesna 618
Zett Robert 28
Znika Marija 618

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Часопис *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени за објављивање у *Зборнику Мајице српске за књижевност и језик*. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом), податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, по правилу при дну прве странице чланка.

2. Радови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским књижевним изговором, ћирилицом. Уколико аутор жели да му рад буде штампан латиницом, треба то посебно да нагласи. По договору са Уређивачким одбором, рад може бити објављен на енглеском, руском, немачком или француском језику.

Рукопис треба да буде исправан у погледу правописа, граматике и стила. У *Зборнику Мајице српске за књижевност и језик* за радове на српском језику примењује се *Правопис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска: Нови Сад 1993). Поред правописних норми утврђених тим правописом аутори треба да се у припреми рукописа за штампу придржавају и следећег:

а) Наслови посебних публикација (монографија, зборника, часописа, речника и сл.) који се помињу у раду штампају се курзивом на језику и писму на којем је публикација која се цитира објављена, било да је реч о оригиналу или о преводу.

б) Пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу) и писму. Уколико се цитира преведени рад, треба у одговарајућој напомени навести библиографске податке о оригиналу.

в) Страна имена пишу се транскрибовано (прилагођено српском језику) према правилима *Правописа српскога језика*, а када се страно име

први пут наведе, у загради се даје изворно писање, осим ако је име широко познато (нпр. Ноам Чомски), или се изворно пише исто као у српском (нпр. Филип Ф. Фортунатов).

г) У уметнутим библиографским скраћеницама (парентезама) презиме аутора наводи се у изворном облику и писму, нпр. (БЕЛИЋ 1941), (KAROLAK 2004).

д) Цитати из дела на страном језику, у зависности од функције коју имају, могу се наводити на изворном језику или у преводу, али је потребно доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања.

3. Рукопис треба да има следеће елементе: а) име, средње слово, презиме, назив установе у којој је аутор запослен, б) наслов рада, в) сажетак, г) кључне речи, д) текст рада, њ) литературу и изворе, е) резиме, ж) прилоге. Редослед елемената мора се поштовати.

4. Име, средње слово и презиме аутора у студијама и чланцима штампају се изнад наслова уз леву маргину, а у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом. Имена и презимена домаћих аутора увек се наводе у оригиналном облику, независно од језика рада. Назив и седиште установе у којој је аутор запослен наводи се испод имена, средњег слова и презимена аутора. Називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре (нпр., Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност). Ако је аутора више, мора се назначити из које установе потиче сваки од наведених аутора. Функција и звање аутора се не наводе. Службена адреса и/или електронска адреса аутора даје се у подбелешци, која је звездицом везана за презиме аутора. Ако је аутора више, даје се само адреса првог аутора. Назив и број пројекта, односно назив програма у оквиру којег је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм, наводи се у посебној подбелешци, која је двема звездицама везана за назив установе у којој је аутор запослен.

5. Наслов рада треба да што верније и концизније одражава садржај рада. У интересу је аутора да се користе речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, пожељно је да се наслову дода поднаслов. Наслов (и поднаслов) штампају се на средини странице, верзалним словима.

6. У сажетку, који треба да буде на језику на којем је написан и рад, треба језгровито представити проблем, циљ, методологију и резултате научног истраживања. Препоручује се да сажетак има од 100 до 250 речи. Сажетак треба да се налази испод наслова рада, без ознаке *Сажетак*, и то тако да му је лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст (т. ј. једнако увучена као први ред основног текста).

7. Кључне речи су термини или изрази којима се указује на целокупну проблематику истраживања, а не може их бити више од десет. Препоручљиво их је одређивати са ослоном на стручне термилошке речнике, а у интересу је аутора да учесталост кључних речи (с обзиром на могућност лакшег претраживања) буде што већа. Кључне речи дају се на језику на којем је написан сажетак, те на језику на којем је написан резиме рада. Кључне речи се наводе испод сажетка и испод резимеа са одговарајућом ознаком *Кључне речи*, односно *Key words* и сл., и то тако да им је лева маргина уравната с левом маргином сажетка, односно резимеа.

8. Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде, на пример:

(ИВИЋ 1986: 128)	за библиографску јединицу:	ИВИЋ, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . – 2. изд. Београд: Српска књи- жевна задруга, 1986.
---------------------	-------------------------------	---

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(ИВИЋ 1986: 128–130)	за библиографску јединицу:	ИВИЋ, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . – 2. изд. Београд: Српска књи- жевна задруга, 1986.
-------------------------	-------------------------------	---

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду одвајају се запетом, на пример:

(ИВИЋ 1986: 128, 130)	за библиографску јединицу:	ИВИЋ, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . – 2. изд. Београд: Српска књи- жевна задруга, 1986.
--------------------------	-------------------------------	---

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на којем је написан основни текст рада, на пример Х. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95)	за библиографску јединицу:	MURPHY, James J. <i>Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance</i> . Berkeley: University of California Press, 1974.
-------------------------	-------------------------------	--

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у парентези је потребно одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој се библиографској одредници из коначног списка литературе ради, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у парентези се наводе презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(ИВИЋ, КЛАЈН и др. 2007)	за библиографску јединицу:	ИВИЋ, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. <i>Српски језички љриручник</i> . 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.
-----------------------------	-------------------------------	---

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у парентези није потребно наводити презиме аутора, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (БЕЛИЋ 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968)

9. Подбелешке (подножне напомене, фусноте), обележене арапским цифрама (иза правописног знака, без тачке или заграде) дају се при дну странице у којој се налази део текста на који се подбелешка односи. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења и сл. Подбелешке се не користе за навођење библиографских извора цитата или парафраза датих у основном тексту, будући да за то служе библиографске парентезе, које – будући повезане с пописом литературе и извора датих на крају рада – олакшавају праћење цитираности у научним часописима.

10. Прилози којима је илустровано научно излагање (табеларни и графички прикази, факсимили, слике и сл.) обележавају се римским цифрама, прилажу се на крају текста рукописа, а њихово место у тексту се означава одговарајућом цифром.

11. Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом презимена првог или јединог

аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за 1,5 cm употребом тзв. „висећег” параграфа.

Свака библиографска јединица представља засебан пасус који је организован на различите начине у зависности од врсте цитираног извора.

У *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* у библиографском опису цитиране литературе примењује се MLA начин библиографског цитирања (*Modern Language Association's Style – Works cited*) с том модификацијом што се презиме аутора наводи малим верзалом, а наслов посебне публикације наводи се курзивом.

Примери таквог начина библиографског цитирања:

Монографска публикација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиџе.*

Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

БЕЛИЋ, Александар, *О језичкој природи и језичком развијку: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О српском језику*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

МАЏИЋ, Branislav i Ranko Lončarević. *Menadžment – škole i novi pristupi*. 2. prošireno izd. Banja Luka: Ekonomski fakultet, 2004.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе.* Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књиџески*. Венеција 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натoшевић”, 2003.

Секундарно ауторство:

У *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* зборници научних радова се описују према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела.* Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

BUGARSKI Ranko (ed.). *Language Planning in Yugoslavia*. Columbus: Slavica Publishers, 1992.

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

Рукописна грађа:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилог у серијској публикацији:**Прилог у часопису:**

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.” *Наслов часописа*, број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.” *Летопис Мајице српске*, књ. 473, св. 3 (март 2004): стр. 265–269.

Прилог у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов новина*, датум, број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера.” *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. N. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02. 02. 2002.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов периодичне публикације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

ТОИТ, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.” *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

„НАЗИВ ОДРЕДНИЦЕ.” *Наслов енциклопедије*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <...> 15. 12. 2008.

12. Извори се дају под насловом *Извори у засебном одељку* после одељка *Циџирана лиџераџура* на истим принципима библиографског описа који се примењује у одељку *Циџирана лиџераџура*.

13. Резиме не би требало да прелази 10% дужине текста, треба да буде на једном од светских језика (енглеском, руском, немачком, француском). Уколико аутор није у могућности да обезбеди коректан превод, треба да напише резиме на језику на којем је написан и рад, а Уређивачки одбор *Зборника Маџице срџске за књижевност и језик* ће обезбедити превод. Уколико је рад написан на страном језику, резиме мора бити написан и на српском језику. Уколико аутор није у могућности да обезбеди резиме на српском језику, треба да напише резиме на језику на којем је написан рад, а Уређивачки одбор ће обезбедити превод резимеа на српски језик.

14. Текст рада за *Зборник Маџице срџске за књижевност и језик* пише се електронски на страници А4 формата (21 x 29,5 cm), с маргинама од 2,5 cm, увлачењем првог реда новог пасуса 1,5 cm, и размаком међу редовима 1,5. Текст треба писати у фонту *Times New Roman*, словима величине 12 pt, а сажетак, кључне речи и подножне напомене словима величине 10 pt.

Штампане рукописе треба слати на адресу: Уредништво *Зборника Маџице срџске за књижевност и језик*, Матица српска, Матице српске 1, 21000 Нови Сад. Поред штампане верзије рукописа, треба послати и електронску верзију рукописа у Word формату на компакт диску или на електронску адресу jdukic@maticasrpska.org.rs с назнаком да се ради о рукопису за *Зборник Маџице срџске за књижевност и језик*. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату.

Уређивачки одбор Зборника Маџице срџске за књижевност и језик

Уредништву *Зборника Маџице српске за књижевност и језик*
Проф. др Јовану Делићу, главном и одговорном уреднику

Уважени професоре Делићу,

Пишем Вам поводом мога чланка *Анџички корени Теодосијеве ѡеѡи-ке*, који је објављен у *Зборнику Маџице српске за књижевност и језик*, књига педесет осма (2010), свеска 2. Са жаљењем морам да констатујем да је мој текст лекторисан на недопустив начин. Тако је израз „средњовековни” свуда у тексту доследно промењен у „средњевековни” – што је нетачно и супротно препорукама из Правописа.

Цитати на грчком језику које се доносе у раду погрешно су одштампани и овако како су донети немају никаквог смисла.

Није први пут да се у *Зборнику* на овакав начин – нетачно и нестручно лекторишу радови. Моје колеге су још раније скретале на то пажњу, па се надам да се то убудуће неће више дешавати. Очекујем, такође, да ћете макар у интернет издању *Зборника* исправити ове грешке.

С поштовањем,

Београд, 27. 12. 2010.

доц. др Ирена Шпадијер
Филолошки Факултет, Београд

Напомена главног уредника

Захваљујемо госпођи Ирени Шпадијер на сарадњи и на примедбама. Пропусти су сви, на крају крајева, пропусти главног уредника, поготову што су за рад најпогубније грешке у грчким цитатима. Примајући на себе највећи део греха, најдубље се извињавам колегиници Шпадијер, надајући се да ће остати наш сарадник до чије сарадње нам је изузетно стало.

Јован Делић

Рецензенти

др Јован Делић
др Бојан Ђорђевић
др Јасмина Грковић Мејдор
др Марија Клеут
др Горан Максимовић
др Слободан Павловић
др Љиљана Пешикан Љуштановић
др Иво Тартаља
др Светлана Томин
др Пер Јакобсен (Копенхаген)
др Персида Лазаревић Ди Ђакомо (Пескара)

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

Редакција 1. св. LVIII књиге Зборника Матице српске за књижевност и
језик закључена је 20. децембра 2010. године.

Штампање завршено

Издаје Матица српска, Нови Сад

Стручни сарадник: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *Слободан Павловић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова и корице израдио: *Драган Вишекруна*

Тираж: ???

Компјутерски слог: ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампа: ???