



ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953–1978)

Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979–1994)

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995–1999)

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (2000–)

ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

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

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ ДЕВЕТА (2011), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Соња Петровић, <i>Леџенда о Алексију Божјем човеку између званичне и народне културе</i>	7
Др Драган Бошковић, <i>Историја и нарација, теорија и фикција</i> . . .	31
Др Весна Пено, <i>Теоријско-естетичка начела Бољдана Појовића у његовим најисима о музици</i>	45
Др Горан Максимовић, <i>Еројско у „Нечистој крви” Борисава Спанковића</i>	59
Наташа Ивковић, <i>Тело у роману „Нечиста крв” Борисава Спанковића</i>	73
Др Љиљана Ћук, <i>Уруцавање времена и простора – „Позив на пољубљење” Владимира Набокова</i>	99
Др Душан Живковић, <i>Отворено дело и интертекстуални аспекти у роману „Име руже” Умберто Ека</i>	111
Наташа Мандић, <i>Велика машкарада зла у роману „Од Огњене до Благе Марије”</i>	131
Мр Јулијана Пешић, <i>Постујци отоваривања прагматичног ефекта у комаду Душана Ковачевића „Лари Томсон – прагматична једне младости”</i>	147

Прилози и грађа

Др Радмилко Маројевић, <i>Њежосева „Ноћ скупља вијека”</i>	159
--	-----

Истраживања

Др Александра Попин, <i>Умена књижевност и словенски неомитологизам као подтекст у поезији Васка Поје</i>	195
---	-----

Оцене и прикази

Др Љиљана Пешикан Љуштановић, <i>Анџолоџија српске књижевности и културе</i>	211
Др Ненад Ристовић, <i>О основама анџичке беседничке теорије и праксе</i>	216
Др Светлана Томин, <i>О њојосу путовања код Доментијана и Теодосија</i>	218
Др Наташа Драгин, <i>Монографска обрада средњовековног рукописа земљорадничког закона</i>	222
Мр Светлана Торњански Брашњовић, <i>Преиспитуивања и нови увиди</i>	224
Др Слободанка Пековић, <i>Миодраг Мајицики – фолклор, његовика, књижевна периодика</i>	230
Тања Ракић, <i>Дубровачке џеме</i>	233
Др Јован Попов, <i>Лейоџа сакралног</i>	236
Sandra Novkinić, <i>Pojam, oblici i značenja pjesničke sinestezije</i>	241

In memoriam

Др Слободан Павловић, <i>Академик Александар Младеновић (1930–2010)</i>	245
Упутство за припрему рукописа за штампу	249

ЛЕГЕНДА О АЛЕКСИЈУ БОЖЈЕМ ЧОВЕКУ ИЗМЕЋУ ЗВАНИЧНЕ И НАРОДНЕ КУЛТУРЕ

Соња Пећировић

САЖЕТАК: Легенда о Алексију Божјем човеку, распрострањена у прозним и стихованим житијима широм хришћанског света, блиска је и фолклорној култури на социјално-антрополошком и когнитивно-психолошком плану. Схема Алексијевог житија подудара се с општом иницијацијском структуром фолклорних жанрова, што омогућава препознавање заједничких културних модела и сродних мотива. Рођен као божански дар, Алексије израста у узор врлине и милосрђа у земаљском животу, а после смрти наставља да дарује и исцељује као посредник између људи и Бога, па у народној побожности и фолклорној култури конотира симболику дара и божанске размене. Анализе Алексијевог прозног житија и версификоване легенде Вићентија Ракића, и народних песама које су забележили Андрејевић, Вуковић, Краус, Јастребов, Николић, Кашиковић и Шаулић, показују да лик овог светитеља посредује између званичне и народне културе управо тиме што постаје дар народу, сиротињи и ближњима, и на овај начин успева да донекле превазиђе противречност између отшелничке и народне културе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Алексије Божји човек, дар и даривање, житија, версификоване легенде, народне песме, Вићентије Ракић, посредовање између званичне и народне културе

Алексије Божји човек или Алексије Римски био је један од узорних хришћанских светитеља који је, према црквеном предању, живео крајем 4. и почетком 5. века. Прославља се и на Истоку (17. марта) и на Западу (17. јула). Његов култ настао је у Сирији и проширио се на Византију, а мошти су му у 10. веку пренете у цркву Светог Бонифација у Риму. У званичној култури, једнако као и у фолклорној, народној култури, Алексије се поима као подражавалац Христа у врлинама, уздржању и милосрђу и као посредник

између земаљског и небеског, помоћник у невољама и извор благодати приступачан свима – сиромашнима и богатима подједнако.

О Алексију Божјем човеку сачувана је богата писана и усмена традиција. Његово житије настало је вероватно у Сирији у 5. веку, а касније је преведено на грчки и латински. Словенски превод начињен је пре 10. века, а најстарији сачуван српски препис житија потиче из 14. века.¹ У западној цркви од 11. века легенда постоји у стиху и прози у низу француских, немачких, италијанских и других верзија (*La vie de saint Alexis*, *Злајна легенда Жака Воражинског*, *Gesta Romanorum* итд.).² И у словенском свету познате су версификоване обраде житија: од 17. и 18. века јављају се код Руса,³ а код нас се, независно од руских обрада, овог посла латио Вићентије Ракић (1750-1818), игуман манастира Фенек и управник београдске Богословије. Године 1798, службујући у то доба као војни свештеник у Шапцу, Ракић је према житију из *Минеја* саставио дело *Пѣснь историческаа ѿ житији свѣтаго и праведнаго Алеѣѣа чловеѣка Божѣа* и објавио га у Будиму. Многа каснија издања (1808, 1828, 1835, 1834. и др.), преписи и препеви говоре о популарности и пријемчивости овог дела. Током 19. и 20. века записане су и народне песме о светом Алексију, о чему ће бити више речи у наставку. О Алексијевом култу говоре и разне представе у иконографији, на фрескама у Студеници, Милешеву, Трескавцу, Бођанима, Враћевшници и др., као и у химнографији и нововековној музичкој уметности.

Иако су неки проучаваоци видели извесне сличности између Алексијевог житија и библијских прича о богаташу и убогом Лазару (Лк 16, 19-31) и о блудном сину (Лк 15, 11-32), ово дело представља јединствен и самосвојан модел светости, а уједно и механизам контрастирања и размене између земаљског и божанског ауторитета, као и између Бога, Алексија, његове породице и верника. Даривање и милостиња с једне стране и уздржање и одрицање са друге стране играју важну улогу у развоју идеала светости и његовој приступачности сиромашнима.

Као часни чланови заједнице око којих се створио култ, светитељи су били узор верницима по својим врлинама, начину живота, уздржању, милосрђу. Модел светитеља се развијао с временом; мењао се с обзиром на развој друштва, а мењао се такође и однос људи према светитељском иде-

¹ О словенским и српским преписима, са издањем житија: Новаковић 1877, 394-404. Такође и: Новаковић 1892, 465-467. О бугарским преписима (13-14. в.) писала је Климентина Иванова 2003, 174.

² Библиографске белешке о издањима житија у европским и словенским књижевностима дао је Новаковић 1892, 477-479.

³ У старој руској књижевности Алексијево житије постаје популарно у 17-18. веку, кад је Арсеније Грек превео византијски зборник житија и проповеди (*Анфологион*, 1661). Више примера руских, украјинских, белоруских и српских песничких обрада Алексијевог житија донео је П. А. Бессонов 1861, Вып. 1, 97-154, бр. 28-36, и Вып. 3, 723-732, бр. 174. Једну песничку обраду житија саставио је у другој половини 18. века черњански презви-тер Алексј Павлович, в.: Яворский 1932, 364-370. Уп. и: Адрианова 1917.

алу. О променама у идеалу светитеља писао је Андре Воше. Рани тип светитеља, створен у Египту и Сирији у 3. и 4. веку, јесте „божји човек (*vir Dei*) који одбацује у друштву преовлађујуће вредности (власт, богатство, новац, градски начин живота), који бежи у самоћу и у њој води савршено побожан живот, што значи живот посвећен окајању и самокажњавању”. Овај слуга Господњи подвизава се у пустињи, одупире се демонима и искушењима, побеђује своје тело и природне потребе и заузврат добија моћи које користи „за добробит човечанства” – помаже, исцељује, преобраћа, чини чуда – напушта свет културе и замењује га светом природе.⁴ У овом опису може се препознати и Алексије Божји човек. Каснији типови светих се разликују, а упоредо с овим променама мења се и однос обичног народа према старим и новим светитељима подједнако. Воше констатује да је светитељ у раном средњем веку мање трагалац за индивидуалним спасењем, а више „божји заступник у профаном и суровом друштву”. Он се меша у непосредан друштвени живот, бори се против угњетавања, неправде и насиља, постаје прибежиште сиротих, потлачених, робова и „не оклева да моћницима овога света припрети божјом казном”.⁵ Од краја 6. до краја 8. века светитељи су све тешње повезани с властима и та веза има за последицу уздизање аристократије и озакоњење њене улоге у друштву, а са друге стране искључивање људи неодређеног друштвеног порекла из круга високих црквених достојанственика. „Отада па задуго”, пише Воше, „сиротиња – та анонимна маса кметова без сопственог мишљења и без слободе – није имала приступа слави крај олтара, осим кроз испосништво”.⁶ Ситуација ће се променити тек после 11. века, кад се интензивира модел угледања на Христа. Он захвата све категорије светих (отшелнике, мученике, преподобне, епископе итд.) и подразумева подражавање Христовог начина живота, милосрђа, патњи. Тек кад се овај модел учврстио, процес „интериоризације светости” постао је видљив: „Светост превазилази разлике између друштвених средина и заснива се на заједничком штовању онога што је Христова људска природа, као и на жељи да се кроз опонашање иде његовим трагом”.⁷ Модел угледања на Христа омогућавао је онима који су га следили да добију удео светости, било да су богати, било ништи и убоги.

Многи проучаваоци су сугерисали да Алексије Божји човек представља фигуру Христа. Обично се указује да главна тема, одбацивање земаљског венчања, симболизује мистични савез са Богом. Алексијево житије може се, међутим, посматрати као дар сиротињи управо по начину на који се јунак доследно саображава Христу. Почевши од тога што је рођен као божански дар, Алексије проводи живот у даривању. Он дарује у земаљском

⁴ Воше 2007, 331.

⁵ *Исѣо*, 333.

⁶ *Исѣо*, 335.

⁷ *Исѣо*, 343.

животу, представљајући узор врлине и милосрђа, али и посмртно, исцељењима, постајући посредник између људи и Бога.

Износимо најпре кратак садржај житија. Јефимијан, славан и богат Римљанин, није имао деце јер му је жена била неплодна. Обоје су били веома побожни, испуњавали су све божанске заповести, постили свакодневно, давали милостињу, старали се о сиротињи: „И постављаше три трпезе у дому свом, једну за сироте, другу за ниште, трећу за странце и пролазнике и болесне.”⁸ Жена се усрдно молила да добије пород („Дај плода утроби мојој да ми буде вођа у старости и за утеху душе моје”) и Бог јој услиши молитву, те она роди дете – Алексија. Кад је дечак одрастао, родитељи га ожене невестом царског рода, али прве брачне ноћи Алексије преда свој прстен заручници и оде тајно ноћу из Рима. Помоливши се Богу да га спасе „од сујетног овог живота”, доспе до Едесе у Сирији. Тамо све што је имао подели ништима, обуче се у бедне хаљине и остане као просјак пред црквом, проводећи дане у посту и бдењу и дајући ништима сву милостињу коју би примио. После седамнаест година Богородица објави да је он Божји човек достојан небеског царства. Како се о њему убрзо рашчуло, Алексије опет побегне али лађа га занесе у супротном правцу и он стигне у Рим. Тамо замоли свог оца, који га као просјака није препознао, да га прими у двор и дозволи му да се храни мрвицама с његовог стола. У колибици на родитељском имању Алексије је провео још седамнаест година непрепознат, неосетљив на туговање породице и пакости које су му чиниле слуге. Пред смрт је записао на хартији своје житије – своје порекло и како се растао од заручнице. Кад је преминуо, божански глас из цркве затражио је да се Божји човек пронађе како би се помолио за свет. Цареви, архиепископ, царски људи и сав народ су га тражили и стигли до Јефимијанове куће. Јефимијан пронађе Алексија мртвог с писмом у рукама. Његово житије је прочитано пред свима и најзад се открива Алексијев идентитет. Настаје тужење породице и свих присутних. Тело у цркви истаче миро и исцељује болесне.

Карактеристични моменти схеме Алексијевог житија су: чудесно рођење, школовање, избегавање брака, аскеза, поука на самрти, смрт, чудеса. Ови чиниоци се у великој мери подударају са општом структуром митова, бајки, предања и других фолклорних жанрова о којој су расправљали Фон Хан, Нат, Ранк, Раглан, Кембел, Дандес и многи други.⁹ Ова схема обично почиње карактеризацијом јунакових родитеља; следе чудне околности рођења и покушај да се син уклони. Потом, дете одраста скривено и кад стаса враћа се у родитељски дом или одлази у будуће краљевство. Пошто победи краља или чудовиште, змаја или дивљу звер, јунак се жени ћерком или удовицом свог претходника. До овог момента редослед догађаја одговара

⁸ Јовановић 2000, 277.

⁹ Von Hahn 1876; Nutt 1881; Rank 1912 (2007); Lord Raglan 1936; Campbell 1949 (2004); Dundes 1980, 223-261.

устаљеној схеми бајке (према познатој Проповој¹⁰ парадигматској структури) која се завршава женидбом. Али, у митовима и легендама о јунацима прича се наставља даље, казујући догодовштине јунака све до њихове смрти. После женидбе јунак постаје краљ, влада и прописује законе. Потом он губи наклоност богова или народа, свргнут је с трона или протеран из града. Умире на тајанствен начин, често на врху брда. Његова деца, ако их има, не наслеђују га. Јунаково тело није сахрањено, али он има један или више гробова око којих се развија култ.¹¹ Ма колико да је уопштена, оваква композициона схема је корисна јер обухвата различите типове јунака из практично свих епоха, па тако могу да јој се саобразе и Исус, Буда, светитељи, као и многи митски и епски јунаци. Велшки антрополог Алвин Рис међу првима је применио Рагланову схему у хагиологији и закључио да су житија келтских и ирских светитеља склона да прате исти образац који важи и за јунаке, али да постоје и неке разлике које се тичу целибата и религијског карактера ових дела. Како би схему прилагодио „аскетским јунацима”, како је назвао светитеље, Рис је неким чиниоцима структуре дао другачије значење, али редослед и основни принцип остали су исти. Он наводи ове моменте: рођење светог је предсказано (анђели, знаци, чудо) или га прати чудо; родитељи су високог порекла; неки свети су рођени услед инцеста или су околности њиховог рођења необичне; божанска природа детета је приказана симболично; покушаје да се дете уклони спречава божанско провиђење; дете се често одгаја ван дома и о њему се брину старатељи или животиње; кад достигне зрелост, свети обично створи чудо чиме се оглашава његов нови статус; он побеђује старешину, чаробњака или змаја и после тога постаје највећа сила у земљи; до краја живота гради цркве, стара се о духовним и материјалним потребама народа, штити од зла и омогућава напредак у свим областима живота; свети знају кад ће умрети; смрт светих често се збива у њиховој цркви, у присуству ученика, или може бити мученичка; смрт прате јављања анђела или блесак светла, тела светих показују чудесне знаке, а њихове гробнице постају средишта ходочашћа.¹² Поређење Рисове структуре са схемом житија словенских светитеља показује подударност у многим тачкама, што говори у прилог истом књижевном, али и менталном обрасцу (уп. истраживања схеме житија српских и словенских светитеља које су дали Леонтије Павловић и Ђорђе Трифуновић, и тумачења фолклорно-житијних паралела на грађи о деспоту Стефану Лазаревићу у раду Наде Милошевић-Ђорђевић).¹³

Алексијево житије уклапа се у описану схему у свим битнијим аспектима, а одступања су везана за специфичност подвига. Многи мотиви познати су и у фолклору. Најупадљивије паралеле су мотиви чудесног рођења и

¹⁰ Prop 1982.

¹¹ Lord Raglan 1934, 212-231.

¹² Rees 1936, 31-35.

¹³ Павловић 1965, 251; Трифуновић 1990, 64-68; Милошевић-Ђорђевић 1998.

избегавања брака. Алексијеви родитељи су високог рода и побожни, чиме се испуњава услов развијања едиповске приче и сукоба између оца и сина – то је кључ по којем су схему читали припадници неомитолошке и психоаналитичке школе. Алексије је рођен као чудесан божански дар побожним родитељима, одговор на усрдне молитве. Примери за ову тему могу се наћи у библијским причама о Авраму и Сари, Јоакиму и Ани, Захарији и Јелисавети. То су све побожни и честити родитељи који нису имали деце, па би се помолили и добили дете које би постало светитељ. Тема бездетности развија се у бајкама, где се рађа јунак наказног или чудноватог изгледа (нпр. *Змија младожења*, *Биберче* и сл.). Мотив чудесног рођења у епским песмама и предањима истиче необичну природу и снагу јунака и често је уклопљен у сиже о браку с натприродним бићем из којег се рађају змајевити или виловити јунаци. И у житијима и у фолклору одрастање јунака привлачи пажњу само ако одражава његову чудесну природу. Зато се и Алексијево школовање спомиње узгред (учио је граматику и црквену историју и „постаде дете веома мудро”) и служи да мотивише његову наклоност према аскетском животу. Свадба и избегавање брака у житију имају само далеку паралелу са бајкама где наказни јунаци обично траже од родитеља да их ожене, па после кршења табуа беже (бајка се даље развија постављањем и решавањем задатака до коначног расплета – свадбе). Завет безбрачности после којег следи бекство из породице у пустињу или манастир честа је тема у житијима (нпр. свети Сава и Петар Коришки напуштају породицу). Монашки целибат и девичанство су врло цењене религијске вредности и сматрају се важним условом спасења. Савршени идеал невиности била је Богородица Марија, „непорочна дева”. Целомудрије је тражено не само од монаха и монахиња који су се обавезали на целибат, него и од брачних парова.¹⁴ Позната су житија парова који су живели целомудрено у браку – житија Галактиона и Епистиме, Хрисанта и Дарије, а и Алексијеви родитељи су овако живели после његовог рођења. Неке једноставне друштвене заједнице такође знају за забране контакта између мушкараца и жена које су везане за ритуал и веровања у магијску нечистоћу жена, што је утицало да неке ситуације постану табуисане. У народном веровању морални прекршаји су изједначавани с религијским, а кршење норми изазива гнев демонских сила. Тако су чак и сусрети са женама, а поготову сексуални односи, били забрањени нпр. пре поласка на орање, у лов, риболов, пре одласка на пут, у рат, на причешће и слично.¹⁵ Табуизација контакта између полова широко је распрострањена у традицијској култури и има важан магијско-религијски и социјални значај. У неким културама она има јавни карактер и условљена је структуром друштва и улогом полова у подели рада.¹⁶ Овакав

¹⁴ Левин 2006, 92-102.

¹⁵ Bandić 1980, 321-328.

¹⁶ Како пише Мери Даглас, кад год би се народ Леле у Конгу суочио с ритуалном кризом (нпр. ритуали који су сматрани опаснима или су били битни за обезбеђивање плод-

идејни и социјални контекст односа између полова и брака одразио се и на структуру митова, фолклорних прича и житија. У схеми Алексијевог житија, као и житија њему сродних светитеља, избегавање женидбе је особен подвиг, по садржини супротан подвигу јунака, али исти по функцији. Алексије се одбијањем женидбе доказује као аскетски јунак и потврђује своју припадност Богу, а митски и нарочито епски јунаци прихватањем женидбе показују да су кадри да се супротставе супарницима (невестином роду или натприродним бићима које невестин род ангажује) и да створе потомство, продужавајући тако своју јуначку или божанску лозу.

На социјално-антрополошком плану, у Алексијевог житију се драматизује сукоб између јунакове жеље за побожним животом (он тежи сједињењу с божанством и посвећењу) и жеље родитеља да се лоза настави синовљевом женидбом. Избор светитељског пута подразумева напуштање породице и мирјанског начина живота. Са становишта патријархалног устројства светитељство се супротставља традиционалним социјалним нормама према којима је свадба друштвени, економски, каткад и политички уговор, а рађање потомства обезбеђује континуитет с прецима и економску снагу породице. У словенским преводима Алексијевог житија жеља за продужењем лозе се подразумева иако није изричито исказана, док је у старофранцуској верзији житија из 11. века *Vie de Saint Alexis* експлицитно изнета.¹⁷ У житију су супротстављени патријархални етос и настављање породичног имена с духовним подвигом и наслеђивањем небеског царства. Препорука за одрицање од ближњих и брака је јеванђеоска: „И сваки који остави куће, или браћу, или сестре, или оца, или матер, или жену, или дјецу, или земљу, имена мојега ради, примиће сто пута онолико, и добиће живот вјечни” (Мт 19, 29). Алексијев лик се доследно гради као лик подражаваоца Христа, а тежиште житија је управо на овој препоруци о напуштању ближњих. После венчања Алексије завија прстен у копрену¹⁸ и даје га заручници поручујући јој да ће Господ бити између њих. Пошто јој је саопштио свете тајне, он напушта вереницу и родитељски дом. Овим је завршена фаза сепарације и јунак је инициран у спиритуалну заједницу уместо у социјалну, али ће напетост између две стране бити присутна до краја. Реак-

ности, одбрану од враџбина и сл.), ситуација би се превазилазила обично захтевом да се „цело село подвргне полном уздржавању”. Ова забрана јавно се објављивала: „Сваки мушкарац на својој асури, свака жена на својој”. Веровало се да сексуални односи, као и свађе, нарушавају „одговарајуће ритуално стање села, упропашћују ритуал и лов”. Ово се објашњава „деструктивном улогом коју сексу додељује њихов друштвени систем”, Daglas 2001, 204-205.

¹⁷ Paris & Pannier 1872.

¹⁸ Детаљ о прстену увијеном у копрену посебно су разматрали Светозар Радојчић (1975) и Никола Банашевић (1982) у вези с објашњењем стиха „На руци јој копрена од злата” из песме *Косовка дјевојка* коју је објавио Вук Караџић. Радојчић је скренуо пажњу на могуће ликовне узор, а Банашевић је претпоставио да је слепа певачица из Гргуреваца могла доћи у приснији додир с Ракићевим житијем светог Алексија.

ција родитеља и заручнице iskazaће се у тужењу, социјалној изолацији и потпуном уздржавању од световног живота.

Реципроцитет божанско-људских односа и размена дарова долазе до изражаја у другом делу житија. Алексијев аскетски живот и духовни раст почињу напуштањем заручнице и породице. Вођен божанским провиђењем, он је побегао у Едесу. Све што је имао он је поделио сиротињи и најзад нашао уточиште као просјак у припрати Богородичиног манастира. Срећно је избегао потеру коју су за њим послали родитељи успевши да остане не-препознат – чак су му посланици његовог оца уделили милостињу. Његови подвизи се одвијају у уздржавању, посту, бдењу, прошњи, милостињи – све што би добијао просећи, давао је сиромашнима. Примивши на дар живот, божанску благодат и напослетку светост, Алексије се одужује тако што дар почиње да враћа људима, најпре кроз подвижнички живот и милостињу, а на крају ће благодат вратити и непосредно, својим телом које ће мироточити и давати исцељења. Кад је после јављања Богородице Алексије разглашен за светитеља, настаје промена у његовом статусу. Богородица се јавља црквењаку у сну и саопштава му: „Уведи човека Божијег у цркву моју, јер је достојан царства небеског. Као миомирисно миро његове су молитве, Дух Свети почива на његовој глави као венац на царевој глави, као што сунце сија целом свету тако живот његов просија пред анђелима Божијим.”¹⁹ Богородичином објавом и увођењем у цркву Алексије као да добија чин, званично признање, као што монаси примају постриг и схиму тј. анђеоски образ. Али, напуштањем цркве и града за Алексија следи друга етапа подвизања. Његова одлука да се отисне у места где га не познају може се тумачити и као ново искушење – одбијање светитељске славе. Иако на први поглед Алексије крши завет послушности, један од три монашка завета (уз девственост и сиромаштво), он наставља да служи Богу на други начин. И овде је очевидно подударење са митско-фолклорном схемом, где је преокрет означен као губљење божанске наклоности, свргавање или протеривање. У схеми аскетског јунака реч је о новој врсти кушања. Отуд Алексију боравак у родитељском дому, мада га не препознају, налаже још истрајнију духовну борбу и изграђивање врлине, нпр. трпељивости у односу на слуге које му „сваке вечери пакости чињаху ругајући се”.

У завршном делу житија заокружује се дијалектика даривања и довршава се иницијацијски процес достизањем блажене смрти јунака. У првој објави невидљиви божански глас из олтара позива народ: „Дођите сви уморни и обременени гресима и ја ћу вас упокојити.” Ово је парафраза библијског стиха: „Ходите к мени, сви који сте уморни и натоварени, и ја ћу вас одморити” (Мт 11, 28), где Исус позива верне да крену његовом стазом и понесу његов јарам. У другој објави глас из цркве утврђује статус Алексија као светитеља: „Потражите Божијег човека да се помоли за свет!”²⁰ У

¹⁹ Јовановић 2000, 278.

²⁰ *Исѡ*, 279.

средишту пажње је сам процес даривања – светитељи су посредници између народа и Бога. У српскословенском препису није јасно зашто Алексије треба да се помоли за свет. Старофранцуска верзија је, међутим, прецизнија: глас објављује да народ треба да умоли Алексија да сачува град (Рим) и људе које живе у њему јер ће их земља прогутати. Тиме се најављује смак света и Алексије треба да спасе народ, па је паралела с Христом овде очигледна. Они који су чули позив били су у великом страху јер нису знали кад ће се земља отворити. И богати и сиромашни похрлили су папи Иноћентију по савет, и он нареди да се Алексије пронађе. У српскословенској верзији ова сцена је скраћена: глас упућује да је Алексије у Јефимијановом дому и тада „оба цара” заповеде да се он нађе.

Процес даривања, у виду божанске размене, приказан је готово церемонијално у сцени налажења Алексијевог тела и читања његовог житија тј. писма које је пред смрт написао. Одељак је занимљив и са становишта идентитета јунака јер ће Јефимијев син и Божји човек најзад бити јавно признат. Најпре, Јефимијев слуга сведочи о „великим и дивним чудима” која је видео на Алексију: „Из недеље у недељу причешћиваше се светим тајнама, и две унге хлеба јеђаше и две чаше воде пијаше. Целу недељу не јеђаше, а ноћи без сна провођаше, али и неки од саслужитеља мојих пакост му чињаху, једни га удараху, други му се ругаху, а неки га поливаху помијама. А он са радошћу све примаше.” Кад је Јефимијан пронашао тело, Алексијево лице сијало се „као у анђела”, али није хтео да из руке пусти хартију.

„Тада заповедише оба цара да се застре одар и да се на њега положи његово свето тело. И устадоше цареви и архиепископи са свим људима и стадоше пред одар говорећи:

– Рабе Божији, знај да ако смо и грешни, али смо цареви, а ово је отац све васељене! Дај нам хартију да видимо шта ти је ко написао у њој.

Тада им даде хартију и узеше је. И дадоше је писару Асту да прочита. И поче писар читати хартију царевима који су седели, архиепископу и Јефимијану.”²¹

Чином читања житија („хартије”) јунаков идентитет открива се окупљеном народу. Али, читање има још једну важну улогу – улогу стварања духовне комуникативне заједнице. У српскословенском житију светитељево тело хартију не даје оцу него царевима, а у старофранцуској верзији оно пристаје да преда хартију папи тек после молитава и тако, према речима Еме Кембел, „дозвољава папи да испуни своју дужност старања о свим хришћанским душама”. Читањем се остварује духовна генеалогичка – веза између Бога, светитеља и представника највише црквене и државне власти. Осим тога, јавним читањем житија сви присутни су укључени у припове-

²¹ *Исѣо*, 280-281.

дање о преношењу текста и рецепцији. Том приликом ствара се „родослов по мушкој линији који баштини и распрострањује духовно завештање светитеља”. Сви који слушају житије добијају приступ божанском јер с једне стране светитељ посредује и представља идеал одбацивања земаљског, а са друге стране само житије испољава се као „сакрални предмет који се преноси преко цркве од једног Божјег човека до другог”, како примећује Е. Кембел.²² Сам текст житија, баш као и тело светог што исцељује оне који га додирну, представља средство откровења: житије постаје „дар који саопштава визију божанског и физички израз који се преноси од светог ка његовим следбеницима”.²³ Читање житија, као мотив у делу и уједно обавезан део богослужења и култа, охрабрује читаоце или слушаоце да се поистовете са светитељем и учврсте своју веру јер се његовим посредовањем (тј. преко његовог тела и култа) одвија размена божанских дарова. Алексије је по себи божански дар, не само својим родитељима, него и свим поштованицима његовог култа, тачније у његовом лику узајамно се допуњују улоге даваоца и дара, што омогућује перпетуирано давање.

Као светитељска фигура, Алексије Божји човек био је близак народној побожности и фолклорној култури између осталог и по томе што конституира симболику дара и божанске размене. Схема Алексијевог житија подудара се с општом иницијацијском структуром појединих фолклорних жанрова, што омогућава препознавање заједничких културних модела на когнитивном плану. Са фолклорном сфером спаја га и мотив нежељене женидбе који се везује и за Растка Немањића – светог Саву. Сличност између Алексијеве легенде и традиције о Савином замонашењу, коју преноси већ Доментијан, уочили су Стојан Новаковић, Јован Томић, Владимир Ћоровић, Светислав Стефановић, Драгутин Костић и други. Мада нема слагања о томе када је и у ком виду (прозном или версификованом) Алексијева легенда могла да утиче на певање о светом Сави, проучаваоци су уверени да сличност не може бити случајна, а неки, нпр. Томић и Стефановић, мисле да је поред Алексијевог житија врло рано постојала и народна песма о Алексију која је утицала на стварање песме о Савином бекству на Свету Гору.²⁴

Значајан посредник у преношењу Алексијевог „дара сиротињи” и уједно посредник између учене и народне културе био је, како је споменуто, Вићентије Ракић. Он је био први у низу српских књижевника (међу њима су и Гаврило Ковачевић, Коста Маринковић, Милован Видаковић, Јован Милошевић и други) који су версификованим житијима светитеља и библијских ликова популарисали различите моделе светости у духу предромантизма. Држећи се познате фабуне Алексијевог житија, онако како је оно дато у *Минеју*, Ракић се трудио да га песнички дотера и уобличи. Драгољуб Па-

²² Campbell 2003, 459.

²³ *Исјо*, 461.

²⁴ Томић 1910, 198; Стефановић 1937, 174-175; Ћоровић 1913, 130-136.

Павловић констатује да је Ракић за своје дело – песму (274 стиха) изабрао десетерачки стих народне песме и да је „на више места употребљавао не само поједине изразе и обрте из народне поезије, него је каткада преносио и читаве стихове (’Кад ујутру бео дан освану’; или ’Гди кукају кано кукавице, привијају кано ластавице’)”.²⁵ У употреби народног десетерца и парне риме, и уопште у жељи да се версификованим житијима у форми поучне историјске песме („историческаја песан”) сопственом народу пружи пример моралног и честитог хришћанског живота, Павловић је препознао утицај Андрије Качића Миошића и његових песама „на народну” из *Разговора уџодног народа словинскога* (1756).

Ракићево дело је и на садржинском плану блиско усменој поезији: писац уноси лирске описе природе, осећања, идиличне сцене из породичног живота и неизбежан поучни и религиозно-моралистички тон.²⁶ Изразито лирска осећања, важна спона с усменим фолклорним стилем, срећу се у опису реакције чланова породице суочених с губитком сина односно мужа, нпр. у монологу у којем Алексијева невеста пореди себе са грлицом:

„Невеста се затвори у другу,
да тугује и моли се Богу.
Грлици сам ја јадна подобна,
невесела, тужна и жалосна.
Птица она кад изгуби друга,
она иде од луга до луга.
Од дрвета до сиња камена,
пребија се несрећница она.” (*Пѣснь*, 8-9)

Ову слику Ракић развија према прозном житију где невеста каже: „Нећу отићи одавде до смрти своје, него ћу се уподобити грлици пустинољубној, једномужици. И ја ћу трпети и чекати док не сазнам о женику мом било шта.”²⁷ Поређење је дато према *Физиологу*, зборнику алегоричних прича из 2. или 4. века, познатом у српским преводима од почетка 15. века: „Грлица је љубазна према мужу, и иду обоје заједно и свију гнездо себи. Ако једно од њих погине, муж или жена, жали једно друго до смрти, и мутну воду пије, нити гуче, нити на сирово дрво седа.”²⁸ Али, поређење невесте са грлицом у потпуности одговара и свету фолклорне традиције где грлица (као и голубица) означава девојку или младу жену; такав пример налазимо у коледарској песми с Косова у бележењу Миодрага Васиљевића:

²⁵ Павловић 1935, 362.

²⁶ Поповић 1999, 83.

²⁷ Јовановић 2000, 279.

²⁸ Трифуновић 1973, 7.

„Гракнула је, *коledo*, грличица, *коledo*!
 Није била грличица,
 Већ је била девојчица.
 Подајте је коледару
 Да гу води у планину!”²⁹

Двоструко римовани десетерац, народни језик и стил, једноставна и драматична радња, лирски однос према породичној теми, елементи чудесног блиски народном укусу учинили су да Ракићева песма дуго остане популарна. Павловић је оцењује овако: „То наравно није никаква нарочита поезија, и спев у целини има много наивности и невештине али поред свега тога 'песен о Алексију' је један од најпријатнијих и најуспелијих Ракићевих спегова. Због тога и није чудо што је она толико ушла у најшире слојеве народне и што се у једном моменту поистоветила са народном песмом.”³⁰

Ракићево дело савременици су читали и слушали радо и нису га превише раздвајали од чисто усмених песама. Овакви стихови „на народну” су управо због своје блискости познатим усменим песмама, као и због своје приступачности, теме, стила били пријемчиви не само за обичне људе него и за мало образованије побожне читаоце и слушаоце који су с том лектиром крчили себи пут у свет књижевности и почињали да васпитавају свој литерарни укус, морал и емоције. У прилог томе да је Алексијево житије имало разноврсну публику наводимо два карактеристична сведочанства. Прве књиге које је Стефан Карацић купио свом сину Вуку биле су Алексијево житије и *Жерџа Аврамова* В. Ракића, поред *Месецо слова* и *Требника*.³¹ А Стојан Новаковић пише да је Светислав Вуловић, професор београдске Велике школе, имао рукопис – препис Алексијевог житија из око 1840. године. Новаковићу је било познато да се у једној београдској трговачкој породици око 1850. Ракићево Алексијево житије читало у породичном кругу, а Новаковић сугерише да је то могао бити пут преношења до народних певача: „Најстарија је сестра знала целу песму на памет, и она би говорила редом а сви би остали слушали. Напоменућу да је породица била побожна и књигољубива. Ето пута, којим се састав Вић. Ракића лако могао протурити до народних певача.”³²

Фолклорна версификована Алексијева легенда забележена је на репертоару народних певача у 19. и 20. веку. Могу се условно разликовати преписи Ракићеве версификоване легенде, препеви настали према прозном Алексијевом житију и песме у којима су мотиви из прозне или стиховане легенде уобличени у складу с моделима чисто усмене религиозно-моралистичке песме. Треба нагласити да је реч о условном раздвајању, будући да

²⁹ Васиљевић 1950, бр. 398 (певали Спасоје Ђокић и Спира Илић, Приштина 1947).

³⁰ Павловић 1935, 362.

³¹ Срезњевски 1987, 14.

³² Новаковић 1892, 470; Novaković 1886, 597.

је граница између усменог и писаног, фолклорног и литерарног у овом примеру, као и у многима другима, врло осетљива и варљива.

Мада су сачувана свега три препева Ракићеве версификоване Алексијеве легенде, вероватно их је било више од овог броја. Петар Бесонов објавио је 1861. један фрагмент од 54 стиха из Старе Србије који је записао Кирил Андрејевић и једну целовиту песму од 274 стиха из Србије добијену од Марка Вуковића. Оба записа су верни препеви Алексијевог житија Вићентија Ракића, с малим изменама у односу на оригинал.³³ Бесонов, мада није знао за Ракића, осетио је „књишки карактер” ових песама и назвао их је, уз друге сличне руске и словенске песме, *сѣихи былевые младшіе* (млађи стихови, истините повести) разликујући их од *сѣихи былевые сѣаршіе*, старијих стихова по пореклу и употреби, будући да се уче из књига и рукописа и јављају се више у књигама него код народа, а у народу се јављају чешће у породичном кругу него код путујућих гуслара; а разликују се и по уметничком домету (рима, дужина).³⁴

Нешто више одступања од Ракићевог оригинала има варијанта коју је Фридрих Краус записао 1885. у Рочевећима у босанском Подрињу од старца гуслара Мића Косовића Гачанина (183 стиха).³⁵ Упоредивши Краусову песму с Ракићевом, Стојан Новаковић је показао да је реч о нешто краћој преради Ракићевог дела. Занимљиво је што Краус наводи да му је Мићо Косовић посебно најавио ову песму као „чудновату”, посебно вредну сакупљачаве пажње: „Завргосмо разговор о Муји и Халилу, о Ћејван-аги деду, о Мини Костуранину, о цар-Лазару и о свему и свачему. – Ама видим, рече ми Мићо Косовић, пуно си пролазио дебелијем свијетом и упантио добријех пјесама а опет би ти ја знао једну баш чудновату пјевати, какове ваљадe још нијеси биљежио. Примио сам ти је од мог покојног коншије па ми је драга била, и теби ћу је казивати.” Краус напомиње: „И право је рекао Косовић Мићо, његове пјесме нисам био никад прије биљежио, нит сам је налазио у нашим зборницима, ал ми опет није била непозната. Пјевао ми је легенду о св. Алексији.”³⁶

Осим наведених варијаната Бесонова и Крауса, записано је још шест других. Оне нису директно зависне од Ракићевог житија него комбинују разне фолклорне и књижевне изворе, а неке се могу сматрати и чисто народним песмама. Једну такву творевину у којој су спојени фолклорна легенда, Ракићево житије и прозна црквена легенда о Алексију забележио је Григорије Николић од Јелене Глумац из Шашинаца у Срему и објавио 1888. Николић пише да је Јелена знала до сто разних песама које је чула

³³ Бесонов 1861, Вып. 1, бр. 36 и Вып. 3, бр. 174.

³⁴ Бесонов 1961, Вып. 1, стр. 721-722.

³⁵ Песму је објавио Фридрих Краус (Краус 1886), а прештампали су је Jagić 1886, 523-526, и Новаковић 1892, 471-477; Novaković 1886, 598-604. Краусову верзију спомиње и Томић 1910, 198.

³⁶ Краус 1886, 26.

на манастирским славама и при крсном имену у свом селу и околини.³⁷ У Јелениној песми (156 стихова) нема рима, како је код Ракића, али се препознају неки стихови из Ракићевог житија (нпр. преоблачење из богатих у ништетне хаљине). Са друге стране, има мотива, нарочито на крају песме, који су преузети из прозног житија (нпр. Ефемијан посипа новац да би народ одвратио од Алексијевог тела). Овај вид компилације карактеристичан је за сремске певачице, што је запазио Никола Радојчић. Наиме, у Срему су жене не само чувале и преносиле народне песме, него су их и стварале, надахнуте побожним хришћанским осећањем.³⁸

Другачију врсту фолклорно-религиозне компилације налазимо у невеликој песми (81 стих) коју је осамдесетих година 19. века у околини Дебра забележио Иван Јастребов.³⁹ Пратећи само у грубим цртама фабулу Алексијеве легенде, певач опева јунакову историју користећи уобичајене обрасце из усмено-фолклорног фонда, нпр. устаљени поступак којим се описује нагли раст јунака (са шест недеља Алексије је изучио књигу, а као дванаестогодишњака су га оженили). Савез с невестом описан је метафоричном сликом која је честа у усменој поезији:

„Ај ти тебе, убава невесто!
Али сакаш свећа да ти светит?
Или сакаш в темнина да бидеш?
Изговори убава невеста:
Так ми Бога, моји господине!
Ја си нећу в темнина да бида.”

Осврћући се на Јастребовљеву варијанту, Јован Томић је закључио да су одступања од фабуле житија изазвана дужим постојањем песме у народу и прилагођавањем другим легендарним творевинама. Управо су такве варијанте, према Томићевом мишљењу, учествовале у процесу контаминације са песмама о одласку светог Саве у калуђере.⁴⁰

Са подручја Босне и Херцеговине, у рукописној збирци Николе Кашиковића (1898), сачуване су две подуже варијанте које се међусобно допуњују. У првој песми (Кашиковић 47, 348 стихова)⁴¹ нашироко се описују добијање божанског детета, женидба, праштање од љубе и Алексијев одлазак, а песма се завршава посвећењем Алексијевим и његове жене: њој је свети „милост учинио” и она постаје света Анђелина код православаца односно света Катарина код католика. С обзиром на овакав завршетак, ову песму је вероватно испевала Ана Бугариновић, омиљена Кашиковићева

³⁷ Николић 1888, бр. 32; предговор, стр. 12.

³⁸ Радојчић 1956, 29-30.

³⁹ Јастребов 1886, 227-229.

⁴⁰ Томић 1910, 200-201.

⁴¹ Кашиковић 1898, Архив САНУ, ЕЗ 245, стр. 2536-2586.

певачица. Њене песме иначе одликује пространо приповедање, а и овде се оно шири амплификацијама карактеристичним за јуначку епiku. Нпр. много места дато је побожности родитеља и њиховој бризи о сиромасима, чиме се мотивише рођење богодарованог детета. Певачица наглашава веровање да је добијање порода прече од свих материјалних богатстава:

„Љубо моја, млада Јефијано (...)
 Шта ће нама на гомиле благо,
 Шта ће нама земље и градови
 Кад немамо од срца евлда?
 Ко ме ће нам добро останути?
 А Бог знаде, моја верна љубо,
 Свакоме сам добро учинио,
 Сиромаше многе преодио,
 Многе гладне лебом наранио,
 И недужне вином напојио,
 А многе сам сужње откупио,
 Ал' залуду, моја вјерна љубо,
 Бог ми не да од срца евлда
 Ко ме ће ми добро останути,
 Много благо и многи градови.”

Песма одише више лаичко-народским него узвишеним побожним духом. Певачица је познавала црквене легенде, нпр. узгред се казује да родитељи дарују храмове Светог Саве и Светог Николе „у земљи Мирликији” и иконе које су нерукотворени образ, настале у време кад су „свечи по земљи одили, на платно су лице утирали, на иконе слике остављали”. Ово су детаљи који немају потпору ни у прозном ни у стихованом житију и певачица их уноси из традиционалног фонда. Нагомилани лирски мотиви у дијалозима дају песми плачеван и патетичан тон. Алексије се опрашта од невесте као да је реч о теми о растављеним љубавницима, под утицајем савременог „новог”, народског (пучког) певања:

„Данас тебе прежалит не могу,
 При растанку сагрешићу Богу,
 Ти си моја по закону љуба,
 Љубо моја, срце из недара,
 Отргнута ружо из бостана,
 Отргнута, а немирисата,
 Тако и ти у мојему двору,
 Доведена али нељубљена. (...)
 Немој, душо, мене зажалити,
 Ни од срца свога уздисати,
 А ја ћу се тебе осјетити,
 Одвише си права срца свога.”

У другој, упола краћој варијанти (Кашиковић 50, 153 стиха),⁴² можда од исте певачице судећи по именима и стилу, постоји веза с Ракићевом версификованом легендом, али није реч о верном препеву него о слободној обради. У прологу песме анђео се Алексију јавља у сну и предсказује му смрт. Мотив најављивања смрти у сну уобичајен је у усменој традицији и вероватно је самостална инвенција певачице. У прозном житију се најава не спомиње, али се у Ракићевом версификованом житију каже да је Алексију Бог смрт „напред обзнанио и на небо пут му објавио”. Пошто је угоднио Господу, Алексије бира да му тело почива у „бабовини”. Могуће је да певачица овде стваралачки варира модел посвећења кнеза Лазара, где се Лазарева глава после четрдесет година спаја с телом и исказује жељу да почива у својој задужбини Раваници (*Обрећеније главе кнеза Лазара*, Вук II, 53). Алексијев нарочит статус потврђује се чудом: с неба пада дрвце које ће Алексија пренети у домовину, а анђео ће пред њим светлети. Даље се радња одвија на познат начин: Алексије, прерушен у просјака („на њему су хаљине просјачке и на лицу бијела марама, не види се ведро лице свето”), долази у очев двор и искушава љубу („Ја не треbam жутијех дуката, ја дукате харчит не умијем, већ ја гледам јеси л’ милостива”). Јефијанова доброчинства утврђују идеју хришћанског милосрђа:

„Многе ниште у дворима храни,
А самијех девет нијемијех,
И толико има слијепијех,
Дванаест има сакатијех,
Све он рани у бијелу двору,
За пут божји сина рођенога
Алексија у бијелу св’јету.”

Опис налажења Алексијевог тела садржи мотив који налазимо и у Ракићевом версификованом житију. Код Кашиковића „засјаја се чисто, свето лице к’о да плану у одаји сунце”, а код Ракића „засија се соба као сунце”. Али, певачица сцену знатно проширује и надграђује одлажући откривање тела и уносећи неизвесност: мирис тела изазива пажњу слугу, они позивају родитеље а отац затим позива ђаконоше и они падајући и метанишући откривају Алексијево лице.

Овде се, као и у претходно описаној варијанти, емотивни врхунац приказује као у Ракићевој легенди, израстајући из супротстављања религиозности и родитељске љубави:

„Кад видио богат Јефијане,
Ту он чини велико весеље
Што је наш’о у дворима сина.

⁴² Кашиковић 1898, Архив САНУ, ЕЗ 245, стр. 274а-275б.

Ал' се срце живо развијало,
 Цијеп се срце у комаде,
 Мило му је што је наш'о сина,
 Жао му је што не знаде за њ'га."

Помешана осећања туге и радости Ракићев Алексије исказује на сличан начин, али другачијим стилем:

„Шта знам сада ја, чедо, почети,
 Плакати ли, ил' се веселити.
 Двоје ми се сада догодило,
 Горка жалост и тужно весеље.
 Сад те нађо, сад те и изгуби,
 Жалост ми се овде усугуби.” (Пѣснь, 19)

Помешана осећања могу се тумачити жељом да се помире народско-грађански сентиментализам и црквени морализам, јер је песме требало прилагодити мешовитој публици с различитим укусима и погледима на свет. У прозном житију, међутим, нема ни утехе ни радости у Јефимијановом плачу, као у наведеним примерима.⁴³

Два краћа записа из збирке Новице Шаулића (1929), вероватно из Црне Горе или можда Херцеговине, краћи су од досад разматраних варијаната. Оба се чврсто држе сижеа житија, а стил им је сув и фактографски. У песми *Чедо Алексије* (66 стихова)⁴⁴ певач је успео да на малом простору обухвати целокупну повест о светом: молитва родитеља, рођење богодарованог детета, брзи развој детета, насилна женидба, бекство од куће и подела блага сиротињи, потрага, повратак сина у очев дом, подвизање у посту, писање књиге, божанска објава, проналазак сина и тужење оца. Сажето и суво казивање лишено је описа и лирских момената. Осећања су исказана једино у епилогу, кад Јевимије тужи за сином:

„О мој сине, чедо Алексије,
 Што се не шће у животу казат',
 Те би тебе понудио бабо."

Друга Шаулићева варијанта, *Дожуд Алексије* (104 стиха), има готово исти редослед догађаја, али је проширена описима осећања. Певач има више смисла за драмско приказивање и ликовима дозвољава да искажу емоције.

⁴³ „Авај мени, чедо моје, зашто ми ово учини? Зашто ми нанесе овакво уздисање? Тешко мени, чедо моје, колико година пуст бејаш чекајући да чујем глас твој или поруку твоју! И не јави ми се! Авај мени, вођо старости моје, камо ћу денути сету срца свога? Од сада ми пристаје оплакивати губитак душе”, Јовановић 2000, 281.

⁴⁴ Шаулић 1929, 29-31.

Тако он сцену женидбе шири мотивом мајчине клетве („Не била ти моја проста рана, ако сине у ложницу нећеш”), монологом невесте („Љуто писну Алексијна љуба...”) у којем се ретроспективом казује о његовом одласку, као и реакцијом родитеља („Љуто плаче богат Јефијане и са њиме млада Јаглијана”).⁴⁵ Епилог песме садржи мало преобликован мотив из житија: врата светитељеве собе отварају се само родитељима и њима је дозвољено да узму житије из синовљеве руке.

Релативно мали број народних песама о Алексију Божјем човеку у српској и словенској усменој традицији у обрнутој је сразмери с великом популарношћу његовог житија. Расправљајући о томе зашто песме о Алексију нису боље заступљене на репертоарима путујућих слепих певача, бугарска фолклористкиња Катја Михајлова је одговор потражила у супротстављеним системима вредности фолклорне и отшелничке културе. Као тип отшелника, Алексије оваплоћује аскетску идеју и с њоме највише хришћанске вредности – постизање вечне душе и рајског блаженства у загробном животу. Отуд подвизање у пустињи високо надмаша земаљске вредности – власт, богатство, сродничке везе. Отшелник је синоним за све најдрагоценије и најсветије јер он се кроз трпљење и страдање, „чистећи се од греха посредством физичке смрти, рађа за нов духовни живот”. Божанско просветљење отшелнику се јавља у виђењу или је везано за чудесну објаву (Алексија објављује Богородица док он проси на црквеном прагу), и то је знак да он започиње нови живот. Овакав систем вредности Михајлова супротставља систему вредности патријархалне сеоске заједнице и погледу на свет обичног сељака. Посматрано у семиотичким опозицијама схеме коју је разрадио полски етнолог Бенедиктович, вредности фолклорне културе и патријархалне заједнице могу се представити као кретање од Природе ка Култури, односно од рођења/живота/Космоса (насељен простор, дом, породица, сродничке везе) до смрти/Хаоса. Путања отшелника је обрнута: она иде од Културе ка Природи, тј. од смрти/Хаоса (ненасељен простор – пустиња, бездомност, самоћа, раскидање сродничких веза) до живота/Космоса. Ова схема, према Михајловој, показује битне разлике у системима вредности фолклорне и отшелничке културе и њоме се може тумачити чињеница да репертоари јужнословенских певача просјака оскудевају песмама о житијима пустињака: „Због специфичних друштвено-историјских прилика они су били јаче везани за фолклорну културу него за цркву и хришћанску културу, у поређењу са сличним путујућим певачима просјацима код источних или западних Словена, и теже су на своје репертоаре укључивали песничке варијанте многих строго канонских творевина официјелне хришћанске књижевности.”⁴⁶

⁴⁵ *Исѣо*, 31-34.

⁴⁶ Михајлова 2006, 190-191 („Поради специфичните општествено-исторически обстојателства те са били повече свѣзани с фолклорната култура, отколкото с църквата и християнската култура в сравнение с подобните странствоващи певци просјаци у източните

Ако прихватимо да песме о житијима отшелника нису по темељној концепцији одговарале фолклорној култури, то можда може да објасни њихов релативно мали број на репертоарима певача, али не и њихову популарност у народу. Супротстављеност вредности народне и отшелничке културе изгледа да се ублажава у другој половини 19. века под утицајем социјалних и културних промена, па светитељске легенде, попут Алексијеве, привлаче разноврсну публику. Видели смо да је гуслар Мићо Косовић песму сматрао чудноватом, издвајао је из свог репертоара и певао је као успомену на свог преминулог суседа, док је Јелена Глумац из Шашинаца песму научила на манастирским славама или при крсном имену. Обоје су, дакле, кроз ове песме остваривали своју визију модела светости и побожности. Популарност религиозно-моралистичких легенди у стиху могла би се објаснити тиме што се у очима народних певача и публике смисаоно тежиште преноси с антрополошког на социјални и егзистенцијални контекст. У оваквим фабулама народни певачи усредсређују се не толико на духовни преображај светитеља, колико на породичну и егзистенцијалну кризу и чланове породице који остају без вољеног детета или супружника. Они садржину хагиографија прилагођавају својим потребама и погледима. У том смислу житија у стиху имају двоструку психолошку улогу. С једне стране, проживљавајући породичну драму одвајања, слушаоци и читаоци треба да се суоче с властитим емоцијама и да се помире са губитком члана породице кроз уметничко саживљавање и катарзу коју песме и житија доносе. Отшелник је за чланове породице изгубљен, мртав, и песма покреће процес прихватања и опраштања. Са друге стране, у психолошком смислу сиже житија показује како се животне невоље могу превазићи личним избором. Пример животног пута Вићентија Ракића то можда најбоље илуструје, јер он се замонашио са тридесет година пошто је изгубио жену и две кћери, једини излаз из беде налазећи у манастиру. Сиже Алексијеве легенде говори о истој врсти избора, не само у погледу напуштања родитељског дома, него и враћања у тај исти дом са другачијим идентитетом. Ако је у првом делу легенде светитељски избор начинио Алексије, у другом делу на члановима његове породице је одлука да ли ће се радовати његовом духовном узрастању и божанским даровима које он доноси, или ће га оплакивати као земаљског човека. Изолација светитеља отуд није просто бекство из света, него вољно одрицање које доноси подвиг давања.⁴⁷ На овој равни гради се популарност Алексија Божјег човека: прихватајући изолацију и сиротињу, он и сам постаје дар народу, сиротињи, ближњима.

или западните славјани и нај-трудно са включивали в репертоара си песенни варианти по толкова строго канонични творби от официелната христанска книжнина”).

⁴⁷ Ова пракса позната је и у хиндуизму, где се стари људи изолацијом оспособљавају „за духовну надмоћност над сиромаштвом и болешћу”, Zeldin 2008, 76.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Адрианова 1917: Варвара Павловна Адрианова, *Жиѣние Алексея Человека божия в древней русской лиѣературе и народной словесности*, Петроград 1917.
- Банашевић 1982: Никола Банашевић, „’На руци му копрена од злата’ и о песни *Косовка дјевојка*”, Књижевна историја, 14/56, 1982, 601-606.
- Бессонов [Безсонов] 1861: [Пётр Алексеевич Бессонов], *Калѣки ѣерехожіе. Сборникъ стиховъ и изслѣдованіе П. Безсонова*, Вып. 1-3, Москва 1861.
- Библија 1973: *Библија или Свѣтло ѣисмо Сѣарога и Новога завѣјша*, превео Стари завѣт Тура Даничић, Нови завѣт превео Вук Стеф. Карацић, У Београду, издање Британског и иностраног библијског друштва.
- Васиљевић 1950: Миодраг А. Васиљевић, *Јуѣословенски музички фолклор I. Народне мелодије које се ѣвају на Космѣју*, Просвета, Београд 1950.
- Воше 2007: Андре Воше, „Светитељ”, у: *Човек средњеѣ века*, прир. Ж. Ле Гоф, прев. Љ. Мирковић и др., Слио, Београд 2007.
- Иванова 2003: Климента Иванова, „Житие на Алексей, човек Божи”, *Сѣаробълѣарска лиѣература. Енциклоѣедичен речник*. Съставител Донка Петканова, Велико Търново 2003.
- Јовановић 2000: Томислав Јовановић, *Сѣара срѣска књижевности: хресѣомаѣија*, Београд, Крагујевац 2000.
- Кашиковић 1898: Никола Т. Кашиковић, *Срѣске народне јуначке ѣјесме из Босне и Херцѣговине*, 1898, Архив САНУ, Београд, Етнографска збирка 245.
- Краус 1886: Фридрих С. Краус, *Прича о Алексији блаѣодаѣу свѣтом, разѣовара о њој др. Фридрих С. Краус*, Бршљан, Нови Сад 1886, 4, 26-27; 5, 35; 6, 43-45; 7, 53-54.
- Левин 2006: Ив Левин, *Сексуалности и друшѣтво код ѣравославних Словена од X до XVIII века*, Карпос, Лозница 2006.
- Михайлова 2006: Катя Михайлова, *Сѣрансѣиваѣиѣи сляѣ ѣевец ѣросяк вѣв фолклорнаѣа кулѣура на славяниѣе*, БАН, Институт за фолклор, София 2006.
- Милошевић-Ђорђевић 1998: Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна ѣредања о де-сѣоѣу Сѣефану*, „Српска књижевност у доба Деспотовине”. Научни скуп, Деспотовац, 22-23. 8. 1997, прир. Р. Маринковић, Ј. Ређеп и Г. Јовановић, ур. М. Пантић, Деспотовац 1998, 197-204.
- Николић 1888: Григорије А. Николић, *Срѣске народне ѣесме*. Скупио их у Срему и за штампу удесио Григорије А. Николић, I. Издање Српске књижаре и штампарије Браће М. Поповића у Новом Саду 1888.
- Новаковић 1877: Стојан Новаковић, *Примери књижевности и језика сѣарога и срѣско-словенскога*, Београд 1877.
- Новаковић 1892: Стојан Новаковић, *Оѣкад су ѣосѣшале ѣдекоје народне ѣесме. III О божјем човеку Алексију*, Наставник, 3/5, 1892, 465-467.

- Павловић 1935-1936: Драгољуб Павловић, *Вићенџије Ракић*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, 8/1, 20, 1935, 10-20; 8/3, 22, 1935, 360-370; 9/2, 24, 1936, 139-154.
- Павловић 1965: Леонтије Павловић, *Кулџови лица код Срба и Македонаца (историјско-еџноџрафска расџрава)*, Народни музеј Смедерево, Смедерево 1965.
- Поповић 1999: Тања Поповић, *Срџска романџичарска џоема*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1999.
- Радојчић 1956: Никола Радојчић, *Из џрошлосџи Војводине. Словенски џревод Орбинија у Војводини*, Посебна издања Државног архива АП Војводине, 1, Нови Сад 1956.
- Радојчић 1975: Светозар Радојчић, *Косовка дјевојка*, у: *Узори и дела сџварих срџских умејника*, Српска књижевна задруга, Београд 1975.
- Срезњевски 1987: Измаил Иванович Срезњевски, *Вук Сџефановић Караџић*, прев. и прир. Г. Добрашиновић, фототипско издање (Москва 1852), Београд 1987.
- Стефановић 1937: Светислав Стефановић, *О даџирању и џаралелама наших народних џесамa*, у: *Сџудије о народној џоезији*, I и II књига, друго издање, Београд 1937.
- Томић 1910: Јован Н. Томић, *О срџским народним еџским џесмама о одласку св. Саве у калуђере*, Глас СКА LXXXIV, Други разред 50, Београд 1910, 157-218.
- Трифуновић 1973: *Физиолоџ. Слово о ходџим и лџеџим сџварима*, са српскословенског превео Ђорђе Трифуновић, Књижевни часопис Браничево, Пожаревац 1973.
- Трифуновић 1990: Ђорђе Трифуновић, *Азбучник срџских средњовековних књижевних џојмова*, 2, допуњено издање, Нолит, Београд 1990.
- Ђоровић 1913: Владимир Ђоровић, *Ј. Н. Томић, О срџским народним еџским џесмама о одласку св. Саве у калуђере*, Јужнословенски филолог, књ. 1, св. 1-2, 1913, 130-136.
- Шаулић 1929: Новица Шаулић, *Срџске народне џјесме*, књига 1, свеска 1, Графички институт „Народна мисао”, Београд 1929.
- Јаворский 1932: Юлиан Андреевич Јаворский, *Жиџије Алексџа человџка Божџа въ карџаџорусској сџихоџворној обрабоџкџ џоловины XVIII-џо вџка*, Byzantinoslavica, IV, 1932, 364-370.
- Јastrebov 1886: Иван Степанович Јastrebov, *Обычаи и џџсни џџрецкихъ Сербовъ (въ Призрџнџ, Иџекџ, Моравџ и Дибрџ)*. Изъ путевихъ записокъ И. С. Јastreboва, С. Петербургъ 1886.
- Bandić 1980: Dušan Bandić, *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*, Bigz, Beograd 1980.
- Campbell 1949 [2004]: Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, Bollingen Foundation 1949 (прев. на српски Б. Ковачевић: *Heroj sa hiljadu lica*, Stylos, Novi Sad 2004).

- Campbell 2003: Emma Campbell, *Separating the saints from the boys: Sainthood and masculinity in the old French Vie de Saint Alexis*, French Studies, 57/4, 2003, 447-462.
- Daglas 2001: Meri Daglas, *Čisto i opasno. Analiza pojmova prljavštine i tabua*, 2. izd., prev. I. Spasić, Beograd 2001.
- Dundes 1980: Alan Dundes, *The Hero Pattern and the Life of Jesus*, Interpreting Folklore, Indiana University Press: Bloomington & London 1980, 223-261.
- Jagić 1886: Vatroslav Jagić, *Die Alexius-Legende als serbisches Volkslied*, Archiv für slavische Philologie, IX, 1886, 523-526.
- Lord Raglan 1934: Lord Raglan, *The Hero of Tradition*, Folklore, 45/3, 1934, 212-231.
- Lord Raglan 1936: FitzRoy Richard Somerset, Lord Raglan, *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*, London: Methuen 1936.
- Novaković 1886: Stojan Novaković, *Über die Entstehung mancher Volkslieder*, Archiv für slavische Philologie, IX, 1886, 593-604.
- Nutt 1881: Alfred Nutt, *The Aryan Expulsion and Return Formula in the Folk and Hero Tales of the Celts*, The Folk-Lore Record, 4, 1881, 1-44.
- Paris & Pannier 1872 (ed.): Gaston Paris, Léopold Pannier, *La vie de saint Alexis: poème du XIe siècle et renouvellements des XIIe, XIIIe, et XIVe siècles*, Bibliothèque de l'École des hautes études. Sciences philologiques et historiques, Septième fascicule, Librairie A. Franck, Paris 1872 (доступно на: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33044x#>).
- Prop 1982: Vladimir Prop, *Morfologija bajke*, prev. P. Vujičić, R. Matijašević, M. Vuković, Prosveta, Beograd 1982.
- Rank 1912 [2007]: Otto Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden*, Leipzig-Wien 1912 (*Mit o rođenju junaka*, prev. T. Bekić, Akademska knjiga, Novi Sad 2007).
- Rees 1936: Alwyn D. Rees, *The divine hero in Celtic hagiology*, Folklore, 47/1, 1936, 31-35.
- Von Hahn 1876: Johann Georg von Hahn, *Sagwissenschaftliche Studien*, Jena 1876.
- Zeldin 2008: Teodor Zeldin, *Intimna istorija čovečanstva*, prev. R. Rakočević i O. Sabo, Geopoetika, Beograd 2008.

Sonja Petrović

THE ST. ALEXIS LEGEND BETWEEN OFFICIAL AND FOLK CULTURE

Summary

The St. Alexis Legend, widespread throughout the Christian world in the form of prose and versified hagiographies, is close to the folk culture as well, on socio-anthropological and cognitive-psychological plane. The model of The St. Alexis Vita corresponds to the general, initiation-like structure of folklore genres, which enables the recognition of common cultural models and similar folk motifs. Born as a divine gift, St. Alexis becomes a particular model of virtue and charity in earthly life, and after his

death he continues to give and heal, acting as a mediator between people and God. Because of this, in the popular religiosity and folk culture he connotes symbolic meaning of a gift and divine exchange. The analysis of *The St. Alexis Vita* in prose and versified legend written by Vićentije Rakić, and folk songs noted down by Andrejević, Vuković, Krauss, Yastrebov, Nikolić, Kašiković and Šaulić, shows that the saint, as a poetic character, mediates between official and folk culture by becoming a gift to the people, to the poor and to his own family. In this way he manages, to a certain extent, to transcend the antithesis between ascetic and folk culture.

ИСТОРИЈА И НАРАЦИЈА, ТЕОРИЈА И ФИКЦИЈА

Драѓан Бошковић

САЖЕТАК: У раду се преиспитује, од осамнаестог века до данас, проблем односа дискурса историје, историографије и фикције. Преко научног идеала „објективне” историје до постструктуралистичких наратолошких теорија историографије, изнова се указује на границе историјског писма и отвара питање улога фикције у историографији и улога фикције, као засебног дискурса, у спознаји историје.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја, историографија, фикција, наратив, дискурс, теорија

Свест о историјском току представља тачно одређене форме мишљења о искуству времена сваке од постојећих модерних епоха, од просвећености до данас. Историјски постојати и мислити за западног човека подразумева логику историјског знања формираног на одвајању од средњовековних категорија мишљења и постојања, и оно се до друге половине двадесетог века може разумети у одређеном континуитету. Обрт који ће шездесетих и седамдесетих година прошлог века настати у знању о историји и њеном смислу унутар осталих хуманистичких дисциплина, промениће дотадашње рефлексивне и дискурзивне представе о њој. Просветитељска идеја историје као самосврховитог и унапред осмишљеног напретка критички ће бити преиспитана у постисторијско време. Историја ће бити „гурнута” у прошлост, а историографија ће свој интерес за историјске догађаје померити ка интересу за сопствене наративне потенцијале и сагледавању историје као поља сукоба различитих метода производње одређене историјске спознаје, различитих углова мишљења, преосмишљавања поља реалитета. У самом критичком преиспитивању историографије као наративног простора најдубље ће се додирнути историјска и фикциона поетика. Поетика једног историографског текста посматраће се као поетика једног фикционог текста, а поетичко-семантичке одлике фикције препознаваће

се у креирању заплета, сижеа, ликова и композиције историографских текстова. Ова општа места увек изнова провоцирају питање: шта се, пре свега, догодило са историјом?

Историја се уобичајено схвата као збир догађаја који су се стварно догодили у прошлости; историја је „нешто што се догодило; прича је када неко некоме приповеда о томе да се нешто догодило”; „историја је установљавање чињеница прошлости њиховом производњом”;¹ историја је метафора временске осмишљености људског постојања. Историја је, дакле, облик знања у којем је смештено искуство временитости и пролазности, начин разумевања, дискурзивног артикулисања и доказивања протекле стварности. Историја није тако само наука која миметички одражава оно „што се стварно догодило”, продукујући мистификацију сличну оној која се продукује у контексту „историјског реализма”, исту мистификацију која се прихвата и у погледу на фикциони реализам, ако се посматра као одраз стварности. Прошлост се прекрива различитим дискурзивним механизмима, и супротно сруктурама, зато што растура структуру у догађај, она се, и поред упорности методолошких процедура, увек са мањком рационализује.²

Следеће опште место тврди да је традиционална, „класична” историја имала своје захтеве и норме. У моменту свог настајања она је била наука опседнута пореклом, садржана у једној генеалошкој мисли да претходно успоставља потоње. Зато се сматрало да је само промена историјска; оно непроменљиво је неисторијско.³ Класична историја била је политика или биографија, летопис власти и ратова, пустоловина „великих” људи, историјских хероја. Пошто није могла да обухвати целокупну историју људског рода, била је окренута историји владара као симболичких референата одређених епистема, била је идеологизована телеолошка и објективна историја. За Леополда Ранкеа историјски рад састојао се у томе да се насупрот спекулативној филозофији историје објекту омогући да сам проговори, јер из угла Ранкеове епохе он је разумљив већ сам по себи, потврђујући тако деветнаестовековно поверење историчара у објективност историјских збивања и историјске спознаје. Историчар, такође, како ће приметити савремени теоретичари, у покушају да омогући догађајима да говоре онако како су се заиста догодили, посезаће за фикционим дочаравањем догађаја:

„Дројзенова полемика против Ранкеа и идеала објективности у историзму има стога, пре свега, за циљ да открије илузије које су наслеђене чињенице донеле собом приликом привидно

¹ Shoshana Felmann; Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York, London 1992, 93.

² Франсоа Фире, *Радионице историје*, превела Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, Сремски Карловци 1994, 59.

³ Франсоа Фире, 11.

објективног приповедања”, јер „као велики историчар слављен је онај који је у своме приказивању био најближи роману Валтера Скота”.⁴

Са Дилтајевом „духовном историјом” интерес за каузалитет чињеница помера се ка интересу да се историјски догађаји херменеутички посматрају као последице „духа времена”, који зависи од културе и литературе, а давање у оквирима историјског дискурса извесне предности фикцији и култури – јер класична историја је конструкција, као што је то и приповест⁵ – па макар само у „изразу”, подвлачи питање границе историјског писма. Ако „термин историја – по Хегелу – сједињује објективну и субјективну страну и означава не оно што се догодило него причу о томе шта се догодило”,⁶ онда знати и мислити историју значи знати оно *пре* и оно *после*, узроке и последице, значи сместити појединачни догађај унутар једне узрочно-последичне, дискурзивно-наративне схеме. Историја тако зависи од наративно-хронолошке артикулације, па ће двадесетовековни историчари разликовати историју као интерпретативну наративу од чисте хронологије и науке.

Деветнаестовековна, историцистичка историја, која идеолошки претвара временску лествицу у начело напретка човечанства, са хегеловском идејом напредовања свести о слободи коју треба спознати у њеној нужности – јер „историја је унилинеарна, прогресивна и детерминистичка”⁷ – унапред је одређивала смисао времена, задржавајући линеарну визију која ју је претварала у дисциплину задужену за одмеравање вредности различитих „раздобља” у прошлости.⁸ Већ је традиционално историјско „објашњење” следило логику приповедања у којем постоји каузалитет између онога *пре* и онога *после* и потоњег, а смисао се наметао помоћу временског следа, па је зато рећи – „Историја је кћи приповести”⁹ – потпуно оправдано. Тако схваћена, историја има смисао који претходи оном скупу појава које она обухвата: довољно је организовати историјске чињенице у временском следу, према месту у аристотеловски схваћеној концепцији приче, па да оне тако, „споља”, задобију значење. Пример таквог типа историје јесте

⁴ Hans Robert Jaus, *Estetika recepcije*, prevela Drinka Gojković, Nolit, Beograd 1978, 98.

⁵ Франсоа Фире, 10.

⁶ Shoshana Felmann, *Testimony*, 82.

⁷ Тери Иглтон, *Илузије постмодернизма*, 64. „Што се пак тиче филозофије историје грађанства у његовом херојском времену, две њене главне варијанте – визија напретка која израста из идеолошких борби француске Просвећености, и оно органско народњаштво или национализам, доста различито од тога, којим се изразила историчност источноевропских народа и које се обично везују за Хердерово име – обе су још живе, свакако, али су, у најмању руку, потпуно дискредитоване у својим хегемоничним отеловљењима – позитивизму и класичном либерализму, односно национализму.” (Frederik Džejmson, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, preveo Dušan Puhalo, Rad, Beograd 1984, 17).

⁸ Франсоа Фире, *Радионице историје*, 12.

⁹ Фире, 94.

политичка историја, јер сматрано је да су главни чиниоци еволуције државе или нације, а политика, у ширем смислу, представљала је повлашћени простор промена.¹⁰ Из тога произлази да овај тип историје приповеда, кроз промену и напредак, о људској слободи.¹¹ Она, заправо, уређује историју према структури једне осмишљене схеме, своје темеље заснивајући, као се претпостављало, на истинитим и прописно провереним чињеницама.

И најопштија, а истовремено и најповршнија дефиниција историјске чињенице, то јест онога „што се заиста збило”, ако му се да наративни облик, представља историју, јер прича у ствари треба да омогући да се чињеница дискурзивно изложи. Пошто није укључена у неки поредак рефлексије, чињеница добија свој израз само захваљујући хронолошком редоследу унутар приче, а прича архивском раду и ерудицији даје ону имагинарну и приповедну драж коју пружа роман. Лакоћа са којом се историјска грађа излива у калуп приче објашњава како једна научна дисциплина може да постане и литерарни жанр, а исто тако и како је понекад тешко правити разлику између различитих нивоа историјске продукције. Како, међутим, сматрају представници *француске школе анализиста*, и како налаже дух двадесетог века, ако време више није хомогено схваћено и ако оно нема више глобално значење, историографи се морају одрећи динамике приповедања. Одрекавши се идеје да чињенице саме говоре – јер смисао времену није унапред задат, јер чињенице су често безимене и, увек, ћуте – они се уједно одричу предрасуде о хронолошкој подели и периодизацији.¹² Ако се, по схватању *анализиста*, до њихове школе „приповедало”, они покушавају да сачувају научни карактер историјских интерпретација; ако се жанр историјске приче заснивао превасходно на политичким чињеницама, „врховима” прошлости и памћењу људског делања, *анализисти*, у својој оријентацији према друштвеним наукама, пажњу посвећују ономе што се крије испод избора догађаја и што их условљава. *Анализисти* дају предност изучавању колективног понашања у односу на изучавање појединачних воља, серијалној историји (демографији, економетрији, геоисторији, променама

¹⁰ Види: Фрасоа Фире, *Радионице историје*, 17-18.

¹¹ Отпор према унапред дефинисаном, целовито и коначно осмишљеном идентитету историјског постојања у облику одређених „идеолошких”, дугорочног циља легитимацијских „прича”, *меланарација*, у које је трансцендентално и телеолошки похрањена хегел-јанска идеја напретка и еманципације (Види: Jean-François Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, превела Ksenija Jančin, August Cesarec / Naprijed, Zagreb 1990), Тери Иглтон види као основну одлику постмодернизма, јер он је „стил мишљења за који је карактеристична сумња у класичне појмове истине, разума, идентитета и објективности, у идеју универзалног прогреса или еманципације, у јединствене оквири, велике нарације и коначна објашњења”, па ће се, насупротив просветитељским нормама, у епохи постмодернизма свет видети „као непредвидив, незаснован, дивергентан, нестабилан, неодређен”, што ће родити „скептицизам у односу на објективност и истину, историју и норму, датост природе и кохерентност идентитета”. (Тери Иглтон, *Илузије постмодернизма*, 5).

¹² Франсоа Фире, *Радионице историје*, 14.

у привреди итд.) у односу на хронолошку, историји „малих” људи у односу на историју „великих”. Да би за традиционалног историчара био схватљив, догађају је потребна глобална историја дефинисана изван њега и независно од њега, па из тога произилази класично схватање историјског времена као серије дисконтинуитета описаних континуирано. Обрнуто, серијална историја се одриче да буде „организована фигура времена, која предлаже човечанству слике његовог напретка”,¹³ а свој интерес окреће ка ужим предметима. Историја се претвара у квантитативну историју, а тежња историчара је да се допуне, од раних векова до данас, све колоне замишљених табела.¹⁴ Ако је традиционални историчар „сликар призора из свакодневног живота”, оквира (раздобље) и тема (оно што бира), он мора имажинацијом и идеолошким осмишљавањем да уприсутни стварности.¹⁵ А „прави историчарски рад”, како сматра Франсоа Фире, „поверљиви је састанак истраживача са својим архивама”, и он унапред прихвата да су оне те које имају „последњу реч”.¹⁶ То не значи да документ одлучује него да архиве на којима истраживач ради одређују границе и садржај његовог истраживања, јер и сами архиви чувају оно што су наша сећања одабрала.¹⁷

Требало је да прође нешто мање од два века па да се филозофија историје, историографске теорије и историја сусретну са својим идентитетом и то не филозофским или историографским него – фикцијом. Након филозофске рехабилитације фикције,¹⁸ као и након Ничеовог постављања тропа у филозофски схваћено биће, постструктуралистичка филозофија/теорија истакнеће смисао историјског и филозофског текста као затамњеног језичког знака, као игре значења, као „литературу”. У оквирима постструктуралистичких интересовања, идеја да су књижевни текстови само један од облика наративних текстова, као и да филозофски и историографски и научни текстови носе у себи сенке фикцијоних текстова, постаје преовлађујућа. Хејден Вајт је, у сада већ чувеној *Метаисторији*, истакао трополошки, а тако и жанровски и наратолошки катрактер историографије, јер историјски текстови су „вербалне структуре у форми наративног прозног дискурса”.¹⁹ Успостављати прошлост, за Вајта, значи да историчарев рад мора да „оживи” ту прошлост, а то значи да је – пошто се прошлост не може успоставити – његов посао заправо посао „проповедача”, а верност документима губи пресудну важност. Сусревши се са питањем како

¹³ Фире, 13.

¹⁴ Фире, 70.

¹⁵ Фире, 22-23.

¹⁶ Фире, 25.

¹⁷ Фире, 76.

¹⁸ Пре свих, Хајдегерове и Гадамерове. (Види: Ридигер Бубнер, *Савремена немачка филозофија*, превела Весна Тодоровић, Плато, Београд 2001, 52-66).

¹⁹ Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimor and London 1973, IX.

пронаћи прошле догађаје и реакције на њих, шта је ко, када и како проживео, историчар посеже за књижевним потенцијалима који уносе живот у оно што је архивско преписивање.²⁰ *Метѡисторија* Хејдена Вајта, дакле, учиниће искорак у смеру истраживања историјских текстова из угла наратологије и нагласити „вишак” значења иманентан историографском писму. По његовом схватању, у историографији и филозофији историје у деветнаестом веку, издвајају се четири тропа (метонимија, метафора, синегдоха, иронија) који су у односу на историчареву свест преискуствени, „прекритички прихваћена парадигма”.²¹ Историчари их несвесно бирају и са њима фигуративно и литерарно мотивисан избор из историјске грађе, постајући на тај начин разумљиви епохи и „потврђујући” њене стандарде. Историја се, сматра Вајт, претвара у историографију, у текст подложен извесној естетској и епистемолошкој претекстуалној спознаји и разумевању. Историјски текст тако није „невини” простор преношења значења него он расклапа значења, и до непрепознатљивости скрива ауторску интенцију, друштвене, идеолошке и културне контексте.

Иза историјског текста се, дакле, тако могу препознати одређене структуре моћи, при чему та моћ може имати различите маске: политичку, колонијалну, културну (...) моћ. То ће у расправу дозвати и Мишела Фукоа са његовим проучавањем механизма моћи. Истицањем посебне спреге између моћи и знања, Фуко ће представити знање као плод трансценденталне моћи, али и као извор стварања нове моћи, моћи знања.²² Фуко ће се питати које идеолошке околности моћи управљају нашим мишљењем тако да одређене ствари спознајемо баш тако како их спознајемо.²³ Покушавајући, као Вајт, да објасни настанак нашег преискуственог апарата помоћу идеје моћи, Фуко ће разграђивати хуманистичке идеје успостављене просветитељском идеологијом. По њему, идеја да је знање подложно усавршавању и да човека приводи ближе истини, основна је заблуда просветитељства.²⁴ Зато ће Фукоово истраживање бити смештено унутар социјално-политичких услова

²⁰ Франсоа Фире, *Радионице историје*, 27.

²¹ Hayden White, *Metahistory*, X.

²² Види и: Жак Дерида, *Сила закона (мистични шемељ ауторишета)*, превео Милорад Беланчић, Светови, Нови Сад 1995.

²³ Види: Мишел Фуко, *Надзирајући и кажњавајући: Рођење затвора*, превела Ана А. Јовановић, Просвета, Београд 1998. Већ је Фридрих Ниче оспорио емпиријске, рационалистичке и хуманистичке претпоставке културних и научних система, и померио идеју знања ка идеји идеологизованог знања. За Ничеа „само знање, као вештина поимања усмерена интересима, не може да представља истину у старом рационалистичком смислу. [...] Оно што називамо истином, рекао је Ниче, само су корисне фикције према којима се у животу управљамо”. (Richard E. Palmer, *Postmodernost i hermeneutika*, превела Jasmina Milićević, Delo, Beograd 1989, 13).

²⁴ Тери Иглтон ће овај став лаконски прокоментарисати: „Историја – за разлику од историја са малим и – је за постмодернисте телеолошка работа.” (Тери Иглтон, *Илузије постмодернизма*, 64)

моћи који стварају надзор над истином. Хејден Вајт ће, такође, истакнути историјске детерминанте мишљења историчара – јер идеолошка ситуација обично се прикрива не би ли се створила илузија да догађаји говоре по себи²⁵ – па ће самим тим заузети позицију блиску Фукоовој, јер Вајт у име „стварности” подрива све моделе њеног историјског „употребљавања”, афирмишући прелогичну стварност која се скрива иза саморазумљивости језика. Зато ће се савремени филозофи упорно враћати на Фукоове ставове, историјско знање посматрајући као оптерећено цивилизацијским, културним, етничким, политичким и националним предрасудама, а научни рад схватајући као онај који се не може одвијати у неком непристрасном простору.

Историји је, дакле, иманентна наративна структура, али она истовремено испуњава и све неопходне научне методолошке захтеве и норме. Историјски текст тако левитира између науке и фикције, између „миметичког” карактера и аналитичности, реторике и поетике, наратије и жанра; он у себи сједињује истраживање, представљање и науку, писање, имагинацију и рефлексiju. Вајтова идеја да у историографском приповедању историјски догађаји одлазе од себе у реторички „вишак”, има за резултат чињеницу да је свака форма историографског текста „искривљена” потенцијалним вишком наративног текста. Ни историја ни фикција не нуде, дакле, сигурну позицију из које би се односи међу њима могли јасно успоставити. За Дерида, који покреће дебату о хетерогеном идентитету историјског писма, историјски извори увек предодређују њихово читање, што значи да историчари не могу да избегну зависност од својих извора.²⁶ Зато Дерида наглашава да је класификација историјских извора – као и процес писања – само процес „самоуоквиравања” текстова другим текстовима, чиме историчар несвесно изражава историјску уплетеност свога текста у другим текстовима, и тако одлаже разумевање сопственог текста. Историјско писмо постаје слика немогућег читања, као последице „непрозирности језика”,²⁷ а свако „дописивање” већ је одређено карактером писма, историјским интертекстом, уписаношћу претекста у садашњи текст. Мишљењем да се не може укинути присуство фикције у историјском тексту, оно се деридијански може контек-

²⁵ Види: Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimor and London 1974. „Човек не налази истину, он је ствара као што ствара историју.” (Пол Вејн, *Да ли су Грци веровали у своје митове: Есеј о њиворачкој машини*, превео Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 1997, 11).

²⁶ „Текстови готово увек излазе пред нас као нешто већ прочитано; ми их примамо кроз наталожене слојеве ранијих интерпретација, или – ако је текст сасвим нов – кроз наталожене читалачке навике и категорије које смо развили из тих наслеђених интерпретативних традиција.” (Frederik Džejmson, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, 7).

²⁷ Језик, како га разуме Дерида, не раскрива ствар колико је затамњује, па знакови искључиво могу упућивати једни на друге, а уместо реалности може се замислити само „одсуство”, а не истина по себи, ствар по себи, стварност као таква. (Види: Žak Derida, *Potpis Događaj Kontekst*, превео Milutin Stanisavac, Delo, Beograd 1984/6, 7-3).

стуализовати, реконтекстуализовати, деконтекстуализовати, непрестано заокруживати, откривајући своју историјску условљеност,²⁸ чему ће се додати и деконструкционистички захтев за отварањем питања текстуалних и рефлексивних алтернатива које не стоје ван историчаревог текста, него се у њега укључују изнутра. То су места која за деконструкционисте треба мислити јер се у њима, са историчаревом тачком гледишта, прожимају друге трансценденталне тачке гледишта. На овом месту је опет, дакле, дозвана Фукоова идеја да свака спознаја постаје поље судара различитих извора моћи.

Покушај „рехабилитовања” историје, крајем седамдесетих и почетком осамдесетих године прошлог века, кренуће, наиме, сагледавањем различитих историчарских позиција које се боре за превласт над спознајом историјских истина. Борба за власт над историјом, борба за теоријском методом, тако постаје борба за приповедну моћ, јер се исприповедане приче изнова причају. Теоријски правци као што су *нови историзам* или *постколонијална кријтика*, узимају у обзир могуће „маргиналне” или „мањинске” углове посматрања не би ли задобили право на своју „причу”. Умножене „мале приче”, прећутане „зоне”, које омогућавају формирање фрагментарног идентитета, супротставиће се јединственим, монолошким и универзалним „великим” историјским причама. Тако се унутар жанра „историјске приче” сукобљава мноштво малих „историја прича”. Ти сукоби доводе у питање веродостојност историјског текста, али доказују и његову виталност да укључи различите погледе. У том смислу, *нови историзам* или *постколонијална кријтика*, преиспитујући границе постојећих модела мишљења, покушавају да истраже порекло „идеолошких” предра суда оних текстова који су стварани под велом (колонијалних) моћи, да би те текстове опет укључили у историју. Прихватајући идеју да је текстуалност ипак спутана историчношћу и контекстуално условљена, нови историзам²⁹ ће се супротставити Вајтовом брисању граница између фикционих и историјских текстова и деконструкционистичком бескрајном умножавању текстова и контекста. За *нове историчаре*, текстуалност и историчност вишеструко се прожимају, али се прожимају и наука, политика, култура, образовање, између којих се одвијају многострука размена и уступци, па тако свако проучавање фикционог текста подразумева проучавање његових релација са друштвеним и историјским околностима, и обрнуто, проучавање неког историјског догађаја увек је естетски мотивисано и оформ-

²⁸ „Циљ деконструкције није да научи шта је коначно значење дела, већ да открије перманентну нечитљивост текста, тј. начелну могућност да се текст открива за разне смислове, разне углове, разне друге текстове и другачија читања.” (Novica Milić, *ABC Dekonstrukcije*, 66).

²⁹ Види: Zoran Milutinović, *Poetika kulture Stivena Grimblata*, Reč, Beograd, novembar 1995, 57-63.

љено. Постколонијализам,³⁰ опет, открива колонијалну страну историјског знања, а појам Западног хуманитета схвата као неодвојив од насиља и колонијализма.

*

У свим наведеним стратегијама превредновања историјске и историографске презентације, историја се, ослоњена на наративни идентитет, упушта у преиспитивање друштвеног реалитета којим се обезбеђује знање о њему; историја, дакле, као и фикција, формирајући сопствени идентитет, формира идентитет једног друштва које се кроз нове спознајне механизме, идеолошке просторе и наративни смисао самолегитимише. Опет писати историју, свесну сопствених самоограничења, и тако успоставити историјско знање које у себе укључује сву скепсу могућности да се такав подухват изведе, задатак је који се поставља пред савремене историчаре. Свако промишљање историјског постојања, опет, пред савремену фикцију ставља изазов преиспитивања начина представљања историјских токова, плурализма историја, сепаратних друштвено-историјских „позоришта”, ослањањем на могућности трансформисања сопствених наративних и поетичких закона. Тамо, дакле, где историја и филозофија историје, као и књижевна теорија, постају лавиринти (са)знања, сама књижевна дела делују „кохерентним” смислом, целовитошћу идеја и планова значења, све то, наравно, и по цену поетичке или приповедне некохерентности. Границе теорије/историје очигледне су на местима које фикција описује као простор саме догађајности фикционог текста, али и границе фикције су уписане у историографији, као и у њој самој. Не обуздавајући „игру значења” и „игру духа”, као наличје логичко-херменеутичке игре, фикција – иако такође условљена дисеминацијом, идеолошким претензијама сопственог дискурса, притиском моћи на текст, сопственим дискурзивним идентитетом као једним у пољу дискурзивних друштвених пракси – нуди целокупно искуство света као историјског, биолошког, хуманог или идеолошког постојања. Ако историографија и филозофија историје остају затворене у низу питања порекла и идентитета историјског писма, у апоријама искуства временитости и искуства бића, онда фикција, иако заточена у питањима своје поетике и својих идеолошких претензија, зна и без „знања”, она открива и без „доказа”.

Фикционе фигуре историје зато јесу отклони од неког нултог степена историјског писма, знак како фикција, сопственом поетиком, види историју. Фикције нам тако фигуративном активношћу текста дају одговор шта је историја, шта смо ми и шта је наш свет. Како је уопште могуће да фикција зна (или не зна?) оно што историја не зна, или да фикција не

³⁰ Види: Zoran Milutinović, *Kritika kolonijalnog diskursa i postkolonijalna kritika*, Reč, Beograd, maj 1997, 61-62.

зна (или зна?) оно што друге области хуманистичког духа покушавају да уз њену помоћ знају?

Ако је фикциона деструкција истине историје заправо претпоставка неке никада досегнуте истине,³¹ она је паралелна дискурсу сведочења, и то психолошко-егзистенцијалном гласу погођеног, трауматизованог, „безгласног” субјекта. Сведочење, у фикцији, превазилази психолошку „замку” по којој је оно увек лаж јер је истина о нама самима смештена у несвесном: психолошки схваћено, сведочење се разуме као премештање, померање „у страну”, никада доступно,³² а фикција сведочи да нам историјски догађај ипак не измиче и потврђује истину сведочења, истину фикције. Зато сведочење у фикционом тексту превазилази психолошко премештање, и артикулише (не)могућу историјску причу. Ако је психолошки схваћена историја нешто што се психолошки већ догодило и што се „преисписује” у свести, ако је, дакле, она увек пре свести, пре разума, онда је фикциона артикулација историјске реалности сакупљање поетички обухваћеног личног искуства историје. Фикција активира сведочанства више као став и доказ, извесност, или као прилаз нечему што је у домену егзистенцијалног искуства, увек непознатог. Фикција-сведок, њен текст, постаје не само медијум удеса него имагинативни доказ тог удеса; она кроз сведочење, исказ или говор, макар пишући апокрифну историју,³³ изражава постојање. Сведок је заправо симболичка замена за догађај, а фикциони текст наративна замена за сведока, да би наративно сведочење било препознато као материјални корелат „истини”. Фикција тако постаје сувласник знања који, из тог знања, артикулише причу, сам себе препознајући као „надсведока” или као адвоката тог знања.

Нова димензија историјског знања у фикцији јесте у нечему што превазилази пуко знање о чињеницама, просту методолошку репродукцију или производњу знања. Зато је постојање оне „историје” које има само у наративи, а која није само једна могућа историја, нити је одраз постојеће историје, заправо једна „стварна” и „фикциона” историја. Криза сведочења после Другог светског рата, дакле, јесте и криза историје до момента у којем фикција, мимо политике, историографије, филозофије, али и паралелно њима, преузима улогу сведока.³⁴ Она, тако, постаје једини сведок кризе коју историографија све теже може да артикулише, а која се препро-

³¹ Види: Linda Načion, *Poetika postmodernizma: Istorija, teorija, fikcija*, 100.

³² Shoshana Felmann, *Testimony*, 13. По Фројду, како одређује Фелманова, сведочење је увек лаж јер оно никада не може бити ослобођено трагова пола, порекла, сексуалне „енергије”, различитих „едипализација”. Истина тако постаје многострука, коју је немогуће свести на једну истину у којој ће догађај себе поновити у сведочењу.

³³ „Апокрифну” историју Брајен Мекхејл види као једну од основних одлика постмодернистичке историографске фикције. Види: Brajen Mekhejl, *Postmoderna fikcija*, preveo Ivan Radosavljević, Reč, Beograd, 28/1996, 115.

³⁴ Žan-Fransoa Liotar, *Raskol*, 1991.

знаје као криза текста, сведока, разума, логики, комуникације. Па и с обзиром на хуманистичку и друштвену улогу фикције, изаћи из тамнице историје, текстова, дискурса, моћи, практично остаје немогуће и за њу, онолико колико је то немогуће и за теорију. А тамница теорије и фикције, језика и дискурса, као и космос, неомеђена је, простор без обода и порекла, у којем знакови могу слободно да се крећу, а да никада не ударе у зид. Вајтова наративизација историографије и Рикерово инсистирање, како на њиховом заједничком пореклу и идентитету у времену и причи, тако и на посебностима и границама ових дискурса, као и фикциони одговор на историјски удес човека, непрестано нас померају ка граничним областима, без спокоја и завичаја, између познатих и непознатих територија. Изазов више није смештен на односу, разградњи и релативизовању планова фикција-историографија, нити фикција-теорија, него на неговању, култури, поштовању и кружењу из једне области у другу, уоквиравању, кретању дискурса по сопственом ободу, али и по ободима других дискурса.

Да ли се теоријски може ићи даље? Да, али увек релативно „да”, док тај одлазак не буде одлазак „с ону страну” наше (пост)хуманистичке цивилизације. Хуманизам, модерни хуманизам, остаје затворен у оним одликама дискурса које смо знали и на почецима европског модернитета, на изворима настајања савремене историографије, у осамнаестом веку: „немогуће је постићи тачност и веродостојност у историји, да она не може постати нешто више од бајке” и „’О! немој читати историју’, узвикнуо британски државник сер Роберт Волпол, ’јер она, знам то, мора бити лажна””,³⁵ *сћоји насуйроїи*: „’Мени се чини’, написао је један интелигентни аутор крајем тог столећа, ’да је писати историју без извођења моралних и политичких правила из ње, само мало боље од писања витешког спева’.” Историја, бајка, витешки спев, фикција, прича, Вајт, Рикер, Фире, Арон, Лиотар, Ла Карпа, писци... – остају у лавиринту дискурса и узмичу од њега, омогућавајући да ипак упорно и отворено прилазимо све ближе и ближе свету око нас, па макар се тај коначни долазак у свет, јер се не може догодити, никада и не догодио.

ЛИТЕРАТУРА

- Андерсон, Метју С., *Европа у осамнаестом веку*, превели Соња Деканић, Бранислава Радевић-Стојиљковић, Дејан Стојиљковић, Clio, Београд 2003.
- Бубнер, Ридигер, *Савремена немачка филозофија*, превела Весна Тодоровић, Плато, Београд 2001.
- White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimor and London 1973.

³⁵ Метју С. Андерсон, *Европа у осамнаестом веку*, превели Соња Деканић, Бранислава Радевић-Стојиљковић, Дејан Стојиљковић, Clio, Београд 2003, 23.

- White, Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimor and London 1974.
- Вејн, Пол, *Да ли су Грци веровали у своје митове: Есеј о њворачкој машини*, превео Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 1997.
- Derida, Žak, *Potpis Događaj Kontekst*, preveo Milutin Stanisavac, Delo, Beograd 1984/6, 7-35.
- Дерида, Жак, *Сила закона (мистични темељ ауторитетa)*, превео Милорад Беланчић, Светови, Нови Сад 1995.
- Зимел, Георг, *Проблеми филозофије историје*, превела Душица Гутеша, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 1994.
- Иглтон, Тери, *Илузије постмодернизма*, превео Владимир Тасић, Светови, Нови Сад 1997.
- Jaus, Hans Robert, *Estetika recepcije*, prevela Drinka Gojković, Nolit, Beograd 1978.
- Kritika kolonijalnog diskursa* (temat), priredio Zoran Milutinović, Reč, Beograd 1997/33, 61-90.
- Liotar, Žan-Fransoa, *Raskol*, prevela Svetlana Stevanović, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1991.
- Lyotard, Jean-François, *Postmoderna protumačena djeci*, prevela Ksenija Jančin, August Cesarec / Naprijed, Zagreb 1990.
- Mekhejl, Brajen, *Postmoderna proza*, preveo Ivan Radosavljević, Reč, Beograd 1996/28, 105-119.
- Milić, Novica, *ABC Dekonstrukcije*, Narodna knjiga, Beograd 1997.
- Mink, Lois O., „Narrative Form as a Cognitive Instrument”, in: *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, ed. Robert H. Canary and Henry Kozicki, Madison: University of Wisconsin Press, 1978.
- Novi istorizam* (temat), priredio Zoran Milutinović, Reč, Beograd, novembar 1995, 57-88.
- Palmer, Richard E., „Postmodernost i hermeneutika”, prevela Jasmina Milićević, Delo, Beograd 1989, 13
- Partner, Nancy, *Hayden White: The Form of the Content*, History & Theory, Blackwell, Vol. 37, 1998, 162-173.
- Pieters, Jyrgen, *New Historicism: Postmodern Historiography Between Narrativism and Heterology*, History & Theory, Blackwell, Vol. 39, 2000, 21-39.
- Редингс, Бил, *Постмодерне фигуре историје: анахронизам и несећање*, превео Слободан Владушић, Луча, Суботица 2000/2, 45-49.
- Riker, Pol, *Vreme i priča*, I, prevele Slavica Miletić i Ana Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1992.
- Shepherdson, Charles, *History and the Real: Foucault with Lacan*, Postmodern Culture, January 1995, 36-77.
- Sloterdajk, Peter, *Tetovirani život*, preveo Milan Soklić, Dečje novine, Gornji Milanovac 1991.

- Felmann, Shoshana; Laub, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York, London 1992.
- Фире, Франсоа, *Радионице историје*, превела Јелена Новаковић, Издавачка књи-
жарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 1994.
- Frye, Northrop, *Anatomija kritike. Četiri eseja*, prevela Giga Gračan, Naprijed, Zagreb
1979.
- Фуко, Мишел, *Надзирајући и кажњавајући: Рођење затвора*, превела Ана А. Јовано-
вић, Просвета, Београд 1998.
- Hačion, Linda, *Poetika postmodernizma: Istorija, teorija, fikcija*, preveli Vladimir Gvo-
zden i Ljubica Stanković, Svetovi, Novi Sad 1996.
- Džejmson, Frederik, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, pre-
veo Dušan Puhalo, Rad, Beograd 1984.

Dragan Bošković

HISTORY AND NARRATION, THEORY AND FICTION

Summary

The paper reexamines the issue of the relationship between discourse, historiography and fiction, from the eighteenth century till nowadays. Via the range of the scientific ideal of the "objective" history up to poststructuralism of the narratological historiography theories, the paper once again highlights the limits of the historical writing and raises the question of the roles of fiction in historiography, as well as the roles of fiction, as a separate mode of discourse, in the process of comprehending history.

ТЕОРИЈСКО-ЕСТЕТИЧКА НАЧЕЛА БОГДАНА ПОПОВИЋА У ЊЕГОВИМ НАПИСИМА О МУЗИЦИ*

Весна Пено

САЖЕТАК: Ангажованост Богдана Поповића на пољу српске музичке уметности у првој половини XX века била је врло значајна. Уз активно бављење музиком и учествовање у креирању музичког живота, бавио се и промовисањем уметности тонова писаном речју. Поповићеви написи о музици и друге релевантне студије у којима се музика помиње предмет су ове студије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Музика, музичка критика, Милоје Милојевић, Collegium musicum, естетика, музичка анализа

У динамичком комплексу српске културе прве половине XX века, нарочито у периоду између два светска рата, посленици у области музичке уметности настојали су, више него икада раније, да ухвате корак с актуелним стилским токовима и разнородним ауторским поетикама које су обележиле развој, пре свега књижевности, али и свих осталих уметности.¹ Један од евидентних помака у том правцу начињен је, између осталог, и на пољу музичке критике и есејистике. Поред тога што је писана реч о музици својеврсна примарна грађа у реконструкцији музичке прошлости и то у свим областима њеног манифестовања (концертном животу и репертоару, систему рецепције музичких дела, систему музичке едукације и др.), она је још важнија у контекстуалном сагледавању уметничких прилика, односно теоријско-есте-

* Студија је реализована у оквиру пројекта *Музика на раскрсћу – српски балкански, европски оквири* (бр. 147033), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије. Драгоцене податке за овај рад, нарочито оне који се тичу сарадње Милоја Милојевића и Богдана Поповића, пружио ми је мр Александар Васић, истраживач сарадник Музиколошког института САНУ, којем изражавам посебну захвалност.

¹ О развоју српске уметничке музике видети: Stana Đurić-Klajn, *Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji*, [y:] Josip Andreis • Dragotin Cvetko • Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, „Školska knjiga“, Zagreb 1962, 529–709.

тичких концепата који су обележили дато раздобље. Чињеница је, наиме, да су се уметничком критиком у Србији бавила лица разних професија, па су тако и о музици писали уметници и теоретичари који за музику нису били професионално везани. Један од њих био је и Богдан Поповић.

За овог уваженог универзитетског професора и књижевног теоретичара, са широким дијапазоном интересовања,² чија је писана и усмена реч више деценија била мерило вредновања и процењивања уметничких тенденција код нас, никако се не би могло рећи да је био музички аматер. Познато је да је од детињства свирао виолину и виолу,³ а завидан технички ниво музицирања остварио је у солистичким наступањима у Народном позоришту⁴ и у камерном ансамблу заједно с Мелхером, Цимбрићем и Рајмундом. Као велики поклоник музике и одличан познавалац музичке литературе,⁵ Поповић је активно пратио концертни живот Београда и, штавише, истрајно је учествовао у његовом обликовању. Припала му је, уз многе друге почасте,⁶ и титула доживотног председника камерномузичког удружења „Collegium musicum“, будући да је био један од његових оснивача. Посредно, премда врло утицајно, деловао је и у обликовању првог музичког часописа *Музички гласник*, сабирајући тако око себе истомислјенике међу композиторима и извођачима који ће, у свом уметничком домену, спроводити у одређеној мери естетске принципе које је он заступао у својим предавањима и детаљно образлагао у својим написима.⁷

² Увид у библиографију Богдана Поповића сведочи о томе да су овог предавача француског језика, опште историје, упоредне књижевности и теорије књижевности, као и естетике, привлачиле разноврсне теме из практично свих области уметничког деловања. Уп. *Листићи и други чланци*, Сабрана дела Богдана Поповића, књ. VI, прир. Иво Тартаља, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2001.

³ Учитељ му је био Фердинанд Мелхер, познати музички педагог, који је имао важну улогу у музичком животу Београда, свирајући у Београдском музичком квартету, који су са њим чинили Стеван Мокрањац, Стеван Шрам и Јосиф Свобода.

⁴ На репертоару су му, како наводи Милоје Милојевић, између осталог били Менделсонов и Бетовенов виолински концерт, као и виртуозни *Rondeau des lutins* од Базена. Уп. Милоје Милојевић, „Богдан Поповић и музика“, [у:] *Зборник у часті Богдана Поповића*, редактори: Милош Тривунац, Веселин Чајкановић, Миодраг Ибровец и Владимир Ћоровић, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1929, 31.

⁵ Милојевић помиње како је с изванредним задовољством толико пута слушао излагања о уметности, и о музици, из уста свога учитеља, и цитате из музичких дела које је он вешто произносио са „чистим музикалним заносом, уз тихо певање, en fredonnant, дајући израза своје музикалном осећању и дискретним потезима десне руке, као да диригује. Још у ушима звоне звуци гласа г. Богдана Поповића, и његови врло пробрани цитати из дела Бетховена, Шуберта, Моцарта, Вагнера, Рејера“. Уп. *Нав. дело*, 31–32.

⁶ Поред тога што је 1901. покренуо „Српски књижевни гласник“, Поповић је основао и предатно Француско књижевно друштво, Друштво за живе језике и књижевност, као и Клуб песника, есејиста и новелиста (ПЕН клуб).

⁷ Поред Милоја Милојевића, који је, како се из претходно наведеног цитата може видети, себе називао Поповићевим учеником, његове идеје, превасходно у вези с концепци-

У овом раду се ипак нећу бавити могућим импликацијама Поповићеве теоријске мисли на развој српске музике у првој половини XX века. Било би преамбициозно упустити се и у оправдавање, односно оповргавање исправности тезе да је био учитељ и идејни узор групи музичара који су, предвођени Милојем Милојевићем, имали престижну улогу у афирмисању музичке критике и есејистике.⁸ Настојаћу, међутим, да на основу По-

јом националне уметности, делили су и Петар Коњовић и Коста Манојловић, као главни представници традиционалне струје у српском музичком стваралаштву између два рата. О главним тенденцијама у музичком животу у периоду између два рата видети: Стана Ђурић-Клајн, „Музички живот у граду између два рата“, [у:] *Историја Београда*, трећа књига: Двадесети век, ур. Васо Чубриловић, Српска академија наука и уметности – Просвета, Београд 1974, 398–409; иста, *Akordi prošlosti*, Prosveta, Beograd 1981; Roksanda Pejović, *Šta se u beogradskoj sredini smatralo muzički savremenim, modernim i avangardnim u periodu između dva svetska rata*, Međimurje, Čakovec 1988, br. 13/14, 172–184; Мелита Милин, *Епопеја модернизма у српској музици*, Музикологија, Београд 2006, бр. 6, 93–116; Biljana Milanović, „Orientalism, Balkanism and Modernism in Serbian Music of the First Half of 20th century“, [in:] *Rethinking Musical Modernism*, Српска академија наука и уметности – Музиколошки институт САНУ, Београд 2008, 103–114; Катарина Томашевић, *На раскршћу истока и запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд – Нови Сад 2009.

⁸ Сам Милојевић уз име Богдана Поповића најчешће дописује *мој учитељ*, а и у појединим стручним радовима се ова квалификација односа Поповића и Милојевића понавља, чини се, по извесном аутоматизму. Чињеница је да је Милојевић био на тзв. линији „Европејца“, на чијем је челу стајао Богдан Поповић, те да је однос према појави авангардних уметника у почетку заиста градио по узору на Поповића. Већ сам указала да су му и у одређењу према националном стилу Поповићеве мисли служиле као полазиште (видети анкету о националном музичком стилу у часопису „Музика“, Београд, мај – јун 1928, год. I, св. 5–6, стр. 152–169). Ипак, мора се имати у виду да је Милојевићева поетика врло флексибилна, те да је прибегавао и радикалнијим уметничким решењима која никако не припадају „идеологији“ националног стила (његов балет *Собарева мејла* несумњиви је прилог идејама које су заступали уметници „новог доба“). Отуда би исцрпнији осврт на повезаност двојице протагониста у књижевности и музици, у периоду о којем је реч, подразумевао дубље представљање њиховог целокупног стваралаштва, заједничких и различитих тенденција које су следили у свом уметничком и теоријском опредељењу. О основним естетичким ставовима „Европејца“ и Милоја Милојевића видети: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, књ. I, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1926. (посебно текстови: „Граница између позитивне и негативне стране у уметности“, стр. 15–22, и „У борбу за уметност. Поводом оснивања Друштва *Цвијета Зузорић*“, стр. 151–157); Петар Коњовић, *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Српска академија наука (Посебна издања, књ. ССХХ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. I), Београд 1954; Roksanda Pejović, „Ideologija nacionalnog stila u procesu profesionalizacije napisa o muzici srpskog 19. veka“, [у:] *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, referati sa naučnog skupa održanog 29–31. X 1987, одг. ур. Dragoslav Dević, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1987, 159–168; иста, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Факултет музичке уметности, Београд 1999, 53–57; Катарина Томашевић, „Милоје Милојевић – између традиционалног и модерног“, [у:] *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, зборник радова с научног скупа одржаног од 25. до 27. новембра 1996. године поводом 50. годишњице композиторове смрти, прир. Мелита Милин, ур. Властимир Перичић, Музиколошки институт САНУ, Београд 1998, 4–17.

повићевих, у првом реду, написа о музици и других релевантних студија у којима помиње уметност тонова, допуним постојећа сазнања о естетичким, етичким и педагошким премисама које су његову методологију и теоријски систем учиниле препознатљивима. Уједно ћу настојати да укажем на оправданост, односно неоправданост примене његовог схватања о музичкој анализи која би требало да служи бољем схватању смисла, по својој природи, речима тешко објашњиве уметности тонова.

* * *

Међу Поповићевим написима посвећеним различитим врстама уметности, обједињеним у трећој књизи његових сабраних дела под насловом *О уметности и стилу*,⁹ налазе се и они посвећени музици. Непосредно по смрти Ђузепе Вердија, у јануарском броју „Српског књижевног гласника“¹⁰ за 1901. годину, објавио је некролог овом композитору чији, како каже, „моћни темперамент, силна драматична снага, силна по суровости... дубоко потресају сваког искреног, ученог и неученог, пријатеља музике“. После нешто више од две деценије, писао је поводом оснивања првог музичког часописа,¹¹ као и музичког удружења „Collegium musicum“,¹² а у својству својеврсног рецензента потписник је предговора у књизи Милоја Милојевића *Музичке студије и чланци*.¹³ Најзад, у рукописној заоставштини пронађена су и два пригодна текста. Први је прочитан на почетку једног од концерата удружења „Collegium musicum“-а,¹⁴ а други, поводом прославе стогодишњице смрти, Поповићу, несумњиво омиљеног музичког ствараоца, Лудвига ван Бетовена, у Бечу 1927. године.¹⁵ Уз поменуте написе, своје импресије о музици бележио је и у теоријским студијама посвећеним превасходно књижевности, а нарочито су занимљиве његове мисли из упоредне естетике, у којима је покушавао да постави и образложи феномен јединственог у уметничком стварању.¹⁶

⁹ Упор. *О уметности и стилу*, Сабрана дела Богдана Поповића књ. III, прир. Иво Тартаља, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2001.

¹⁰ *Верди*, Српски књижевни гласник, 1901, књ. I, бр. 1, 74–76.

¹¹ *Наш први музички часопис*, Музички гласник, Београд, јануар 1922, год. I, бр. 1, 1–3.

¹² *Collegium Musicum*, Српски књижевни гласник, Београд 1926, књ. XVIII, бр. 2, 104–112.

¹³ Предговор у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, књ. I, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1926, XI–XIV.

¹⁴ *Уводна реч на почетаку једног од концерата удружења Collegium Musicum*, Пишчева рукописна заоставштина, према преписима које су начинили Војин Ракић и Богдан Љ. Поповић.

¹⁵ *Бетовен*, излагање на француском језику приликом прославе стогодишњице смрти Лудвига ван Бетовена у Бечу 1927; из пишчеве рукописне заоставштине, ишчитао и превео Богдан Љ. Поповић.

¹⁶ Трудом Богдана Љ. Поповића, под насловом *Фрагменти из компаративне естетике*, сабране су белешке Богдана Поповића које су резултат његовог бављења упоредним

Премда различити по својим, условно речено, жанровским обележјима, као и по обиму и првобитној намени због које су настали, Поповићеви написи о музици несумњиво су обликовани са истим – просветитељским циљем који умногоме одликује и његов ангажман на пољу теорије и естетике књижевности. Иако се у значајној мери у својим зрелим годинама удаљио од схватања да је уметност дубоко везана за друштвену основу и премда је, развијајући унутрашњи приступ у анализи уметничког дела, афирмисао естетизам – вредност уметничког дела по себи, Поповић је, као што је добро познато, непрестано осциловао између позитивистичког и социолошког схватања уметности и негације ових ставова, између утилитаризма и ларпурлартизма. У текстовима написаним поводом покретања „Музичког гласника” и оснивања камерног ансамбла „Collegium musicum“, васпитна улога музике је управо главна тема његових размишљања.

Већ на почетку чланка којим објављује почетак публикувања „Музичког гласника”, Поповић је истакао да би овај специјализовани часопис требало да одигра важну улогу у развоју наше музичке уметности и у њеном распрострањању у шире народне слојеве, баш као што су обликовању књижевности на нашим просторима, која је, како каже, већ достигла завидни ниво, изузетно допринели „Летопис Матице српске”, „Даница илирска” и „Крањска пчелица”.¹⁷ Целовити ангажман на пољу афирмације музичке уметности Поповић сматра крајње нужним и притом недвосмислено указује на незадовољавајуће стање, посебно на плану уметничке критике. „Је ли право и упутно да таква уметност у једној културној земљи, буде остављена, у погледу критике и уметничког васпитања шире публике, самој себи, или случајним, несистематичним, понекад нестручним оценама дневних листова, који не стижу да обухвате цео живот својим ступцима“?¹⁸

Поповић не потцењује труд различитих прегалаца који су у блиској прошлости допринели афирмацији музичке уметности у Србији. Он подсећа да се вокална и инструментална музика изводила у позоришту, да су

посматрањем различитих уметничких појава. Уп. *Листини и друџи чланци*, Сабрана дела Богдана Поповића, књ. VI, нав. дело.

¹⁷ Упор. Б. Поповић, „Наш први музички часопис“, у: *О уметности и стилу*, 228.

¹⁸ *Нав. дело*, 227; О музичкој критики и есејистици видети: Roksanda Pejović, *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 1994; Иста, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Факултет музичке уметности, Београд 1999; Александар Васић, *Музикографија Српског књижевног гласника и идеологија југословенства*, Музикологија, Београд 2004, бр. 4, 39–59; Исти, *Положај авангарде у српској музичкој критики и есејистици прве половине XX века – Српски књижевни гласник*, Музикологија, Београд 2005, бр. 5, 289–306; Исти, *Српски књижевни гласник и национална уметничка музика*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 2005. [2006!], бр. 32–33, 101–116; Исти, „Литература о музици код Срба између светских ратова (1918–1941)“, (и у енглеском преводу: „Serbian Music Writings Between the World Wars“, transl. by Ranka Gašić, [in:] *Aspects of Greek and Serbian Music*, Athens 2007, 93–106, 335–366; Исти, *Стиарија српска музичка критика: канон, постојање, просветитељска тенденција*, Музикологија, Београд 2008, бр. 8, 185–202.

песму неговала певачка друштва, а композитори временом улагали све веће напоре у стварању оригиналних музичких дела. Но, сам развој покретале су превасходно иницијативе појединаца. Упркос томе што је, како дипломатски констатује, министарство просвете водило рачуна о процени квалитета професионалног кадра у музичкој педагогији, и што је и ондашње војно министарство организовало наступања војног ансамбла, „сав тај труд и сва та производња нису имали заједничког стручног средишта, и свој орган, у коме би се расути напори у потребном тренутку скупљали, претресали, критиковали или хвалили, упућивали најбољим правцем ка најбољем циљу“.¹⁹

Правац, пак, који би часопис требало да својом концепцијом следи, и циљ који се датом концепцијом жели остварити, недвосмислено откривају Поповићеве аспирације које је, свестан сопственог угледа, рачунао да може да оствари у профилисању уређивачке политике „Музичког гласника“. Он је, наиме, поздравио постављени концепт који је предвиђао да садржајем буду обухваћене расправе о актуелним музичким догађајима, оцене оперских представа и концерата, прикази књига и музикалија, па чак и белешке у којима ће се похранити они догађаји који спадају у својеврсне маргиналије музичког живота (разне врсте личних оглашавања, библиографије и сл.). Од највећег значаја би, међутим, били теоријски чланци у којима би се расправљало о научно музичким (sic!), музичкоестетским и педагошким питањима.²⁰ Ова врста прилога је, према Поповићевом мишљењу, најкориснија публици,²¹ тачније, *васпштању* њеног укуса, процесу који је детаљно образложио у истоименој студији, помињући га, такође, и у другим теоријско-естетским написима и предавањима.²²

Не доводећи у сумњу могућност да се у слушању музике може уживати²³ и без одређених знања у вези са главним параметрима музичког је-

¹⁹ Уп. Б. Поповић, „Наш први музички часопис“, *Нав. дело*, 228.

²⁰ *Исшо*.

²¹ Занимљиво је поменути да Поповић примећује да је српска музичка публика достигла знатно виши ниво него што је имала у прошлости и да је нарочито напредовала у кратком периоду од само четири године, прецизније од 1918. Премда Поповић не наводи ништа конкретније о томе шта је допринело бољој едукацији публике, извесно је да је музички живот у периоду који наводи био знатно обогаћен. После Првог светског рата је, наиме, започела пракса организовања годишњих концертних циклуса, с краја 1919. су приређиване и књижевномузичке вечери у сали Музичке школе „Станковић“ (у оквиру програма тзв. „Групе уметника“ коју су поменуте године основали београдски сликари, писци и музичари), године 1920. основана је Београдска опера, а и даље су била активна многобројна певачка друштва која су неговала хорску музику.

²² Уп. „О васпитању укуса“, [у:] *Књижевна теорија и естетика*, Сабрана дела, књ. IV, прир. Иво Тартаља, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2001, 21–48; „Две-три речи о уметности“, [у:] *О уметности и стилу*, 152–161.

²³ О Богдану Поповићу и његовом „хедонистичком“ односу према књижевности и уметности видети оглед Милана Кашанина, „Ne varietur (Богдан Поповић)“, *Судбине и људи: огледи о српским ђисцима* (Изабрана дела Милана Кашанина, књ. 5), Београд 2004, 187–196, нарочито стр. 188.

зика, Поповић је посве убеђен да се специфични уметнички ефекти, који уметничко уживање интензивирају, који, дакле, доприносе свеснијем уживању у ономе што се воли, перципирају једино уз помоћ стручног указивања и појашњења конкретних појединости. Залагање за примену аналитичног приступа уметничком делу, како би се установили иманентни поетички принципи, које аутор заправо изједначава са естетичком есенцијом, овде је недвосмислено: „Треба узети... парче мелодије, неки акорд, тему од неколико тактова... и на таквом конкретном примеру показати шта чини лепоту у том посебном случају. У књижевности, то је метода *реда њо ред и речи њо реч*; у сликарству и скулптури, то би била метода *квадрајноџ санџимејтра њо квадрајни санџимејтар*; у музици, то би била метода *нојџе њо нојџу*“.²⁴

Пре него што се задржим на појашњењу главних, *pro et contra*, разлога примене Поповићеве методе у слушању и, условно речено, разумевању музике, треба указати на то да је он, залажући се за теорију *нојџе њо нојџу*, извесно имао у виду потребу да се писана реч о музици у српској средини коначно постави на научне основе. Музичко васпитање се, како наводи, стиче, између осталог, на основу написа у којима се о неком делу не говори у општим потезима, у широким, апстрактним карактеристикама и рефлексима.²⁵

²⁴ Уп. Б. Поповић, „Наш први музички часопис“, 230.

²⁵ *Исџо*. Оснивач такве врсте музичке критике био је, према Поповићевим речима, Милоје Милојевић, чија је реч о музици, не треба заборавити, била најприсутнија на страницама обновљеног „Српског књижевног гласника“ (видети „Предговор књизи др Милоја Милојевића *Музичке сџудије и чланци I, 1926*, [у:] *О уметњосџи и сџиљу*, 243). Чини се, међутим, да је ово Поповићево уверење било више засновано на личним жељама да у блиском пријатељу и сараднику препозна критичара по свом моделу, него што је Милојевић, као несумњиво врло заслужан и свестран музички стваралац, то у домену критике заправо био. Да је ипак и сам Поповић можда био свестан раскорака између својих очекивања и стварних резултата када су српски музички критичари били у питању, говори уосталом и предговор Милојевићевој књизи *Музичке сџудије и чланци* у којој се, уз тек узгредне похвале на рачун аутора, највећим делом излаже концепт сврсисходне музичке критике. О Милоју Милојевићу као музичком критичару и есејисти постоји обимна литература. О овом критичару писали су Петар Коњовић (претходно цитирана монографија) и Роксанда Пејовић (претходно цитирани историјски преглед међуратне музикографије, из 1999). У новије време о Милоју Милојевићу као музичком писцу низ радова дао је Александар Васић; видети: *Духовна музика у најисима Милоја Милојевића*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1994, бр. 15, 155–164; „Оперске критике Милоја Милојевића у *Српском књижевном гласнику*“, [у:] *Српска музичка сцена*, зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта, прир. Ана Матовић, Мелита Милин, Надежда Мосусова и Катарина Томашевић, гл. и одг. ур. Н. Мосусова, Музиколошки институт САНУ, Београд 1995, 224–238; *Рецејџија евројске музике у музичкој криџиџи „Српскоџ књижевноџ гласника“ (1901–1941)*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд 2005, књ. 34/2, 213–224; „Српски књижевни гласник и пољска уметничка музика“, [у:] *110 џодина џолонисџиџе у Србији*, зборник радова, ур. П. Буњак, Славистичко друштво Србије, Београд 2006, 243–256; *Проблем наџионалноџ сџиља у најисима Милоја Милојевића*, Музикологија, Београд 2007, бр. 7, 231–244. О Мило-

Улога теорије у естетичкој критици је, према Поповићу, од великог значаја, а њен карактер је двојак. С једне стране, она је наука која објективно посматра и објашњава, која се не стара непосредно о љубитељу уметности, не води рачуна о васпитању композитора и публике и нема за циљ умножење задовољства које музичка уметност свакако изазива. Са друге стране је теорија која служи васпитању, а оно, већ је речено, подразумева дубље продирање у тајне музичке уметности у циљу увећања естетичког задовољства.²⁶ Но, у појашњењу ове врсте теорије, за коју напосто каже да усмерава нашу пажњу на оно *шиа ваља гледаи*, темељни теоретичар и аналитичар књижевности служи се превасходно немумичким језиком, наводећи примере из уметности о којима је, како признаје, лакше говорити него о музици.²⁷

Поповићева настојања да о музици промишља у естетичким категоријама не досежу до циљева које је он сам поставио у својим теоријско-методолошким студијама, у којима је главни предмет анализе књижевно дело. И после загледаности у „прву и праву царску уметност међу осталима“, кроз своје оштро, научничко сочиво, она је за њега била, али и остала „свети, тајанствени, дубоки језик тонова“. А речи о светом, тајанственом и дубоком, није лако изнаћи и неретко је једноставније и упутније прибећи апофатичком изразу или психолошком приступу.

Поповић је тако у свом нацрту естетике музике акценат ставио превасходно на афективни карактер музике. Истина је да он и на самом почетку опште теорије о *лејом* са питања *шиа је лејо*, прелази на појашњење осећања, као психолошких доживљаја који имају своју анатомско-физиолошку подлогу.²⁸ Штавише, у вези с њима он изводи дефиниције *лејоџ* или *йозишивно естетичноџ* и *ружноџ* или *негайивно естетичноџ*.²⁹

Јевићу и његовим критичарским погледима писао је и Слободан Турлаков у својим студијама о рецепцији великих стваралаца европске музике код Срба; видети: *Верди у Београду до 1941*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1994; *Са Чајковским (у Београду до 1941)*, исти издавач, Београд 1997; *Књиџа о Беџовену са нама до 1941. Quasi una fantasia*, Музеј позоришне уметности Србије – Завод за проучавање културног развитака, Београд 1998; *Пучини и верисџи (у Београду, до 1941)*, „Борба“, Београд 2003; *Хрестџомаџиџа о Шопену (уз његово џрисусџиво међу нама до 1941)*, Ауторско издање, Београд 2003. и др.

²⁶ Уп. „Предговор“, у: др Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци I*, 1926, 244.

²⁷ Поповић заправо већим делом у предговору Милојевићеве књиге излаже ставове које је потанко представио у својим теоријским списима у вези с књижевном теоријом и естетиком, позивајући се истовремено и на ликовне уметности; видети: Богдан Поповић, „Књижевна теорија и естетика“, *нав. дело*.

²⁸ „За уметничко дело први је услов емоција и према томе елементу треба поглавито ценити... Треба одредити важност уметничких квалитета снаге, укуса, вредност појединих емоционалних квалитета. Мерило ће, по свој прилици, бити чистота произведене емоције, утиска, непомућена чистота, она код које не треба правити никакве дедукције у целокупном билансу“; уп. „Фрагменти из компаративне естетике и теорије лепог“, *Нав. дело*, 432, 438.

²⁹ Уп. Б. Поповић, „Теорија о 'лепом' и теорија уметничког дела. Покушај једне опште синтетичке теорије, [у:] *Књижевна теорија и естетика*, 130–191.

На питање зашто су утисци које код слушаоца изазива музика (уколико се сагласимо с Поповићем), посебног квалитета и интензивнији од утисака које покреће читање вредног књижевног дела или стајање пред неким импресивним спомеником ликовних уметности, теоретичар иманентног приступа није дао одговор. У сталном осциловању између импресионистичко-сензуалистичке и строго рационалистичке методе, која карактерише његов теоријски систем у целини, позивање на унутарње, душевно стање остаје доминантно у говору о музици, у којем је, како каже, тешко, а можда и немогуће наћи јасне речи. Обраћање непосредном искуству окупљених на свечаности поводом оснивања друштва „Collegium musicum“, у појединим тренуцима има патетични призив,³⁰ а објективност предавача, који се у тексту *О васпитувању укуса* здушно залагао за то да наставник својим објашњењима никако не угрози самосталност суда његових ученика, поклекнула је у недостатку егзактних и непристрасних аргумената.³¹

Поповић се, истина, труди да објасни у чему се састоји и откуд потиче *чисто осећање* које музика изазива код слушалаца. Убеђен је да нас музика „премешта у други свет“, а потврду свом уверењу налази у мислима о музици истакнутих уметника – Стендала и још двојице, додуше неименованих, „пријатеља музике“. ³² Осећање на извесну Енглескињу коју је имао прилике да посматра на концерту у време извођења Бетовенове *Осме симфоније*, чије је стање упоредио с хипнозом, најзад, слично искуство које је доживео у Минхену током слушања „Призора крај потока“ из Бетовенове *Пасторалне симфоније*, послужило му је да се у обраћању окупљенима поводом оснивања „Collegium musicum“-а још једном осврне на неке од ставова које је забележио у тексту под насловом *Теорија о лейом*. Подсећајући

³⁰ Поред тога што у исповедном тону саопштава да су му „најсрећнији часови у животу“ били они када је слушао музику, Поповић егзалтирано закључује следеће: „И најлепша зграда, и најлепша слика, и најлепша статуа, буде у нама осећајни тон – једва смемо рећи, али је тако – плитак, сув, површан, и слаб – не по себи; далеко од тога, и не дај Боже! – али у поређењу с осећајним тоном који у нама одјекује, који нас скроз прожима, кад слушамо најлепшу музику... Док утисци од пластичних уметности остају негде на површини, у очима, у глави, или... и тек с времена на време дирну у дубље струне у нашој души, дотле тонови музике продиру у нас, у нашу унутрашњост, у неке наше незане дубине, с мекоћом и интензивношћу којима се ретко нађу равне; чине да дроб у нама трепери; одјекују у нама прво до дубина душе, па онда и до дубина тела, а утисак – и то је оно чудо и парадокс – остаје 'нетелесан', чист и чедан, као да га производи нека старска, нематеријална, духовна прасупстанција“. Уп. „Уводна реч председникова на јавном часу новооснованог универзитетског друштва за неговање музике *Collegium musicum*“, [у:] *О уметности и стилу*, 236. Да је музика одиста имала снажно дејство на иначе одмереног књижевног критичара, који је осећање мере такође сматрао естетским постулатом, више је него очигледно из овога дугачког цитата. Питам се да ли би у поновном читању истог и сам аутор имао себи да замери на формално-језичкој и стилској несавршености?

³¹ Уп. „О васпитању укуса“, *Нав. дело*, 32–33.

³² „Уводна реч председникова на јавном часу новооснованог универзитетског друштва за неговање музике *Collegium musicum*“, 237.

на физиолошко устројство човекових чула, међу којима је слух посебно осетљив рецептор, он појашњава управо специфично – непосредно психолошко дејство музике на слушаоца. „Остале уметности – и сликарство, и вајарство, и архитектура, и поезија – говоре нашој души *преко нашег ума*, преко слика и представа овога света; ми од тих уметности добијамо емоције, у основи, истим путем којим их добијамо од спољашњег света, и тек кад смо их у себе примили, оне изазову у нама осећања која им одговарају; те уметности тек посредно буде у нама наша осећања. Оне саме не могу да их кажу. Музика, међутим, казује сама осећања, уноси та осећања готово у нас. Њен ритам, њене мелодије, њене хармоније, њене дисонанције, сва њена динамика и агогика, пренашају се у нас без икаквог посредовања“.³³ На другом месту, другачијим речима Поповић је, такође, због њеног непосредног дејства, издвојио музику у односу на друге уметности. Говорећи о погрешном начину тумачења уметничког дела, које за полазиште нема само дело, него сопствене утиске о њему, он каже да је оваква опасност најмање присутна у вези с тумачењем музике, јер она је „вештина која има најмање неискрених поштовалаца, и ни у којој другој вештини љубитељи, просечни љубитељи без предрасуда, не напредују с таквим успехом и с таквом сигурношћу... То је стога што такви слушаоци долазе музици најчешће чисти као бео лист хартије, без готових теорија, без 'девиза' и рђаво сварених техничких термина и техничких захтева“.³⁴

Поповић иде још даље у својој егзегези извора непосредности с којом музика дејствује на слушаоце и закључује да „она не изазива осећања, него је сама осећање... она нам даје већ 'сварене' одјеке спољашњег света у нама“.³⁵ Прави аргументи, међутим, и овде изостају и естетички концепт бива додатно нарушен неодређеношћу између ставова да ли заиста музика изазива, како каже, целу гаму наших осећања, или је она сама осећање.

Но, Поповић се ни најмање не колеба по питању васпитне вредности музике: „Она васпитава тиме што негује наша осећања... она их претањи, пречисти, оплемени... музика наша осећања не само богати но и облагорођава“.³⁶ Из овог разлога је почасни председник камерног друштва „Collegium musicum“ и његов оснивач апеловао на ученике и пријатеље Универзитета да усрдније приступе неговању музичке културе.

Напредак који је у подизању нивоа музичког образовања и васпитања Поповић очекивао, требало је на одређени начин припремити. Предлог који је упутио уредништву „Музичког гласника“ тицао се, као што сам већ указала, својеврсног описмењавања публике посредством анализа музичких дела која су на концертном репертоару, а које би биле приложене и уз

³³ *Нав. дело*, 238.

³⁴ „О васпитању укуса“, *Нав. дело*, 33.

³⁵ „Уводна реч председникова на јавном часу новооснованог универзитетског друштва за неговање музике Collegium musicum“, *Нав. дело*, 238.

³⁶ *Нав. дело*, 239.

пратећи програм, као што је то пракса у културно развијеним европским земљама.³⁷ Примену претходно поменутих методе *ноћна йо ноћна*, чије сам образложење наговестила, Поповић је сматрао најприкладнијом у датим објашњењима. Широка публика, у којој је најмање уско стручних музичара, била би у прилици да сазна много више о имплицитним својствима композиција које су на репертоару, другим речима, да ставове о поетици самих музичких дела или њихових творца гради на фундираним опажањима, на основу свести о вредности употребљених засебних музичких елемената.³⁸

Овде је, чини се, не приметивши, Поповић упао у замку из које се није могао лако избавити. Он је напросто заборавио на темпорално-просторни карактер музичког дела, на чињеницу, дакле, да с првим звуцима неке композиције започиње специфично протицање њеног времена током којег је искључиво с ослонцем на партитуру (која представља специфични музички простор) могуће перцеповати „ноту по ноту“. Да би с минуциозним музичким објашњењима, било да се ради о музичким критикама или о напоменама у „листићима“ уз концертне програме, постигао циљ у подизању нивоа знања љубитеља уметничке музике, Поповић би морао да им обезбеди и одговарајући пропратни нотни материјал.

Посве је јасно да се музички ток може рашчланити на елементе који га чине и да је, штавише, за разумевање форме једног дела неопходно аналитички издвојити њене саставне делове. Но, сврсисходна музичка анализа подразумева опсервацију односа између делова, односно целина вишег и нижег реда. „Сваки део музичке форме представља супструктуру оног дела форме који је изнад њега по величини и сваки такав део својим свој-

³⁷ Поповић наводи да се у Француској и Енглеској на концертима продају листићи, од две до четири странице, у којима поред програма постоје обавештења која омогућавају публици да боље разуме композиције на репертоару. Иако не пружају публици оно што јој је најпотребније, ипак овакве врсте упутстава помажу им да стекну стручнија музичка знања; уп. „Наш први музички часопис“, *Нав. дело*, 231. Форма концерта с уводним предавањем у Београду је била општеприхваћени метод популаризовања музике, с једне стране, и музичког образовања публике, са друге стране. Сви концерти ансамбла „Collegium Musicum“, с Милојем Милојевићем као предавачем и диригентом, били су на поменути начин осмишљени, а исту концепцију следили су касније и организатори „Музичких часова“ на Коларчевом народном универзитету и концерата у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“. Уп. К. Томашевић, *На раскршћу истока и запада*, 117–119.

³⁸ Треба истаћи да је Поповић сматрао да уметничко дело има висок ранг само онда када у њему постоји апсолутни склад између појединости које га сачињавају. Цитирајући Тер Борха, према којем генијално представља савршенство у појединостима, Поповић је указивао да појединости не смеју да се истичу изнад целине. Уметник мора имати укуса приликом стварања, да уме да одабира елементе и да их доводи у склад. А да би уметник могао да остави своје уметничко дело, тј. да постави у складни однос појединости сачињивши целину, односно добро уметничко дело, он мора познавати занат. Отуда и закључак да нема великог уметника без техничке вештине, али техника не сме да буде циљ, она је само средство у служби израза. Уп. *О уметности и стилу*, 431–466.

ствима условљава квалитет тог наредног вишег нивоа“.³⁹ Суштинско својство музичког тока јесте да његови делови не делују независно једни од других, да немају сопствену функцију и значење независно једни од других.⁴⁰ Ако се имају у виду ове, посве упрошћене премисе од којих се у анализи музичке композиције неминовно мора поћи, очигледно је да је Поповић олако и без већег удубљивања у музички језик, као специфични медијум, покушао да на њега примени своју методу. Уосталом, теорија *реда по ред* нема исти учинак када се примени у анализи поезије и у анализи прозе, а несравњиво је мањи ефекат теорије *ноћа по ноћу* у анализи чак и мањих, а камоли крупних музичких жанрова, каква су концертантна или симфонијска дела или, пак, опера.

Вредно је на крају поменути још једну особеност теоријско-естетичког система Богдана Поповића, на којој је засновао своје предавање о Бетовену, и којој се често враћао, нарочито у фрагментима из компаративне теорије лепог. Ради се о великој улози коју, према његовом мишљењу, у уметничкој креацији има интелект. „Оно што одваја највеће од врло великих, то је снага интелекта и емоција“⁴¹ – забележио је теоретичар који је на другом месту за себе рекао да „воли врло јако и врло интелигентно“.⁴²

Површне разлике које изгледају да подвајају уметности, скривају дубоку истоветност која их спаја, а то је циљ – произвођење утисака исте природе, са двоструког становишта квалитета и интензитета.⁴³ По утисцима се уметничка дела, односно уметничке поетике могу међусобно вредновати и процењивати: „Поређење по емоционалном утиску, то је поређење по резултату; поређење по менталним способностима, то је поређење по узроцима“.⁴⁴

Поређећи Бетовенов геније са другим великим уметницима, Поповић сматра да га ни један не премашује и, кад се све узме у обзир, да му ни један није раван: „Никада ниједан уметник, никада ниједан песник није у себи сјединио у истом степену као Бетовен снагу са мером, плодност и смелост иновације са беспрекорном корекцијом стила, идеалну лепоту са апсолутном истином, сажетост са хармоничном ширином развијања, изражајну моћ са непогрешивом лепотом форме. Тај јединствен скуп особина, а такође и племенитост његова карактера, једна тотална оданост, која никад није била оповргнута, највишим моралним идејама, упркос оној страшној несрећи – свет звука угашен за једног Бетовена! – којом је услед невероватне ироније судбине његов живот био трагично помрачен; све је то

³⁹ Уп. Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, „Clio“, Beograd 1998, 19.

⁴⁰ *Нав. дело*, 17.

⁴¹ *Нав. дело*, 448.

⁴² *Нав. дело*, 456.

⁴³ Уп. „Бетовен, излагање на француском језику приликом прославе стогодишњице смрти Лудвига ван Бетовена у Бечу 1927“, [у:] *О уметности и стилу*, 246–247.

⁴⁴ *Фрагменти из компаративне естетике и теорије лепог*, 440.

уздигло уметника и човека на једну усамљену висину и допринело да његова ремек-дела постану тајна и чудо музичке уметности и уметности уопште“.

Овим повећим цитатом је можда најупутније завршити, будући да су у њему побројане готово све оне особине које су, према сведочењима савременика, красиле и Богдана Поповића⁴⁵ – естетичара који је дао недвосмислени допринос импресионистичко-експресионистичком методу у тумачењу лепог у уметности, универзитетског професора који је, додуше, у залагању за епистемологију понекад једнострано примењивао своје методе, и, засигурно, великог поклоника уметности који је њене вредности процењивао мером сопственог уживања.

Vesna Peno

THEORETICAL-ESTHETIC PRINCIPLES OF BOGDAN POPOVIĆ IN HIS TEXTS ABOUT MUSIC

Summary

During many decades, the written and spoken word of Bogdan Popović, a renowned university professor and literary theoretician, was a measure of value and evaluation of art tendencies in our country. His influence on the formation of music life in the Serbian capital during the first half of the 20th century was also significant.

Himself having musical education (he played the violin from childhood), he took an active part in the concert performances, both as a soloist or as a member of the chamber ensembles. He was one of the founders of Collegium Musicum, remaining its president till his death, as well as of the first music journal *Muzički Glasnik*.

Among Popović's numerous texts about various artistic phenomena, there are texts about music. They are usually occasional texts which he wrote for specific purposes: on the occasion of Giuseppe Verdi's death and the hundredth anniversary of the demise of Ludwig van Beethoven, then on the occasion of the foundation of the first musical journal, as well as of the music association Collegium Musicum; he also prepared a speech for one of the performances of that association. Moreover, he noted down his impressions about music in the theoretical treatises about literature, and the thoughts in which he tried to capture and explain the phenomenon of uniqueness in artistic creation in his notes on comparative esthetics are particularly interesting.

Although different in their, relatively speaking, genre features, as well as in their extent and original use because of which they were created, Popović's texts about music were certainly shaped with the same – educational aim which greatly characterizes his endeavour in the field of theory and esthetics of literature. Although in his mature age he, to a great degree, deviated from the opinion that art is deeply related to the social

⁴⁵ Видети напise у: *Зборник у часопису Богдана Поповића*.

basis, and although he, developing the internal approach to the analysis of works of art, advocated estheticism – the value of a work of art in itself, it is well known that Popović continually vacillated between the positivist and sociological understanding of art and negation of these opinions, between utilitarianism and art for art's sake. Underlining the educational role of music, on the one hand, and impressionist-expressionist method in the interpretation of the beautiful on the other, whose measure is one's own artistic experience, are the main features of Popović's texts about music. In all of them, however, his special love for music, whose admirer he was all his life, was unmistakably expressed.

ЕРОТСКО У НЕЧИСТОЈ КРВИ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Горан Максимовић

САЖЕТАК: У расправи је указано на четири доминантна вида у којима се појављује еротско у роману *Нечиста крв*: као *психолошки*, *сновидовни* и *подсвјесни* доживљаји (у Софкиним дјевојачким визијама и сновима, у сцени осујећеног а готово фаталног тјелесног сједињавања са сулудим младићем Ванком и слично), као *сензуални*, тјелесни доживљаји, као ослобођена страст и неспутана игра (у узбудљивим сликама дјевојачког купања у *Хамаму* пред Софкино вјенчање), као *карневалска* слика свијета у којој је еротско дато у јединству узвишеног и ниског, гротескног и трагичног, кроз свадбене баханалије јела и пића, неумјерене игре и опорог зноја, кроз колективни транс и изопачене нагоне, у магистралном приказу Софкине свадбе у газда-Марковој кући, те као *обредна* еротика родоскрвнућа заснована на тајном ритуалу *снохачесџва*, тј. неписаном праву свекра у селима пчињског краја да спава са снајом све док не порасте његов малољетни син. Карактеристичан примјер проналазимо у покушајима газда-Марка да у првој брачној ноћи оствари то неписано обредно право своје заједице, да уђе у ложницу умјесто малољетног сина Томче и проведе прву брачну ноћ у родоскрвнућу са снајом.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: књижевност, еротизам, психолошка еротика, сензуална еротика, карневалска еротика, обредна еротика

* * *

1.0. Расправу о феномену еротског у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића можда је најбоље започети једним пишчевим аутопоетичким запажањем, које је изложио 1926. године у познатом и данас изнад свега драгоцјеном разговору са Бранимиром Ћосићем, касније објављеном 1931. године у књизи *Десеј њисаца – десеј разговора*. Указујући на владајућу атмосферу у српској књижевности на почетку XX вијека, која је добрим

дијелом била условљена критичким дјеловањем Јована Скерлића и његове групе, а која је полазила од погрешног критеријума да је „први услов једног књижевног дела, стил, коректно писање, углађеност”, Станковић се осврће на једну неуспјешну еротску сцену из Ускоковићевих *Дошљака*, која је умјетнички упропаштена зато што је писац желио по сваку цијену да остане „у стилу”, па умјесто да прикаже свим расположивим осјећањима и умјетничким средствима „где тамо неки студенти поваљују неке студенткиње”, написао је просто на том мјесту једну рогобатну фразу: „И они пређоше границу”. Станковић, при томе, наглашава слједећу мисао: „Нема ту, брајко, да они тамо *прелазе границу*, јер то не значи ништа, то је новинарска фраза. Има да се буде у таквим тренуцима или уметник или да се оде у порнографију. Они који немају снаге или одлазе у порнографију или у *сѣил*. Код мене имате у *Нечистјој крви* оно место са Софком и мутавком кад му она узима руку и меће у своја недра. [...] Сва је ствар у овоме: ја сам то осетио и хоћу да изразим. То је просто.”¹ Подстакнути таквим пишчевим размислима, сваки аналитички приступ феномену еротског у *Нечистјој крви*, требало би заснивати управо на ономе што је суштинско: на умјетничком разумијевању онога што је писац осјетио и што је желио да изрази.

1.1. Један од најизразитијих тумача феномена еротизма у XX вијеку Жорж Батај с правом је наглашавао чињеницу да је то једна од најстаријих и најчуднијих загонетки људског ума. Као једну од најстаријих потврда за ту своју констатацију навео је примјере пећинских цртежа датираних из времена горњег палеолита у којима су били приказани, између осталог, и људи птичијег лика „са подигнутим удовима” у тренуцима лова на бизоне.² Ти древни цртежи су за Батаја нарочито били упечатљиви зато што је у њима успостављена веза између еротског и смрти, као оних најснажнијих нагона који управљају човјеким бићем, а које је Сигмунд Фројд, као Батајев психоаналитички претеча, дефинисао као Ерос (у значењу „нагон живота”) и Танатос (у значењу „нагон смрти”). Тај сексуални нагон, или Ерос, Фројд је схватао много шире од значења гениталних органа и функције размножавања, тако да га је дефинисао „као телесну функцију која тежи задовољству и уживању, у разноликим облицима”,³ што онда подразумијева и његну, бестјелесну приврженост, односно све разнолике душевне и тјелесне тежње ка задовољству. Најважнији елеменат Ероса јесте његова енергија, коју је Фројд именовао као Либидо и дефинисао га као „телесну глад”. Та страсна и моћна енергија посједује способност да се „непрекидно мења и преображава у разне психичке квалитете и хтења”.⁴

¹ Бранимир Ћосић, *Десет њисаца – десет разговора*, треће издање: приредио Јован Пејчић, Admiral Books, Београд 2010, стр. 22-23.

² Жорж Батај, *Ероџизам*, БИГЗ, Београд 1980, стр. 313.

³ Жарко Требјешанин, *Шта Фројд заиста није рекао*, Просвета, Београд 1994, стр. 114.

⁴ Зоран Глушчевић, *Психодинамички рад Ероса у делима Борисава Станковића*, Књижевност, број 1-2, Београд 1985, стр. 297.

Поред те бескрајне моћи преображавања, Ерос посједује и особину сублимације, тј. оних психичких процеса у којима се инстинктивни нагони трансформишу у понашање вишег реда, преображавање чулних пожуа у поштовање и њежност. На тај начин Ерос посједује способност преласка из тјелесних у духовне сфере.

Батај наглашава да је „крајњи смисао еротизма спајање, укидање граница”,⁵ што упућује на закључак да је човјек суштински усамљена јединка која тежи зближавању са другима. Приликом истраживања понашања архаичних (примитивних) народа, утврђено је да они нису знали за нужну повезаност сексуалног чина и рађања дјете, што значи да је њихов сексуални чин био мотивисан искључиво еротском жељом. „Еротизам се разликује од обичне сексуалне активности. Ова је својствена анималном животу, док се једино човек одликује једном активношћу коју можда најбоље одређује њен ’ђаволски вид’, тј. онај коме пристаје име еротизам”.⁶ Управо је та црта еротизма, којој су једини циљ били задовољство и слобода, била разлог табуизирања и прогона еротизма. Отуда су и слиједиле многобројне забране, које су биле нарочито изражене у патријархалним срединама, а браку је, као законској вези двоје људи, придаван значај продужења врсте, што је у крајњем било мотивисано економским разлозима.

Управо је врањанска средина на крају XIX вијека била изврстан простор за умјетничко обликовање снажног сучељавања еротског, као дубоко индивидуалног, са патријархалним моралом, који је гушио сваки вид посебности.

2.0. Ако пођемо од претпоставке да је суштински носилац еротизма жена, онда је сасвим логично да је Софка, као главна јунакиња *Нечистије крви*, захваљујући својој чувеној и наслијеђеној љепоти, младости, здрављу и сензуалности, била темељни носилац еротског у овом Станковићевом дјелу. У том смислу *Нечистију крв* карактеришу и изразите умјетничке слике доживљаја еротског, које се уз одређена неизбјежна поједностављивања, карактеристична за сваку типологију, манифестују на четири издвојена начина: као *психолошки*, сновидовни и подсвјесни доживљаји (у Софкиним дјевојачким визијама и сновима, у сцени осујећеног а готово фаталног тјелесног сједињавања са сулудим младићем Ванком), као *сензуални*, тјелесни доживљаји, као ослобођена страст и неспутана игра (у узбудљивим сликама дјевојачког купања у *Хамаму* пред Софкино вјенчање), као *карневалска* слика свијета у којој је еротско дато у јединству узвишеног и ниског, гротескног и трагичног, кроз свадбене баханалије јела и пића, неумјерене игре и опорог зноја, кроз колективни тјелесни транс и изопачене нагоне, у магистралном приказу Софкине свадбе у газда-Марковој кући, те као *обредна* еротика родоскрвнућа заснована на тајном ритуалу *снохачесџва*, тј. неписаном праву свекра у селима пчињског краја да спава са снајом све док не

⁵ Жорж Батај, *нав. дјело*, стр. 147.

⁶ *Исџо*, стр. 307.

порасте његов малољетни син. Карактеристичан примјер проналазимо у покушајима газда-Марка да у првој брачној ноћи оствари то неписано обредно право своје заједнице, да уђе у ложницу умјесто малољетног сина Томче и проведе прву брачну ноћ у родоскрвнућу са снајом.⁷

2.1. Психолошка еротика у *Нечистој крви* заснована је на биолошком наслеђу или „нечистој крви” Софкиних предака, на изразитој физичкој љепоти главне јунакиње и нарцисоидности, као природној посљедици самосвијести јунакиње да посједује такву љепоту и да припада аристократској породици, те на чињеници да је живот Станковићевих јунака највећим дијелом протичао у затвореним срединама и патријархалним породичним односима.

Излажући својеврсну породичну генеалогiju хаџи-Трифунуових, у уводним дијеловима романа, Станковић је изложио натуралистичку тезу о биолошкој дегенерацији, која је била условљена наглашеним хедонистичким поимањем живота. Софка као посљедњи изданак старе чорбацијске породице објединила је у себи богаташку аристократску самосвијест са биолошким наслијеђем, које је било засновано на необичним породичним судбинама и још необичнијим страстима (прича о чувеној прабаби Џони, прича о чувеном деди Кавароли, о „чал’к Нази”, о „лудом тетину” Ристи и слично). Сви ти чиниоци, социјални и биолошки, утичу на обликовање Софкиног карактера. Први јој доносе самопоуздање и нарцисоидност, а други наглашену љепоту, али и бујну страст, пожуду и еротску снагу.

Као посљедица нарцисоидности јавља се и потреба за избором посебног објекта љубави, захваљујући чему Софка и гради визију о идеалном мушкарцу, који је достојан само ње и њене необичне љепоте. При томе, Станковићева јунакиња слуги да у стварном животу никако не може пронаћи мушкарца из својих снова, тако да се мири са чињеницом да ће заувјек остати сама и ускраћена за истинску љубав. Када се јунакиња сусрела са чудним свијетом својих емоција и унутрашњом чулном енергијом, под притиском патријархалних забрана и моралних ограничења, Софкин Ерос доживљава невјероватну моћ трансформације. Када би осјетила да јестигло „оно њено”, она двогуба енергија са којом се тешко борила, у Софкиној подсвијести се дешавао процес раслојавања и удвајања личности: „И тада већ зна да је настало, ухватило је оно њено двогубо, када осећа: како није она сама, једна Софка, већ као да је од две Софке. Једна Софка је сама она, а друга Софка је изван ње, ту, око ње. И онда она друга почиње да је теши, тепа јој и милује...”⁸ До нарочито снажне сублимације такве еротске

⁷ Горан Максимовић, *Дјело, судбина и доба Боре Станковића*, Годишњак за српски језик и књижевност Филозофског факултета у Нишу, год. XXII, број 9, Филозофски факултет у Нишу, Ниш 2009, стр. 215-228.

⁸ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, Сабрана дела Борисава Станковића, књига трећа, приредио: Живорад Стојковић, Просвета, Београд 1987, стр. 48-49. (Сви каснији цитати Станковићевог романа преузети су из истог издања).

енергије долази у Софкиним сновима, када је осјећала како је ова друга „дубоко љуби у уста; рукама јој глади косу, уноси јој се у недра, у скут, и знајући за Софкине најтананије, најслађе и најлуђе жеље, чежње, страсти, грли је тако силно да Софка кроз сан осећа како јој месо, оно ситно по куковима и бедрима, чисто пуца”.

Пошто је Софкина еротска енергија ипак првенствено усмјерена према мушкарцу, онда нимало не изненађује што се сновидовне аутоеротизације преображавају тако да она друга Софка поприма обличје неидентификованог мушкарца. У Софкином два пута сањаном сличном сну мушкарац се јавља као изразито чулна фигура, висок је и јак, има снажне руке и дуге бркове, обучен је у свилу и чоју, а посебно му миришу хаљине „од његове развијене снаге”. Међутим, тај савршени мушкарац из Софкиних снова само је замјена за оног мушкарца којег у стварности не може никада пронаћи: „Већ тада је она била уверена да никада, никада неће бити тога, неће се родити тај који би био раван и достојан ње; достојан и њене оволике љепоте а и саме ње, Софке, ефенди-Митине”. У том феномену сузбијања еротског, садржан је и каснији проблем губљења сопствене личности, тако да Софка веома брзо постаје жртва спасавања породице од сиромаштва и губљења угледа, те пристаје да практично буде продата богатом сељаку газда-Марку, за његовог сина, дјечака Томчу.

За разумијевање Софкиног карактера веома је важна позната романескна сцена са мутавим младићем Ванком, у којој долази до великог психолошког искушења главне јунакиње и директног судара тјелесне чулности са идеалним сновима о љубави. У тренуцима снажне навале еротске енергије, Софка као самосвјесна и нарцисоидна чорбацијска кћи, свјесна своје апсолутне доминације, користи глумонијеом слугу Ванка за своју еротску игру. При томе, немарно разголићена и ослобођена, јер у кући није било њених најближих, Софка узима руку запрепашћеног несрећног младића и ставља је на своју дојку: „Приносећи је к себи, рука његова дође јој онако црна, тврда и као нека шапа... откри своја прса и на своју једру дојку силом положи његову руку придржавајући је, притискајући је... Осети само бол и ништа више...”. Међутим, у том тренутку великог искушења Софка успијева да успостави границу и заустави се у посљедњем тренутку, тако што је грубо одгурнула распомамљеног младића и отишла у своју собу, немајући нимало обзира према несрећном Ванку. Тиме је дефинитивно потврдила оно сазнање о којем је у сновима непрестано маштала, да без љубави нема Ероса, те да тјелесно уживање мора бити праћено снажним емоцијама.

2.2. Сензуална еротика у *Нечистој крви* заснована је на тјелесном доживљају сексуалности. Карактеристичан примјер налазимо у опису сцене у хамаму када су распаљене дјевојке и жене своју сексуалност исказивале кроз игру у топлој води и врелом купатилу. Ради се о сцени обичајног купања невјесте и њених пријатељица, младих жена и дјевојака, уочи свадбе, а изграђена је на принципу контраста. Снажном весељу и неспутаној сензу-

алности дјевојака супротстављени су дубока Софкина туга и разочарање што се окончавају и дефинитивно руше њени дјевојачки снови о идеалном мушкарцу. Невјеста непосредно пред удају одлази у купатило због вјеровања у магијску моћ воде, што је свакако остатак древних паганских обичаја. Софка покушава да буде весела, како би се у пуној моћи и сјају показала пред својим вршњакињама, а њене другарице то заиста јесу и оне заиста уживају у топлој води и својој тјелесној снази и сексуалности. Затворена хамамска врата, која поуздано одвајају дјевојке од спољашњег свијета препуног ограничења и забрана, представљају симбол слободе и права на ослобађање сексуалности. То је учинило да се дјевојке у том свом царству слободе потпуно препусте еротској енергији, што се огледа у узбудљивој игри штипања и прскања, смијеха и пјесме: „Из минтана, јелека, вирила су њина топла прса, црвени, једри вратови са узнемиренным, набреклим и ознојеним жилама. Све су једнако биле разузурене, никако да се приберу, охладе. Сваки час су летели из руке у руку бели пешкири, којима су брисале зној са чела, завлачиле их међу прса, испод пазуха, и отуда их извлачиле мокре и сасвим пресавијене од зноја. Онда су поново други, суви пешкир узимале, једна другу молиле да је обрише где она сама не може, по леђима или ма где. А услед тог међусобног трљања, опет је настало задиркивање, голицање, бежање и ваљање по хаљинама. Опет се цео амам испуни мирисом њиних чистих, окупаних и страсних тела. Из самог амама, курне, једнако је овако на махове, како би се врата отворила, допирала пара и топлота, и то тако јасно отуда на махове пахтала, да је изгледала чисто као нечији уздах, као од оних тамо мраморних плоча које као да жале за њихним лепим телима, која су до сада по њима лежала...”. Поред тјелесних додира, помоћу којих дјевојке спознају истинско задовољство сензуалности, веома значајно мјесто припада и заједничком пјевању, које још више уједињује њихова осјећања. То само потврђује тачне претпоставке да је пјесма највиши, духовни облик еротске сублимације, кроз коју се исказују најскривенији доживљаји и тајне и то на друштвено прихватљив начин. У тим стиховима у којима је доминирала жудња за неоствареним и насилно прекинутим и забрањеним љубавима, Софка можда и по први пут схвата и своје будуће право мјесто у друштву, тако да у крилу баба-Симке, пратиље у хамаму, кроз горке сузе и јецање, покушава да пронађе заштиту и утјеху.

2.3. Иако патријархални морал поставља чврсте забране за сваку врсту индивидуалних жеља, иако посједује веома оштре санкције за све оне који те забране прекрше, ипак он допушта кршење ових забрана у специфичним ситуацијама колективних народних свечаности и прослава. Отуда су манифестације овог типа идеална прилика да се под утицајем прекомјерне хране и пића, под утицајем весела, пјесме и општих баханалија, слободно уради оно због чега би се у свакој другој, обичној ситуацији, морала поднијети казна. Ослобађање еротске енергије остварује се кроз различите облике колективног дјеловања, тако што обично почиње од пјесме и игре, а касније се преображава у потпуно слободне сексуалне односе међу при-

сутнима на слављу. У таквим ситуацијама нестају и стид и снебивање и осјећање кривице и грижа савјести, а све је подређено што снажнијем постизању задовољства, што непосреднијем и што анималнијем уживању. Оваква појава колективног понашања води поријекло из праисконског промискуитетног односа међу људима у првобитним заједницама, када још увијек нису постојале никакве сексуалне забране. Нешто слично проналазимо и у обредним оргијама архаично-земљорадничких племена са вјеровањем да овакве свечаности доприносе повећању плодности жена, али и земље коју обрађују.

Важно је имати у виду да је укидање сексуалних забрана увијек било тренутног карактера, само док трају свечаности, а онда би након тога изнова био успостављен систем строгих правила понашања. Оно што је такође увијек потребно имати у виду, приликом тог колективног ослобађања еротске енергије долази до потпуног губитка индивидуалности, тако да „не само да је лична индивидуалност утоплена у ковитлац оргије, већ ту сваки учесник пориче индивидуалност осталих учесника”.⁹ У таквом портрету ствари, свадбена веселја представљају корак даље у разблудности, а кроз општу атмосферу свечаности, кроз пијанку, музику, игру и обилато јело, још снажније се ослобађа спутана сексуалност и још лакше и безбрижније разбијају строге норме и табуи. Управо у таквим гротескним сценама сексуалних нагона проналазимо трећи тип еротике у *Нечистијој крви*, који смо назвали *карневалском еројиком*. То је такав вид еротскога у којем се спајају узвишено и ниско, те у којима доминира тјелесност у свом најгрубљем, најсировијем виду. Карневалска еротика упућује на просторе књижевности који „се налази на граници умјетности и самог живота”.¹⁰ Упућује на карневал у којем се живи „по закону карневалске слободе”.¹¹ Тако свадбене слике у газда-Марковој кући, гдје се пушта на вољу еротским нагонима без зазирања од икакве забране, подсјећају на карневале у којима се живи потпуно слободно, без правила и забрана. Сличне гротескне слике тијела, са облапорним и неумјереним конзумирањем хране и пића, са тјелесним контактима и другим уживањима, које је приказао Михаил Бахтин на примјеру стваралаштва Франсоа Раблеа,¹² проналазимо и у приказивању колективне хистерије на свадби у газда-Марковој кући. Кроз распомамљена чула и рушилачке нагоне, кроз одсуство било каквог стида и моралних обзира, Станковић је мотивисао каснији покушај газда-Марка да у својеврсном обреду еротске иницијације проведе прву брачну ноћ у кревету своје снаје и заузме мјесто свога малољетног сина.

⁹ Жорж Батај, *нав. дјело*, стр. 197.

¹⁰ Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народне културе средњега века и ренесансе*, Нолит, Београд 1978, стр. 13.

¹¹ *Истио*, стр. 14.

¹² *Истио*, стр. 334.

Већ приликом припремања свадбе у Софкиној кући, готово да се понавља ситуација из хамама. Док учествују у спремању јела, осамљене и без мушакараца у кући, жене показују нескривено узбуђење због скорог славља, а зајапурене и раскомоћене због испаравања јела, почињу да показују знаке бујања еротске енергије. Као да их је припремање ове нове и туђе свадбе подсећало на њихову младост, на њихове свадбе, на лудовање и уживање у страстима. Због свега тога, оне почињу изнова да маштају о ноћи свадбеног веселја која долази, у којој ће играти и веселити се, а онда након тога провести страсну ноћ са својим мужевима и поново се заљубити у њих. Уморне од свакодневног живота, од брига и обавеза, све оне су свечаност свадбе очекивале само због себе: „Као да ће ове ноћи бити са другима, а не са својим мужевима, тако ће бити луде. Триста ће чуда од беса и страсти чинити. И доцније, што пиће буде јаче, њихни мужеви пијанији, загрејанији и оне све распаљеније, све страсније бивати, као да се са тим својим мужевима, с којима су већ толику децу изродиле, тек тада први пут у животу виде, као да се први пут тада заволе и заљубе једно у друго. И целе ноћи биће све горе, све бешње. Свака ће гледати да буде што луђа, што ватренија, да тим, том својом великом љубављу према њему, свом мужу, као подиже му и даје неки већи углед и цену”. У таквим тренуцима, чак и ефенди-Мита испољава сексуалне нагоне тако што слободно спушта своје руке на бедра и јаке кукове дјевојака које су се толико ослободиле да им при притиску његових руку „намах у очи јурне млаз светлости, а на уснама избија дах и страст...”

Међутим, то слободно предавање нагонима у вишим сталежима је било много прикривеније него у успаљеној маси пчињских сељака. Отуда је приказ свадбе у газда-Марковој кући увелико различит и ту је дошла до изражаја неупоредиво анималнија еротска енергија, праћена сценама родоскрвнућа. Најприје је кроз описе физичког излуда Маркових сељака наговјештена њихова духовна страна. Представљени су као маљави, са тврдим и чворноватим рукама, у одијелима од грубог материјала, како се снебивају и како су збуњени, све док их не освоје јело и пиће, а тада се преображавају у дивљаке пред којима више нема никаквих граница, нити стида. То анимално ослобађање еротске енергије нарочито је уочљиво након газда-Маркове наредбе да се затвори и закључа капија, јер тада међу његовим саплеменицима нестаје сваки страх или било какво уздржавање од тјелесних нагона. Тада ужаснута Софка запажа преображај оних понизних сељака у масу која је потпуно полудјела од страсти. При томе, врхунац еротског лудила представља побјесњела јурњава за младом и љепушкастом женом Миленијом, коју су дивљачки љубили, штипали и уједили: „И са ужасом Софка је гледала како је све то почело да постаје, да се стапа у једно. Сви мучки претварају се у једног мушког, све женске такође опет у једну општу женску. Ни старо, ни младо, жена, снаја, стрина, ујна или какав род. Само се знало за мушко и за женско, и онда једна мешавина: стискање, штипање, јурење око куће и крклање. Толко је то ишло да је она мала, питома

Миленија, сигурно не могући да издржи више тамо по дворишту и по кутовима најезду толиких њих, који су је журили, побегла отуда овамо и почела да се крије око Софке и трпезе. А била је сва изломљена, изуједана, а опет сва срећна и обамрла од силне насладе...”

2.4. Четврти вид еротског у роману *Нечистија крв*, који смо дефинисали као *обредну ероџику*, заснован је у облику скривене приче о обичају *снохачесѣва* (од старословенске ријечи *снѣха*, тј. жена братовљева или синовљева). У Софкином односу према свекру Марку постоји очигледна двосмисленост. Да би пред другима умањила своју несрећу (због недостојне удаје) и показала се јаком, Софка је с „новим татом” неодмјерено присна, тако да на махове као да се заборавља и ужива у томе, пушта на вољу чулној навали свога раскошног тијела, што Марка еротски опија, обезумљује и даје му наду да може да је посједује и да има право на то посједовање, као што су његови преци у неписаном обичају *снохачесѣва* посједовали своје снаје све док им не би порасли синови и преузели своје брачне дужности.¹³ „Као у Фројдовој хипотетичној прахорди и у сеоској породици најстарији и најјачи мушкарац, отац, има највише сексуално право на жене... Очеви жене малолетне синове одраслим девојкама да би себи прибавили млађе жене...”¹⁴

У тим тренуцима Софка је дубоко ужаснута, јер осјећа Маркову недвосмислену еротску пожуду и необуздане тјелесне нагоне, просто „не може очи од ње да одвоји”, а у његовом гласу, кад је ословљава са „Софке”, осјећа се „неки његов други глас, у којем није било: ни ’кћери’, ни ’чедо’, већ само ’Софке’. И то тако страшно, лудо...” При томе се Софка запрепашћује реакцијом свога тијела: „На ужас осети како јој се испод његове руке одједном, силом, против њене воље, поче половина да увија, и прса јој, као жива, тако уздрхташе и полетеше”. Оно што је Софку највише плашило јесте помисао да њен свекар жели да потајно оствари своје обичајно право на снаху. „И Софка тада, на ужас свој, виде да је – не чека, не да ће можда

¹³ Видјети о томе код Новице Петковића (у студији *Софкин силазак*, друго издање, Лесковац-Београд 2009, стр. 139-140). *Снохачесѣво* представља руски израз за прикривени обичај према којем је свекар имао право водити интимни живот са својом снахом док његов син не одрасте. Тихомир Ђорђевић у истраживањима вођеним крајем 19. вијека овај обичај описује као облик „полиандрије”: „Најзад у полиандрију спада још један стари обичај који се ни до данас није свугда угасио, то је случај када свекар живи у непристојним односима са својом снахом. Руси га називају снохачество. Подаци говоре да је међу Словенима био веома чест. [...] Г. С. Тројановић га помиње у студеничком и сврљешком срезу. По уверавању неколико пријатеља, било га је у неким местима у окупацији: пожаревачком, врањском, пиротском и топличком. Алексиначки суд судио је пре тридесет и више година један случај снохачества из села Ресника у срезу сокобањском. У околини манастира Калпина у Јужној Србији има га, гдешто, још и сад, како ме извештава један пријатељ.” (Тихомир Ђорђевић, *Наш народни живот*, књига прва, Београд 1984, стр. 244).

¹⁴ Јован Деретић, *Српски роман, 1800 – 1950*, Нолит, Београд 1980. стр. 216.

то и с њом бити, него да је то свршено, то се већ зна, јер ето почеше, као честитајући Марку, на Софку падати масне здравице, задириковања и смех...” Међутим, Марко је због те намјере да умјесто сина оде у Софкину ложницу, потпуно располућен, тако да у одлучујућем тренутку, можда и због снажног противљења његове жене, одустаје и бјежи од куће. Тај неостварени чин *снахочесѿва* представља основну мотивацију за каснију Маркову намјерну погибију. Тиме се потврђује да неживљена еротска енергија, која је јунака тјерала да буде груб и суров према другима, успоставља ону иконску везу са смрћу. Поводом тог романескног мотива, поводом те деструктивне Маркове еротске снаге, интересантно гледиште изложио је Владета Јеротић, у којем поступке јунака идентификује са приватном пишчевом личношћу: „Зар свекар Марко у *Нечисѿој крви* који огромном снагом савлађује исто тако огромну страст према Софки, али онда себе уништава, као у грчким трагедијама, није сам писац, који писањем савладава неиспуњени Ерос? Зато се морамо упитати, није ли у Марку Бори било неког вишка страсти, годинама нагомилаване, а неживљене страсти, која због тога није више могла остати само еротска, већ је постала и агресивна страст, опасна за друге (Софку), отуда и самокажњавање да се не би неко други уништио”.¹⁵

Преображаји Ероса могу се убједљиво пратити и кроз однос Софке и Томче. У раној фази Томча доживљава Софку као обоготворени идеал, као жену, мајку и љубавницу. У психологији такав однос еротске потчињености дефинисан је као „окнофилија”, а личности које су подложне том синдрому пате од одсуства идентитета и лаког падања под туђе утицаје. У почетку је Софка Томчу доживљавала као дјечака, али када је почео да стасава и развија се у правог мушкарца, снажног и лијепог, а при томе оданог, Софка је повјеровала да ће можда ипак добити онаког мушкарца о којем је сањала. Био је то једини, али веома кратак период Софкиног живота, када је њен Ерос доживио потпуно или готово потпуно ослобађање. Пошто као удата жена није била условљена било каквим моралним забранама, а пошто је осјећала да је Томча воли, као и то да ће и она њега завољети, Софка се слободно препуштала еротским задовољствима. Услед тог подмиреног Ероса, Софка је осјећала потпуни мир, била је угојена и задовољна својим животом, тако да је почела маштати о срећној будућности: „А ко зна тек доцније како ће бити, када он сасвим порасте, ојача, постане човек, и када се код њега буду почеле разбуктавати његове личне жеље, страсти, лудости. Овако изучен од ње како ли ће је тек тада сам грлити, љубити!...” Међутим, ова идила је била краткотрајна, а Софкине слутње мрачне будућности су се обистиниле, прије свега због још једног себичног и непромишљеног поступка ефенди-Митиног којим је понизио Томчу и увредљивим тоном, називајући га „керпичом” и сељаком, затражио му новац који је за Софку

¹⁵ Владета Јеротић, „Еротско у делу Боре Станковића”, *Најљепши есеји Владете Јеротића*, приредио: Милисав Савић, Просвета, Београд 2002, стр. 249.

приликом уговарања свадбе био обећао газда-Марко. Након тога, због сукоба између повријеђеног поноса и патолошке послушности, Томча доживљава потпуни преображај, а усљед идентификације са ауторитетом умрлог оца, претвара се у садистичку личност, која се на најбруталнији начин опходи према идеалу своје љубави. Та врста садизма или инфантилне сладострасти представља типичан израз незадовољеног Ероса. Повријеђени понос јунаку не дозвољава да буде са Софком, а снажна љубав и страст указивала је на то да не може без ње, што га је све тјерало да је кроз различите облике сексуалних девијација понижава и кажњава на крајње окрутан начин. Томчино сновидовно привиђење раскошне голе жене, расплетене, дуге косе, која га зове себи, заправо је визија Софкина, од које је он настојао панично да побјегне у стварности, што представља „архетипски образац бекства из туђег света и повратка у свој”.¹⁶ Након тога, Софкин живот се дефинитно урушава, а њен „силазак” у свијет којем није припадала доприноси потпуној њеној физичкој, менталној и моралној пропасти. Тада се еротска енергија преображава у мазохистичку патњу, а од негдашње силне љепоте и снажне еротике остала је само сјенка, која је пребирала по пепелу на кућном огњишту и молила се да је смрт узме и спасе од даљих понижавања. Тиме се и дефинитивно успоставља трагична веза између Ероса и Танатоса, а у завршним дијеловима романа *Нечистија крв* биолошка теза о дегенерацији јавља се као логични епилог гашења газда-Маркове породичне лозе. Као што је то претходно почело и са хаџи-Трифоновом породицом, пропаст и психофизиолошка дегенерација газда-Маркових започиње са наглим економским успоном, а варљивом игром судбине Софка представља посљедњи изданак једне и зачетника пропасти друге породице.

4.0. Станковић је у роману *Нечистија крв* приказао разне видове еротских доживљаја који се јављају као посљедица незадовољене страсти, као што су: нарцисоидна сексуалност код Софке, бездушни садизам у односу између Томче и Софке, а затим и наглашена газда-Маркова деструктивност и аутодеструктивност. Љубав и страст су дубоко прожети, али се непрестано преображавају у зависности од спољашних околности и психолошког склопа личности. На почетку романа доминира теза о крви која је „нечиста од страсти”, затим слиједе мотиви дјевојачке жудње у сну и искушења на јави, па онда удаја (или боље казано, продаја за недостојног младожењу дјечака), а затим и замало остварена недозвољена љубав са свекром (снохачество и родоскрвнуће), да би се приповиједање окончало потпуном брачном несрећом и унижавањем главне јунакиње. Тако се Ерос, као неискоришћена позитивна енергија, претварио у потпуну рушилачку коб.

Станковић даје веома снажне описе тјелесних и перцептивних промјена код јунака. Тако да нас у тренуцима пресудним за ликове (кад сами доносе судбоносне одлуке или када то други чине умјесто њих) уводи у њихову свијест кроз приказивање реакције њиховог тијела и њихових чула.

¹⁶ Новица Петковић, *нав. дјело*, стр. 121.

Тако нам је приказао Софку, којој није дата само тјелесна љепота, него је и њен унутрашњи, психички живот, по много чему „онај други, истински, виши”, почев од прецизне перцепције, па до пробраних симболичких снови. Јунакињина жалосна судбина уосталом не би се ни могла дати као трагично интониран пад у један груб и суров, сељачки свијет, да њена чула и емоције нису били од вишег реда. Отуда Станковић, а можда и цјелокупна српска књижевност, и нема ни једног књижевног јунака који је раван Софки по комплексности тјелесне љепоте и чула, по перцепцији и емоцијама, па најзад и по одијевању и понашању. Таква комплексност је и доликовала посљедњем потомку једне моћне аристократске породице.

ЛИТЕРАТУРА

- Батај 1980: Батај, Жорж. *Ероїизам*. – БИГЗ. – Београд.
- Бахтин 1967: Бахтин, Михаил. *Проблеми поетике Досітојевској*. – Нолит. – Београд.
- Бахтин 1978: Бахтин, Михаил. *Сиваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*. – Нолит. – Београд.
- Глушчевић 1985: Глушчевић, Зоран. *Психодинамички рад Ероса у делима Борисава Сіанковића*. – In: Књижевност. – Број 1-2, 3, 4, 5-6. – Београд.
- Деретић 1980: Деретић, Јован. *Српски роман 1800-1950*. – Нолит. – Београд.
- Деретић 1983: Деретић, Јован. *Еројско у делу Боре Сіанковића*. – In: Врањски гласник. – Књига XVI. – Народни музеј у Врању. – с. 183-186.
- Ђорђевић 1984: Ђорђевић, Тихомир. *Наш народни животи*. – Књига прва. – Београд.
- Јеротић 2002: Јеротић, Владета. *Еројско у делу Боре Сіанковића*. – In: Најлепши есеји Владете Јеротића. – Просвета. – Београд.
- Јовичић 1972: Јовичић, Владимир. *Уметности Боре Сіанковића*. – Књижевна мисао. – Београд.
- Јовичић 1986: Јовичић, Владимир. *Нечисти крв-Бора Сіанковић*. – Завод за уџбенике. Београд.
- Јунг 1977: Јунг, Карл Густав. *О психологији несвесног*. – In: Одабрана дела Карла Густава Јунга. – Матица српска. – Нови Сад.
- Максимовић 2009: Максимовић, Горан. *Дјело, судбина и доба Боре Сіанковића*. – In: Годишњак за српски језик и књижевност Филозофског факултета у Нишу. – Год. XXII. – Број 9. – Филозофски факултет у Нишу. – Ниш. – с. 215-228.
- Милосављевић-Милић 2008: Милосављевић-Милић, Снежана. *Мејшафора границе као модел читања Сіанковићеве поетике еројског*. – In: Прича и тумачење. – Филип Вишњић. – Београд. – с. 158-170.
- Morus 1961: Morus. *Historija seksualnosti*. Preveo sa njemačkog jezika: Drago Perković. – Zora-Naprijed. – Zagreb.
- Петковић 2009: Петковић, Новица. *Софкин силазак*. – Друго издање. – Задужбина Николај Тимченко – Алтера. – Лесковац-Београд.

- Требјешанин 1994: Требјешанин, Жарко. *Шта Фројд заиста није рекао*. – Просвета. – Београд.
- Требјешанин 2001: Требјешанин, Жарко. *Речник психологије*. – Стубови културе. – Београд.
- Ћосић 2010: Ћосић, Бранимир. *Десет писаца – десет разговора*. – Треће издање: приредио Јован Пејчић. – Admiral Books. – Београд.
- Фројд 1970: Фројд, Сигмунд. *О сексуалној теорији*. – In: Одабрана дела Сигмунда Фројда. – Књ. IV. – Матица српска. – Нови Сад.
- Фројд 1970: Фројд, Сигмунд. *Тумачење снова*. – In: Одабрана дела Сигмунда Фројда. – Књ. VII. – Матица српска. – Нови Сад.
- Фуко 1979: Фуко, Мишел. *Историја сексуалности*. – Просвета. – Београд.

Goran Maksimović

EROTIC IN *NEČISTA KRV* BY BORISAV STANKOVIĆ

Summary

The paper points to four dominant types in which it appears in the erotic novel *Nečista krv*: as a psychological, subconscious and experiences (in Sofka's maiden visions and dreams, the scene of a fatal and almost physical unity with the crazy boy Vanko), as a sensual, bodily experiences, as well as free and unrestrained passion play (in the exciting girls bath in Hamam Sofka's the wedding), as a carnival painting the world in which the erotic is given in the unity of the sublime and the low, grotesque and tragic, through wedding food and beverages, excessive games and sweat, through the collective trance and perverted instincts, in the main view Sofka's wedding in patron-Marko's house, and as an erotic ritual based on a secret ritual and unwritten law in the villages end to sleep with the daughter-in-law does not rise until his juvenile son. A characteristic example of attempts to find the boss-Mark in the first night of marriage to achieve their unwritten ritual right to enter the chamber for a minor son, Tomče and spend the first night of marriage with the daughter-in-law.

ТЕЛО У РОМАНУ *НЕЧИСТА КРВ* БОРИСАВА СТАНКОВИЋА*Написао Ивковић*

САЖЕТАК: Роман *Нечиста крв* (1910) Борисава Станковића надалеко је чувен по еротским сценама којима обилује, од којих су купање у хамаму и пчињско свадбено весеље, а надамсе еротско удвајање главне јунакиње Софке свакако најпознатије. Међутим, некако мимо свих критичарских интересовања остали су по страни описи спољашњег (физичког) изгледа Софкиног, којих у роману има зачуђујуће много; писац готово опсесивно прати и посматра тело своје јунакиње, сликајући га у разним положајима и при разним покретима, у свој његовој лепоти и пуноћи. Анализирајући најрелевантније међу њима, аутор у овом раду показује да ти описи, неправедно заостављени и недовољно проучени од стране критичара, имају не само естетску, него и изразито функционалну вредност. Тиме уједно настоји и да, колико је то могуће, осветли необично разноврсну и веома сложену, готово загонетну улогу коју тело има у овом роману, пре свега у његовој еротској и симболистичкој структури.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: тело, еротика, симбол, разголићавање, скамењавање, окамењавање, идентитет

Тело ни једне своје јунакиње Бора Станковић није сликао са толико посвећености и са толико страсти као што је сликао Софкино у свом чувеном роману *Нечиста крв*. „Софкино тело”, како примећује један критичар, „живи тако разноликим и богатим животом на страницама *Нечисте крви* како ниједно друго није раније живело у нашој прози: описани су његови облици, улегнућа и сенке на њему, али и Софкин осећај телесног покрета, најмање измене положаја тела, додир са одећом када је преширока или преуска, нова и неугодна или мека и пријатна, када слободно пада дуж тела и лако додирује његове избочине”.¹

¹ Новица Петковић, „Књижевни свет Борисава Станковића”, поговор у: Борисав Станковић, *Газда Младен*, „Нолит”, едисија „Педесет српских романа”, књ. 19, Београд 1982, стр. 150.

Ти описи, махом кратки и усредсређени на неколико телесних делова, при чему се обично један посебно истиче, употпуњују развијени портрет главне јунакиње, приказан кроз три њена описа из три различита периода њеног живота (девојаштва, на почетку брака и у његовом познијем добу, након ефенди-Митине наплате дуга), те који тако осликава пут који она прелази на плану психоеротског развоја личности (од прелепе девојке преко испуњене жене до „младе старице”). Они имају не само естетску, него и изразито функционалну вредност, што показује и њихов врло промишљен распоред у роману: на тачно одређеним местима писац понавља и варира одређене еротске теме и мотиве, то јест приказује јунакињу у истом или сличном положају или описује исте делове њеног раскошног тела.

Еројични положаји. Описи са темом телесног положаја у функцији су истицања лепоте и привлачности (еротичности) главне јунакиње, али се кроз њих открива и једна битна психолошка карактеристика овог лика: оштро опажање и снажан доживљај сопственог тела. Ни код једног јунака Боре Станковића – а нарочито се то односи на његове јунакиње – не налазимо тако наглашено осећање властитог тела, што значи и високу свест о себи, као што га налазимо код јунакиње *Нечистије крви*. Парадигматичан пример у том погледу представља овај кратки опис Софке на прозору у VI глави: „Софка и даље остаде нагнута на прозор осећајући како јој шалваре дуго, тешко падају по куковима и како јој се пуна плећа, услед тог њеног угибања и увијања, додирују”.²

Ни један у роману приказани телесни утисак Софкин – а има их много – није овом раван по лепоти, а ни по значају. О каквом је то утиску реч најбоље је објаснио Новица Петковић у својој студији „Софкин силазак”, анализирајући положај на прозору управо као један од положаја у којем Станковић најчешће приказује своју јунакињу. Ево шта он каже: „Положај није сасвим обичан, није ни сасвим природан, него је као нарочит и изабран; поврх свега и зато што се пресамићено тело изједно налази на граници губљења равнотеже. Неприродан, он нас преко замисливе мишићне динамике води ка врло интимним, чисто телесним Софкиним утисцима: о дотицању тела с одећом (отуда „шалваре дуго падају по куковима”, тј. утисак о дугом додиривању дуж кукова); па о једва ухватљивој разлици између равнотеже коју тело одржава и теже која се осећа у самој одећи (отуда „шалваре тешко падају”); најзад, о оним непоновљивим, за туђе око недосежним унутарњим опажајима које човек има о померању и дотицању својих телесних делова (динамика „угибања и увијања” која условљава и дотицање плећки), чега иначе на разним местима у роману има прилично много”.³

Једно од таквих места обухваћено је следећим нашим примером. А он се односи на слику Софке у постели. Премда је у питању сасвим обичан и, рекло би се, мање еротичан телесни положај, Станковић је врло па-

² Борисав Станковић, *Нечистија крв*, „БИГЗ”, Београд 1990, стр. 88.

³ Новица Петковић, *Два српска романа*, „Народна књига”, Београд 1988, стр. 94.

жљиво развијао ову еротску тему. Указује нам на то, пре свега, њен положај у композицији романа. Није, наиме, случајно што писац приказује јунакињу у овој ситуацији на почетку романа, у V глави, након догађаја који најављује преокрет у њеном животу (долазак очевог гласника из Турске): „И она /Софка/ се покри исто тако скупценим јорганом, али исто тако танким, проређеним, и који јој се због тога увек припијено обавијао око ње, те јој се, тако лежећи на страни, са пребаченом руком дуж себе, јасно оцртавала она обла дужина тела, кукова јој и ногу”;⁴ а затим, поново, и на крају романа, у XXVII глави, нешто пре догађаја који ће донети преокрет у њеном новом животу (долазак оца у њен нови дом): „Ноћу, после вечере, у постели, осећала би /Софка/ како се опоравља, гоји. Снага, засићена свачим, уморно, трнула и треперила јој од насладе. Сладак јој одмор. Испод плећака и кукова већ не осећа кроз душек тврду земљу, него од своје гојности тоне у мекоти и топлоти постеље. Кад год тако лежећи случајно покрене ноге, и то целе, чак из кукова, одмах би осетила како јој се додирују и спајају својом облином и пуноћом...”⁵

Јасно је: слике потичу из различитих животних периода главне јунакиње, гледано са биолошког и правно-социјалног аспекта – прва из периода њеног девојаштва, а друга из периода њеног живота као удате жене. Отуда и између самих описа постоје значајне разлике, почевши од неких чисто формалних па до оних веома битних. Као што је, на пример, суптилна, али не и занемарљива разлика у предмету приказивања: у првом опису је то Софкино тело у постели, а у другом Софкин доживљај властитог тела у постели. Такав предмет умногоме је одређен тачком гледишта са које се опис даје: први долази споља, из погледа аутора, који, посматрајући са стране, тело Софкино види и посматра искључиво као објект, а други „изнутра”, то јест преломљен је кроз тачку гледишта јунакиње, која своје тело опажа и доживљава као неодвојиви део себе, свога властитог „ја”. Такође, пажљивоме читаоцу не може промаћи да се положај јунакиње у приказаним ситуацијама помало разликује: у V глави она „лежи по страни”, а у XXVII на леђима (што нам се открива посредно, описом Софкиних интимних телесних утисака и осећања). Зашто положај јунакиње у датим ситуацијама није исти, ако су саме ситуације исте? Одговор на ово питање доводи нас до најзначајније, суштинске разлике између ова два описа главне јунакиње, из које, заправо, произилазе све остале, а она је у функцији коју они обављају. Еротски осенчена слика у V глави има алузиван карактер: даје нам да наслутимо снагу и величину Софкине брачне еротике. И зато је еротика ту присутна само у наговештају, а њена улога је да тај брачни еротски потенцијал дискретно нагласи, што је постигнуто сликањем Софкиног тела у нарочитом положају. Истоветна слика коју налазимо у XXVII глави представља ситуацију на коју ова еротска алузија с краја пете упу-

⁴ *Нечистија крв*, стр. 94-95.

⁵ *Наведено дело*, стр. 242.

ћује. Па је и еротика ту наглашеније присутна (рецимо да ни на једном месту у роману телесни доживљај Софкин нема тако наглашену еротску димензију, нити је иједан њен аутоеротски доживљај приказан у тако чистом облику као што је то овде случај). Но, функција овог описа није да покаже остваривање Софкиног еротског потенцијала у браку, него њено неочекивано задовољство тим браком. Стога је ту за предмет приказивања, уједно и еротизације, узет Софкин доживљај властитог тела у постељи, а не само њено тело у положају који заузима у датом простору; положај се ту не показује толико битним.

Еротска слика Софке која послужује, коју Станковић такође понавља у роману, чини се особито занимљивом. Први пут се са њоме сусрећемо у VIII глави, када јунакиња послужује незнаног госта којег њен отац доводи са собом из Турске. Сва лепота тог описа лежи у његовој изузетној телесној и еротској динамичности: Софка се издиже, из положаја сагнутости враћа у положај стајања, управо у тренутку када јој „*падоше* плетенице низ врат, те јој се сва снага, онако пресавијеној, *йоче* да оцртава”.⁶

Све оно за шта нас је овде ускратило, заустављајући процес испољавања телесног и еротског и пре него што се он завршио, писац нам надокнађује на почетку XXII главе, приказујући своју јунакињу у свадбеном ритуалу невестиног „дворења” сватова. Тако видимо „да јој /Софки/ се при сагибању све, и плећа, и кукови, оцртавају, да јој се тешка коса у густим курјучима на врату заваљује, те да се испод њих сасвим јасно помаља свеж и ружичаст, као наливен врат”.⁷ Али оно што овај опис чини посебно занимљивим јесте чињеница да је дат из газда-Маркове тачке гледишта. То га умногоме приближава опису у VIII глави, у којем Софка служи овог јунака као тобожњег купца њихове куће. Штавише, између ова два описа постоји иста функционална веза која постоји између она два описа Софке у постељи: на свадби у XXII глави открива се оно што се при првом сусрету ова два јунака у VIII глави само наслућује и дискретно наговештава. А то нешто је Маркова еротска жеља за Софком. Отуда је Софкина перспектива у VIII глави: она „виде како гост не може ока да скине од ње”, у XXII глави замењена Марковом: он је „гледа како двори, све служи”, а еротски осенчена појединост: „падоше плетенице низ врат”, развијена у пуну еротску слику, у којој врат постаје главни мотив: „тешка коса у курјучима /се/ на врату заваљује, те /.../ се испод њих сасвим јасно помаља свеж и ружичаст, као наливен врат”. Тај Софкин телесни део одиграће кључну улогу у испољавању газда-Маркове еротике.

Еројиска симболика йшла. Конкретизујући еротску појавност и привлачност главне јунакиње, те тиме појачавајући упечатљивост њеног лика, описи са темом телесних делова стављају се у исту службу као и описи са

⁶ Наведено дело, стр. 118. Подвлачење је наше.

⁷ Наведено дело, стр. 212.

темом телесног положаја, али им је функција сложенија, јер је телу Софкином, поред изразито еротског, придато и извесно симболичко значење. Врат, коса и прса су телесни делови са највећом учесталošћу и најзначајнијом улогом у роману; симболи су и носиоци: еротског, еротске моћи и, на крају, самог Ероса, еротског нагона. Путем мотива врата, односно косе остварује се у *Нечистијој крви* веза између еротског и *инцесиног* (а посредством лика газда-Марковог као носиоца инцестног у роману), односно еротског и *демонског* (и у овом случају одређена посредничка улога припада газда-Марковом лику, а мањим, али значајнијом делом и лику његовог сина Томче), док је мотив прсију у функцији откривања и осликавања јунакињиних унутарњих доживљаја и душевних стања и расположења.

а) *Враћ*

Врат и коса се махом заједно помињу или описују, с тим што се никада обоје не истичу у истом опису. Увек је једно од њих доминатнији мотив. Појмимо, најпре, од врата, будући да „ima u ljudskom telu izuzetno mesto, bilo da je sedište života, duše ili lepote”.⁸ Након кратке и мало значајне појаве у опису Софкине лепоте у IV глави, овај телесни део први пут привлачи пажњу у опису Софкиног облачења и кићења за Васкрс у VI глави: истиче се као чулно осетљив део тела, на којем долази до надражаја коже при додиру са минђушама, што код јунакиње изазива незнатно, не посве одређено осећање непријатности („почеше голицаво а хладно да додирују”). Дубоко скривену симболику ове појединости откривамо уколико је сагледамо у контексту у којем се цела сцена одвија – након најаве очевог доласка (V глава) а пред сам очев долазак (VII глава), као и у светлу потоњих догађаја, пре свега оних који су везани за лик газда Марка: танани чулни доживљај главне јунакиње симболички је наговештај хладних емоција у њеном сусрету и односу са вечито одсутним оцем, као и непријатности коју ће јој његов повратак донети (одлука о њеној удаји). Видљиво значајно место врат добија у слици Софке која послужује незнаног госта у VIII глави, где се благо истиче у односу на косу (која је скривена, свезана у плетенице). Дискретно је ту окарактерисан као носилац еротског и предмет еротске провокације (што се показује у тематски сродном опису у XXII глави), те би функција овог описа у датом контексту („гост не може ока да скине од ње”) била сугерисање другачије улоге госта (не купује кућу, него њу, Софку).

Још једном, овом у VI глави веома сличном чулном утиску Софкином можемо приписати симболичко значење. Налазимо га у сцени поласка у хамам на ритуално бањање пред венчање (XV): „нова, скупочена, невестинска” колија коју је за ту прилику огрнула, а која је била – важно је истаћи – „дар од свекра”, стезала је Софку у плећима и око кукова, али

⁸ Žan Ševalije, Alen Gerbran, *Rečnik simbola*, „Stylos” * „Kiša”, Novi Sad 2004, одредница VRAT, стр. 1062.

зато „око врата уздигнута јака нежно и меко миловала јој је врат”.⁹ Символички нам се овде указује на нежан и присан однос који се у међувремену развио између свекра и снаје, а који је писац осликао у једној сцени с краја претходне, XIV главе. А, опет, и наговестио, раније, у сцени прошевине и „пијења” (обичај откупа девојке) у XI глави, у којој врат постаје повлашћени део тела у свадбеном ритуалу. Наиме, просећи Софку за свога сина, газда Марко јој сам везује око врата скупочену огрлицу, коју јој тим поводом дарује. Тиме се симболично ствара и наговештава једна посебна веза између њега и његове будуће снаје, у којој ће он бити доминантна личност (јер је он тај који чином давања и везивања иницира стварање те везе). Има у овом Марковом поступку и дубље симболике, али се она открива у светлу знатно каснијих догађаја: он постаје њен господар, односно купује (златна огрлица је симбол богатства) право на њу као жену (врат је симбол и носилац еротског).

До сада само еротизовани део тела, врат коначно постаје носилац еротског и видљиво дејствујући мотив у сцени Софкиног дворјења сватова у XXII глави, где еротски стимулативно делује на Марка, изазивајући код њега еротску жељу са Софком: „А тај њен /Софкин/ врат њега, Марка, чисто у теме, у мозак бије и сече”,¹⁰ док на симболичком плану покреће и наговештава инцестну драму између свекра и снаје. У драматичној сцени у собици, која потом следи у роману, кључни моменат долази онда када се газда Марко буде обратио својој снаји гласом „у коме није било: ни ’кћери’, ни ’чедо’, већ само: *Софке*. И то тако страсно, лудо, да се Софки врат, вратне жиле од таквога његовога гласа укочише и сва она поче да трне”.¹¹ Није случајност што снажна емоција коју је код Софке изазвао свекров глас, а која се пренела на њено тело, није у тексту посве одређена у погледу емоционалног квалитета. Јер, несумњиво је у питању страх, на шта нас асоцијативно упућују и глаголи „укочити се” и „трнути” (уп. изразе „укочити се од страха” и „претрнути од страха”), али таква телесна реакција могла би бити и манифестација потпуно супротних осећања. Наиме, присутна је овде и еротска компонентна: Марков еротизовани глас побудио је у Софки жудњу. Али све се то још дешава на несвесном плану. Показује нам се то у завршетку сцене: када у додиру Маркове руке на свом рамену буде осетила његов јаче испољени еротизам, те на исти начин буде одговорило и њено тело, Софка ће постати свесна тих својих осећања, и тада ће њен страх кулминирати ужасом. Но, суштина је овде у томе да се дато емоционално узбуђење код Софке најјаче манифестовало на оном делу њеног тела који је Марка највише еротски привлачио и провоцирао. Тако би симболичка функција описа с мотивом врата у овом случају била наговештавање родоскврнућа.

⁹ *Нечиста крв*, стр. 161.

¹⁰ *Наведено дело*, стр. 212.

¹¹ *Наведено дело*, стр. 213-214. Подвлачење је ауторово.

До родоскврнућа, међутим, не долази, и отуда симбол врата губи значење инцестуозног. Али зато добија ново значење. Та се промена показује у Софкином доживљају заспалог младожење, док га држи у своме наручју у њиховој првој брачној ноћи (XXV глава). Њен осећај како је додирују и боцкају по врату и по образима длаке са мужевљеве главе, оног који, премда још дечак, једини има пуно право да дође к њој у брачну постељу, представља симулацију и симболизацију еротског миловања и продирања (дефлорације)! Али то нису длаке које потичу са главе зрелог мушкарца (коса је симбол мужевности), него дечака, којем је, као и сваком детету, коса била кратко ошишана, а глава скоро опрана, и мирисала је на топлу воду и сапун. Тиме ова симулирана прва брачна ноћ добија димензију невиности, а симбол врата значење чистог, губећи тако претходно значење инцестуозног, нечистог.

Потврђује нам то физички опис јунакиње као „нове”, тек удате жене у XXIX глави, у којем се овај еротски мотив по последњи пут појављује у роману. Он се ту доводи у везу са наглашеном белином и чистотом јунакињине коже: код Софке је „она млечна, женска белина” почела „особито око врата, подбрата и вилица”, а „позади врата, онај простор испод ушију”, откривен, „бљештао јој је”. Са овим описом кореспондира опис Софке као невесте у XIX глави, у којој налазимо истоветан детаљ: кроз густ и дугачак невестински вео, који је све скривао, јасно се видело „како јој бљешти грло, врат и подбрадак са устима”. Млечно бели врат или врат који бљешти постаје у овим случајевима симбол моралне чистоте Софкине, најпре ње као девојке, а потом и као жене. И док опис у XIX глави представља симболички наговештај угрожености те чистоте, други, у XXIX, знак је да до тога, родоскврнућа, није дошло.

б) *Коса*

Премда се са извесном еротском и симболичком вредношћу појављује и раније, у опису мале Софке „окићене и обучене као већ велика девојка” у II глави и у опису девојчице Софке која почиње да показује „знаке женске лепоте” у III глави, функцију мотива са наглашеним симболичким значајем коса добија тек у опису Софкине лепоте у IV глави, а уз то и доминантно место у односу на све остале ту присутне мотиве. Ево тог одломка: „А од целе лепоте њена тела, која јој је била стала, као скаменила се, да се не би трошила, једино коса, како јој је још у почетку почела расти, тако јој је и тада једнако бујала и расла. Коса је била црна, мека, тешка, тако да ју је увек осећала како јој, кад је распусти по врату и плећима, лако и сеновито лежи”.¹² Ове веома значајне реченице, пред којима, зачудо, готово ни један тумач *Нечисте крви* није застао, јасно и недвосмислено нам показују да је Станковић своју најпознатију јунакињу даровао неким посебним својствима, а да то није само нестварна лепота.

¹² Наведено дело, стр. 64.

Према српском народном веровању, коса је еквивалент човеков; то јест у њој се налази суштина живота или душа, због чега је подложна магијском утицају (преко ње се може наудити човеку).¹³ Слична веровања постоје и код многих других народа у свету. Па тако у *Речнику симбола* Ж. Шевалијеа и А. Гербрана налазимо да коса људскога бића, попут ноктију и удова, „simbolizuje njegova svojstva, koncentrišući u duhovnom smislu njegove vrline”, а да, ипак, „najčešće predstavlja neke čovekove vrline ili moći”.¹⁴ Код Станковића видимо како коса, такорећи, преузима својства лепоте целог тела, постајући њена замена. У њу се – на симболичан начин – по некаквом магијском принципу смешта моћ и живот Софкиног Ероса (има овде и елемената бајке). Коначно, и самим детаљима: „мека, тешка”, а „сеновито и лако лежи” (обратити посебно пажњу на двосмисленост речи „сеновито”), појачава се утисак о присуству нечег натприродног у хаџијској лепотици. Тако нам се овим физичким портретом главне јунакиње, који је с разлогом стављен на почетак романа – усмерава наше читање и праћење овог лика – сугерише не само коб лепоте коју она поседује (будући „она друга, истинска, виша, јача, која се не рађа често, не вене брзо, све лепша и заноснија бива и од које се при ходу и покрету осећа мирис њен”¹⁵), него и демонска природа самог њеног бића.

Такође, коса је „jedno od glavnih ženskih oružja: otkrivena ili sakrivena, spletena ili raspletena često je znak ženine raspoloživosti, predaje ili suzdržanosti”.¹⁶ Видимо то у опису Софке на капији у истој, четвртој глави романа: стајала је слободно, ништа не кријући, „никад са извученом изнад чела шамијом и скривеним цвећем по коси”, него увек онаква каква је иначе у кући. Откривена, коса је овде знак еротске провокације и расположивости. Али та провокација и та расположивост у служби су демонстрације хаџијског поноса и охолости: лепа и самољубива хаџијска кћи знала је да „никада, никада неће бити тога” који ће ње бити достојан.

Али, шта се даље дешава са овим еротским симболом? У даљем току романа – а то се некако поклапа са почетком радње у V глави – коса губи своју симболичку функцију. И не само њу; она губи и функцију мотива. У многим описима Софкиним на које наилазимо у средишњем делу романа коса се појављује само као детаљ са већим или мањим еротским значајем, а углавном у служби истицања каквог другог, значајнијег еротског симбола

¹³ Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић, *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ, „Интерпринт”, Београд 1988, одредница КОСА, стр. 251-252. Погл. такође: Веселин Чајкановић, *Сјудије из српске религије и фолклора 1910-1924*, књ.1, *Сабрана дела*, књ.1, „СКЗ”, „БИГЗ”, „Просвета”, „Партенон М.А.М.”, Београд, 1994, стр. 180.

¹⁴ Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola*, „Stylos” * „Kiša”, Novi Sad 2004, одредница КОСА, стр. 398. Подвлачење је ауторово.

¹⁵ *Нечисћа крв*, стр. 64.

¹⁶ Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola*, „Stylos” * „Kiša”, Novi Sad 2004, одредница КОСА, стр. 401. Подвлачење је ауторово.

(најчешће врата). Отуда и јунакињу у тим призорима видимо махом покривене главе; коса јој је скривена шамијом или је сплетена. То није случајно. Као што није случајно ни то да се симболичко асоцијативно дејство косе активира оног тренутка када се у Софкином животу појави газда Марко, и да се значај овог мотива у структури текста постепено и све више повећава, онако како се постепено и све више открива у роману лик овог јунака. А заправо се ради о томе да се симболичко значење косе помера у дубину текста, те да одатле асоцијативно дејствује. Врло лепо се то у тексту може видети и пратити.

Газда-Марко први пут види и упознаје чувену Софку ефенди-Митину као незнани гост хаџијске куће. Док га она смерно послужује, он први пут тада упознаје и доживљава и њену чудесну лепоту, опазивши како јој, сагнувши се одвише, „падоше плетенице низ врат, те јој се сва снага, онако пресавијеној, поче оцртавати”. И он ју је као *ојчињен* посматрао („не може ока да скине од ње”). Испросивши је и „откупивши” за свога сина (XI), газда-Марко пољуби Софку у чело, и том приликом „осети јој мирис косе”. Он тада „окуси” од те лепоте, и би „*као ојијен од узбуђења*”. А на свадби у невестиној кући (XVIII), када га његова снаха, дочекавши га, пољуби у руку, Марко „као да осети како Софкин пољубац запахује на купање”, те, „сав срећан, остаде *држећи руку на њеној глави, коси*”.¹⁷ Симболичан је поступак пчињског газде: он *жели да њоседује* ту лепоту. На свадби у младожењиној кући пак, у другачијим, подстичућим околностима, Марко примећује како Софка, „дворећи” сватове, „пушта” да јој се снага оцртава, да јој се „тешка коса у густим курјуцима” на врату заваљује, те да се испод њих „сасвим јасно помаља свеж и ружичаст, као наливен врат”. А шта је оно што газда Марко види? Он види како га та чудесна лепота *мами*. И Марко је, напokon, *омађијан* („А тај њен врат, њега, Марка, чисто у теме, у мозак бије и сече”). И „не могући више издржати да је гледа како двори, све служи, и да се не би уморила” – а заправо из посесивне љубоморе – он је посади до себе. Симболика газда-Марковог поступка је више него јасна: он *њоседује* ту лепоту.

Али та лепота, тако силна и тако чудесна, нестварна, видљива је али недостижна; чак и за великог газду из Пчиње, Марка. Док је лежао на прагу собе у којој се Софка налазила, борећи се са својим инцестним нагонима, он је осећао „чисто како јој срце бије, како њена зрела, страсна уста горе, и како њена коса, разастрта у постељи и сигурно опкољавајући и обвијајући цело њено тело, мирише, мирише...”¹⁸ На овом месту, пред сам крај романа, коса из подтекста избија у предњи план, и то не само у свом пуном, него и у појачаном симболичком значењу. Јер оно што се на почетку бојажљиво сугерисало о природи хаџијске лепотице овде, у Марковој визији, добија јасније назнаке: Софка се указује као некакво женско демон-

¹⁷ *Нечисџа крв*, стр. 189. Подвлачење је наше.

¹⁸ *Наведено дело*, стр. 226.

ско биће које мирисом својим заноси и мами мушкарца на љубав, односно у смрт, а чија моћ магијског завођења лежи у њеној коси.

Са разрешењем инцестне драме разрешује се у роману и коса своје симболичке функције; она поново постаје еротски детаљ са већим или мањим значајем. Али се све ређе појављује. Међутим, пратећи овај мотив, долазимо до Томчиног ноћног привиђења на реци у XXXI глави, у којем лик главне јунакиње експлицитно добија ознаке демонског бића. Бежећи после сукоба са ефенди-Митом у породичне ханове на турској граници, Томча је, наиме, на реци „јасно, као на длану, угледао голу, раскошну женску како се купа и чешља косе и као да га к себи зове. Била је иста она Софка”.¹⁹

У коси се, како нам сугерише опис у IV глави, крије не само еротска моћ, него и животна снага главне јунакиње. Потврђује нам то управо ова слика Софке у Марковој визији, где је коси придато својство нечег живог („опкољава” и „обавија” цело Софкино тело). Међутим, пре овог, још два места у роману могла би да потврде такву симболику косе и њену персонификацију. Најпре је то тренутак када Софка, ступајући у амам (у салу за купање), „као тресући се од језе, главом забаца косу”, те „осети како јој се она по леђима и дужином тела заталаса, и *нежно је ђомилова*”, и тада, „ножним прстима јаче држећи нануле, да јој се случајно не исклизну, упутити се вратима”.²⁰ Као да из овог, такорећи саосећајног и утешитељског додира своје косе јунакиња добија снагу да храбро иступи напред и суочи се са својом судбином (у том амаму њен девојачки Ерос по последњи пут живи). Други пример налазимо у опису Софке у првим брачним ноћима, када она, разболевши се од свега виђеног и доживљеног на сопственој свадби, у стању грознице, полусвесна, бесциљно лута двориштем. Слика је дубоко потресна и поражавајућа: разблудан, помућен поглед, распасане шалваре, коса улепљена и разастрта око слепоочница и врата, кошуља толико разгнута да су јој „бљештала врела прса”. Опис, који је иначе преломљен у опажању и доживљају газда-Марковог слуге Арсе, показује нам нешто врло занимљиво: са Софкиним привременим губитком свести о себи и њена коса губи своју виталност и снагу, док само тело задржава своју лепоту и еротску привлачност („бљеште врела прса”).

Српска предања кажу да се живот виле, чији митски лик назиремо у лику Станковићеве јунакиње, налази у њеној коси, те да ће она умрети ако јој се и само једна влас ишчупа и уништи.²¹ Симболичан нам је у том погледу један детаљ у опису Томчиног физичког злостављања Софке: кад год би је ударио у чело, а готово увек је ту падао први ударац – баш као и оног дана када је ефенди-Мита наплатио свој дуг, када је све и почело – у

¹⁹ Наведено дело, стр. 253.

²⁰ Наведено дело, стр. 165. Подвлачење је наше.

²¹ Погл.: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ, „Интерпринт”, Београд 1988, одредница КОСА, стр. 251-252.

његовој руци су увек остајали њена шамија и праменови косе. Као да је тим ударцима, како по челу и коси, тако и по читавом телу, Томча хтео не само да се освети за доживљена понижења, него и да уништи еротску моћ којом га је хаџијска лепотица заводиола и држала у потчињеном положају, и којом би она то и даље могла чинити. Последња сцена у роману показује нам да је он заувек отклонио ту претњу, доводећи Софку у стање апсолутне виталне и еротске немоћи.

в) *Прса*

Занимљиво је да је овај телесни део изостављен у свеобухватном опису јунакиње у IV глави, док се у опису који је приказује као тек удату жену у XXIX глави помиње, али без нарочитог значаја, а управо он има највећу фреквенцију у роману. И не само то. За разлику од врата, чије се значење постепено развија и шири у делу, од основног (део тела) ка еротском, а у еротском се приближава или има значење симбола, прерастајући тако од детаља у дејствујући мотив, и за разлику од косе, која се одмах на почетку појављује као значајан симбол, али чија се симболика најјаче и најјасније изражава на оквирима приче, а имплицитно у њеном средишњем делу, прса се од самог почетка свог појављивања у роману па до његовог краја указују као еротски пуноважан симбол са значењем које је изнијансирано и функцијом која се мења. Та промена симболичког значења и функције прсију, као и њиховог појавног облика у *Нечистој крви* (скривена или откривена, делимично или потпуно) прати развој догађаја везаних за судбину главне јунакиње.

Премда изостаје у приказу Софкине лепоте, управо за четврту главу везана је најзанимљивија појава овог еротског мотива у роману. Наиме, ту је највећа концентрација његовог присуства на једном месту. Чак десет пута се прса појављују у многобројним сликама и описима Софке која ова глава садржи, било као само поменута или пак сликовито развијена еротска појединост. Изражавање овог мотива саображено је ту плану приказивања лика главне јунакиње, што ће рећи: писац слика интиман и унутарњи свет Софкин, па нам тако и њена прса приказује махом откривена.

Прса су, поред косе, једини део Софкиног тела који се у роману појављује пре гласовитог описа њене лепоте у IV глави. То је у слици Софке као зреле девојчице у претходној, трећој глави, где се она (прса), одвише бујна, истичу као један од првих наговештаја лепоте која ће се развити. Међутим, лепа хаџијска кћи одбацује еротске нагоне, и то у тренутку када се они буде и теже ка задовољењу, а тај тренутак је у роману симболично представљен мотивом прсију која се све више „разапињу, пуне”. Еротско самоодрицање омогућава Софки слободу у понашању какву нису имале друге девојке: „слободно, откривено и јавно” ишла је сама улицом и по комшилуку, стајала на капији или на прозорима горњег спрата. А та „откривеност” подразумевала је никада „ништа не кријући од себе, још мање од својих прсију, која би, да их друга нека има таква, сувише пуна и једра,

покривала бошчом, пребацујући је на себе до испод лица”.²² У функцији дефинисања односа према спољњем свету, а мотивисан свешћу о сопственој лепоти, мотив откривених прсију се јавља на још једном месту у овој глави: у делу у којем нам се откривају Софкини најдубљи немири и страхови, међу којима је највећи био тај да ће једнога дана, појавом какве нове лепотице, она престати да буде најлепша и, тиме, најпожељнија, те тако остати уседелица. Мада се не каже изричито, њена помисао да се јавно, пред целим светом „открије, па чак и пода” како би доказала да јој по лепоти ни једна девојка не може бити равна, а којом она сузбија тај свој „немир, управо ужас”, подразумева обнаживање груди.

У описима Софкиног интимног (ауто)еротског испољавања мотив откривених прсију је најјасније изражен. Додуше, у призорима сновиђајне еротике та је слика превучена поетским велом сна (отуда у пишчевој употреби реч „недра”, а не „прса” или „дојке”) и у сенци јунакињиних необичних психичких и ониричких доживљаја, али зато има повлашћено место у егзибиционистичко-аутоскопофилијском призору, где је сасвим експлицирана: Софка се откопчава и разголићава прса и са страшћу посматра „своје праве, крупне дојке, у којима су се испод белине коже већ назирале, као одавно зреле, неке грудве”.²³ Поново ће нам писац дозволити да видимо бујна прса своје еротичне јунакиње у натуралистички обојеној сцени са мутавим слугом Ванком: у жељи да у стварности осети „мушку руку” на себи, Софка открива своја прса и на своју једну дојку силом полаже Ванкову руку.

Са почетком радње у V глави започиње у роману и нови круг описа с мотивом прсију. Ту долази до изражаја њихово симболичко значење, а мења им се функција. Док су, наиме, претходно указивали на буђење и слободни живот девојачког Ероса, овде нам она наговештавају и указују на његово потискивање. А, опет, у функцији испољавања те симболике јавља се *тесно одело*, тако да прса овде мењају и свој појавни облик – она су сада *покривена а сћегнутиа*. Треба при томе посебно обратити пажњу на речи које писац употребљава када их описује.

Приказ предваскршњих догађаја у хаџијској кући у V глави, од којих је најважнији долазак очевог гласника, започиње управо сликом јунакиње у неком старом а тесном минтану, због чега су јој се прса „чисто кршила”. У опису њеног облачења и кићења поводом Васкрса (VI глава) уводи се веома важан мотив тесног а сувише отвореног јелека, из којег се – видимо мало даље у тексту, у опису јунакиње док припрема васкршње послужење – прса „отимају”.

Оно што се до сада давало само у мутним, злослутним наговештајима, у догађајима који од X главе следе у роману почиње и да се остварује. Сазнавши за своју удају, Софка из теткине куће (испрошена девојка се по

²² *Нечисџа крв*, стр. 67.

²³ *Исџо*.

обичају склања код родбине или у суседство) креће својој кући са помишљу да се супротстави оцу. Занимљива је појава прсију у том призору: „Од беса стискајући прса, да би од бола чисто јаукнула, и дижући шалваре да што брже и сигурније корача, /Софка/ брзо пређе сокак, чесму, и уђе у кућу”.²⁴ Психолошко (емотивно) значење стискања прсију непосредно је изнето у тексту, али у контексту у којем је дат овај детаљ добија и додатно, симболичко значење, које се не уклапа у свеукупну симболику прсију у овом делу романа. А оно је – не потискивање, него побуна Ероса! Међутим, Софка пристаје на неприличну удају и већ у наредној, једанаестој глави гледамо је како се за њу и припрема, облачећи се и китећи за прошевину и „пијење”: „И, као у инат некоме, облачила се и китила. Стезала је половину, да јој је пуцала; тесан јелек само је на једну, најнижу копчу закопчала, да су јој прса бректала; кроз рукаве танке кошуље бљештала су јој обла рамена и једре, вреле мишице”.²⁵ Са овим описом започиње у роману експлицитније испољавање симболике потискивања Ероса, али сам овај Софкин поступак овде, који представља израз поносног хаџијског потомка, има другачије значење – истицање Ероса у тренутку потискивања. Али онда долази сцена „пијења”, и у њој овај детаљ: низа дуката коју јој је свекар Марко даровао била је толико пуна и дугачка „да јој злато својом жустином покри цела прса”.²⁶ Није тешко увидети његово симболичко значење: новац купује Ерос. Исти детаљ истиче се и у опису Софке као „срећне веренице” (у XIV глави) – улоге коју је играла пред радозналим и злурадним светом. Софкино истицање на прсима од свекра дароване огрлице, која је „свакога највише и запрепашћивала”, има исту симболику као и њено пркосно стежање одеће приликом облачења за прошевину, али је то истовремено и слика лажног задовољства Ероса. На крају, у већ поменутој сцени Софкиног поласка у хамам имамо ону тесну колију, која, међутим, стеже у плећима и око кукова, а не на прсима. Значење и функција овог детаља односе се на догађаје који ће у роману тек уследити, а који јунакињу доводе у необичну везу са њеним свекром, који јој је и даровао ту колију. То значи да се са Софкиним јавним пристанком на недоличну удају завршава претходни круг описа с мотивом прсију, чија је симболика потискивање Ероса, а започиње нови, са описима другачијег значења и функције, што је и разумљиво – Ерос је потиснут.

У том новом кругу описа, које налазимо на страницама посвећеним купању у хамаму, свадби у невестиној кући и венчању, симболичко значење прсију је нешто измењено – потиснути девојачки Ерос, али им је зато функција потпуно нова, експресивна – одражавање јунакињиних унутарњих доживљаја и душевних стања поводом тих за њу судбоносних догађаја, који се сада неодложно остварују. Такође, занимљив је и њихов по-

²⁴ Наведено дело, стр. 130.

²⁵ Наведено дело, стр. 140.

²⁶ Наведено дело, стр. 142.

јавни облик: откривена су, а као да се скривају. Њихову наглашену еротизацију, наиме, пригушује јака емоционална подлога на којој је та еротика изграђена. Негде су она, међутим, и покривена, а негде је, па опет, тај детаљ изостављен. Суштина је у томе да у случају описа ове групе појавни облик прсију није толико битан, па је зато тако и разноврстан. Више од еротског, код ових појединости са прсима битније је њихово дубоко психолошко, емотивно значење.

Заправо, могло би се овде говорити о два мања круга у оквиру овог општег, другог круга описа с мотивом прсију. Не само зато што је симболика прсију у овом другом случају слична оној у претходним описима, него зато што се на њу и ослања. Графички се то може представити овако:

ЗНАЧЕЊЕ		ФУНКЦИЈА		
	Основно	Симболичко		
I	Наглашено еротско	Слободни девојачки Ерос	Симболика наговештај	ПОТИСКИВАЊЕ ЕРОСА
II	Пригушено еротско (Емотивно)	Потиснути девојачки Ерос	Одраз	ПОТИСНУТОГ ЕРОСА

Опис Софкиног облачења и кићења за прошевину и „пијење” (у XI глави) представља гранични, прелазни опис између ове две подгрупе описа. Иза стезања сопственог тела стоји инат поносног бића који у своме жртвовању иде до краја. Као што и оно истицање пред светом скупocene, од свекра дароване, огрлице није ништа друго до прикривање сопственог бола и туге. Но, симболична слика унесређеног Ероса постаје актуелна од XV главе, где се приказује купање варошких девојака и младих жена у хамаму. Дубоко потреса слика лепе и поносне хацијске кћери како плаче и грца, „као никада у животу”, док је баба Симка, трљачица, купа, руком прелази по њеним леђима, плећима, око прсију, како би ти делови били јаче истакнути на венчању. У XVIII глави, затим, налазимо јунакињу како у тренуцима ишчекивања доласка младожењених гостију љутом ракијом сузбија своје страхове и охрабрује себе за оно што је чека. Прса се ту појављују у свом основном значењу – као део тела, али део где и одакле почиње да делује овај стимуланс („поче пити и осећати како је по грудима пали, жеже”, те „како јој одмах би друкчије, некако лакше”) и где се, на крају, по народном веровању, налазе душа и снага човекова („а у прсима срце јој јако и слободно бије”).

И коначно, у призору Софкиног ишчекивања поласка на венчање дата је једна дубоко узбуђујућа еротска слика: прса готово гола, претрпана низама и дукатима, а зној „као грашка избија, ваља се и између дојака, низ

ону дубодолину, пада, капље”.²⁷ Није случајно што се на овом месту поново, по трећи пут у роману појављује слика прсију покривена златом, овде чак појачана у степену (прса су „претрпана” златом). На нижој симболистичкој равни, а то ће рећи на нивоу саме ситуације, она симболизује тежину тренутка у којем се јунакиња налази и који ишчекује, то јест саму њену душевну тегобу (количина и тежина злата притиска груди, односну душу), али на вишој симболистичкој равни њено значење би се везало за цео догађај (венчање), па би се на тај начин поново успоставила (продужила) прва симболичка линија – богатство, новац притиска, потискује, побеђује Ерос. Протежући се од Софкине прошевине, па преко њених вереничких дана, она се овде, пред полазак на венчање, и завршава, када ће Ерос најзад, и засвагда, чином венчања, бити купљен и сасвим потиснут.

Приказом предваскршњих догађаја у хаџијској кући започиње а сценом у собици у газда-Марковој кући завршава се овај велики круг описа са мотивом прсију. Шта се, наиме, дешава у овој сцени? На еротски додир Маркове руке Софка осети како јој „силом, против њене воље, поче половина да /се/ увија, и прса јој, као жива, тако уздрхташе и полетеше”.²⁸ Сетимо се сада речи које је Станковић користио у описивању овог телесног дела Софкиног и, узимајући у обзир и ове овде наведене, склопимо слику о симболичким значењима која се иза њих крију:

Потискивање Ероса	Чин потискивања Ероса	Поновно буђење Ероса	
(Потиснути Ерос)			
ЧИСТО СЕ КРШЕ – ОТИМАЈУ СЕ – БРЕКЋУ – (————) – УЗДРХТАШЕ и ПОЛЕТЕШЕ			
Прва подгрупа описа	Прелазни опис	Друга подгрупа описа	Завршни опис

У описима прве подгрупе писац је јунакињиним прсима имплицитно дао својства живог, персонифицирао их је, а у завршном опису, у поменутој сцени у собици, он је то својство и експлицитно изразио („као жива”). Зашто се, међутим, овим описом завршава претходни, а не, рецимо, почиње нови круг описа, када се показује да Софкин Ерос није потиснут, угушен, да је, штавише, осетио жудњу коју може остварити? Из простог разлога што је та жудња забрањена. Из истог разлога се и симбол прсију повлачи из даљег тока романа. Нигде се на страницама које описују инцестуозно оргијање пчињских сељака и Маркову борбу за својим инцестним нагонима, ни у једном опису Софке овај део њеног тела не појављује.

²⁷ Наведено дело, стр. 192.

²⁸ Наведено дело, стр. 214.

Прса поново постају предмет ауторове пажње након свадбе. И поново их, у оно неколико релевантних описа главне јунакиње које налазимо до краја романа, видимо откривене. Али та откривеност има другачији вид од оне у описима с почетка романа јер је сам Ерос чином венчања добио другачија обележја: од девичанског, он се преображава у женски. Стога у тој откривености нема више девојачке провокације; она је сада израз женске еротске слободе и раскалашности. У функцији испољавања те симболике јавља се у овом случају једна друга врста одевног предмета – кошуља. Овај тематски круг има најмање описа, али га карактеришу велика променљивост значења (основно, еротско, симболично) и разноликост функција мотива прсију. Задржавајући еротску као основну, он додатно има, наизменично, симболичку (симболизују Ерос) и експресивну функцију (одражавају јунакињина душевна стања).

Прву значајнију појаву прсију на страницама романа након свадбених призора бележимо у XXV глави, у опису јунакиње у првим брачним ноћима, који смо наводили анализирајући мотив косе. Сетимо се: кошуља јој је била толико разгнута „да су јој бљештала врела прса”. Премда наглашено еротизована, прса овде губе своју еротичност под емоционалним притиском целокупне слике. Обнажена, она у овом случају симболизују јад, скрушеност, емоционалну – да употребимо Станковићев израз – „убијеност”, и више од тога, она симболизују молбу, преклињање. Софкин поступак, у извесном смислу, има слично значење као и оно, приликом сазнања о Марковој смрти, Станино превртање и „скљокање” преко собног прага, и она кратка, али страшна, значењем обременита молба: „Немојте ме, бре, људи”.

Имамо, потом, две слике јунакиње из срећног периода њеног брачног живота. Прва је представља као газдарицу куће, која задовољно обавља уобичајене кућне послове око огњишта. Прса су ту присутна у чисто еротском значењу: будући „овлаш, не сасвим обучена, неутегнута”, Софки су, тако нагнутој, прса просто – испала. Видљив симболички значај она добијају у другој слици, која Софку приказује као срећну жену, али и господарицу свога мужа, која, „задовољна што Томча тако срећно, као дете, око ње облеће, сва се к њему окреће и, знајући колико ће му учинити задовољства, почне као да му се уноси, и сва лицем, прсима предаје, да је он гледа колико хоће, наслађује се њом”.²⁹ Јунакињин поступак је прочитати знак физичког подавања, али, у целини гледано, он има за циљ нешто друго – покораване и поседовање или, једном речју, власт над другим. Еротика је ту само средство за постизање тог циља, а у сврху исказивања те симболике употребљен је овде мотив прсију.

Сижејни преокрет у роману (ефенди-Митина наплата дуга) доноси и промену на значењском и симболичком плану развијања мотива прсију. У последњим главама романа налазимо два у том погледу врло индикативна детаља. Први у опису Томчиног садистичког иживљавања над Софком у

²⁹ Наведено дело, стр. 246.

XXXII глави: „Могоа је сву убити, све јој тело изгристи, а не само прса, не би се она покренула, ни гласа од себе пустила”.³⁰ Зашто Томча гризе Софкина прса, и зашто само прса, а не и цело тело? Освета за претрпљено понижење у сукобу са ефенди-Митом очигледан је и јасан мотив; а најбоље ће се осветити тако што ће уништити оно што га је у потчињеном положају и држало – Ерос Софкин. По свему судећи, он је у томе вођен не само осветом него и страхом. То је страх од опасности која му од тог моћног Ероса и даље прети. Но, чини се да је мотив Томчиног понашања дубљи (сугерише нам се то у последњем делу реченице, који описује Софкину реакцију). Наиме – како налазимо у *Речнику симбола* – „beleg zuba u mesu je znak nečeg duhovnog: namere, ljubavi, strasti. To je pečat koji označava volju za posjedovanjem”. /.../ S jedne strane preovladava simbolika belega, a s druge simbolika udarca. Bilo jedno ili drugo, to je pokušano ili propušteno *osvajanje*”.³¹ Коначно, и Ерих Фром је мишљења да изнад сексуалног задовољства које садиста налази у понижавању и мучењу другог, у његовој патњи, стоји заправо воља за моћи, жеља за потчињавањем и поседовањем.³²

Други занимљив детаљ са прсима пронашли смо на последњој страници романа, у завршном портрету главне јунакиње. Он не садржи слику прсију, али садржи опис кошуље на грудима, што се симболичко асоцијативним путем може довести у везу и са самим прсима, јер, у традиционалном систему веровања сматра се да је кошуља, будући да је у непосредном додиру са телом, „друга кожа”.³³ А Софки је кошуља на грудима била „увек набрана, скупљена и прљава”. То је знак не толико материјалне, колико духовне беде, запуштености, и то се значење уклапа у свеукупну симболику слике јунакиње на крају романа. Али, на плану симбола изглед кошуље се може протумачити као слика прсију (увенута, спарушкана), односно, на дубљем нивоу, као слика њеног Ероса (деградирани, замрли Ерос). Кошуља овде, такође, преузима функцију симбола Ероса, истовремено откривајући и саму личност. Тако би она сугерисала и симболички указивала на тростепену деградацију Софкине личности: физичку, еротску и духовну.

Разголићавање Софке. Још један одевни предмет има видљиву, па и значајну улогу у описима Софкиним. Он се помиње или описује на више места у роману, али је у свега неколико случајева његова појава обременена одређеним значењем, оним који нас овде интересује. И опет не слу-

³⁰ Наведено дело, стр. 255.

³¹ Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola*, „Stylos” * „Kiša”, Novi Sad 2004, одредница UGRIZ, стр. 1006. Подвлачење је ауторово.

³² Погл.: Жарко Требјешанин, *Лексикон психоанализе*, „Матица српска”, Нови Сад 1996, одредница САДИЗАМ, стр. 247.

³³ Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola*, „Stylos” * „Kiša”, Novi Sad 2004, одредница KOŠULJA, стр. 406.

чајно, он постаје актуелан, добијајући то своје одређено, симболичко значење и функцију, од V главе, када, рекли смо, почиње радња. Ту он први пут и привлачи нашу пажњу, у оном опису Софке пресамићене на прозору, када осећа „како јој шалваре дуго, тешко падају по куковима”. Дакле, у питању су – шалваре! У VI глави, затим, Софка проба нове шалваре,³⁴ сашивене за Васкрс, да види да ли јој добро стоје, „али су јој изгледале *незгодне*, што учкур и нова басма није била угужвана и умекшана, *те су је жребле око половине*. *А целе шалваре изгледале су јој као да нису њене, јер због поља што су биле круће и нове, чиниле јој се шире и као да се она из њих више види, као да је гола*”.³⁵ Међутим, за сам Васкрс, облачивши се, Софка је осетила драж „од оних дугачких, и као све нове, више него обично, *тешких шалвара*, набраних у боре”.³⁶ Али је зато око јелека имала много посла; био јој је превише отворен а тесан: „Једва га била закопчала, те је после морала једнако да извија плећима и бедрима, пробајући да ли јој од тесноће неће гдегод пући”.³⁷ Следећи пример нас доводи на свадбу у хаџијској кући и до „некако чудних” погледа радозналих посматрача, где се шалваре не помињу изричито, али се несумњиво на њих односи доживљај Софки који се ту описује. Посматрајући весеље „одозго”, са горњег спрата, Софки се, наиме, чини да „све то одоздо” једнако гледа у њу, а највише у њене, на докату спремљене и распоређене дарове које ће носити младожењи, нарочито у „црвен, свилен, свадбен, за двоје широк јорган” (алузија на прву брачну ноћ). Ти необични погледи туђег, радозналост света изазивају код ње исти онај осећај који је имала и приликом пробања нових шалвара за Васкрс, само сада у израженијем облику: „Софки се учини као да је гола, јер тако поче, не знајући ни сама зашто, саму себе да загледа, као да се увери да ли заиста на себи има одела, да јој штогод не фали”.³⁸ Занимљива је, на крају, и појава шалвара у слици Софкиног „дворења” сватова: „Дворећи све и љубећи у руку, Софка је осећала како јој уста додирују њихне тврде чворновате руке; како је њихни бркови, браде, косе додирују по лицу, и како је кроз њене шалваре, јелеке од свиле, *чисто боду круће, длакасте хаљине њихне*”.³⁹

Функција шалвара у овим описима је (раз)откривање, али не Софкиног тела, њене физичке лепоте – јер, посредни је само осећај нагости, а не њено истинско откривање – него Софкиног „ја” (отуда су сви описи дати „изнутра”, тј. полазе од јунакињиног субјективног доживљаја властитог тела). Заправо, реч је овде о – губитку друштвеног идентитета. Довођење

³⁴ И онај „сувише тесан а отворен јелек”, чију смо појаву и улогу у описима Софкине лепоте анализирали, био је од истог, новог материјала, што није неважан детаљ.

³⁵ *Нечистија крв*, стр. 97. Подвлачење је наше.

³⁶ *Наведено дело*, стр. 100. Подвлачење је наше.

³⁷ *Истио*.

³⁸ *Наведено дело*, стр. 178. Подвлачење је наше.

³⁹ *Наведено дело*, стр. 211. Подвлачење је наше.

у везу истине са нагошћу није оригиналан, али је изванредан Станковићев поступак. И он је то изванредно урадио.⁴⁰ Огољавање унутрашњег „ја” своје јунакиње, односно губитак њеног друштвеног идентитета, приказао је поступно, постепено појачавајући код ње тај необичан осећај нагости. Најпре нам је то наговестио оним њеним осећајем да јој шалваре падају по куковима, што симболично представља први ступањ њеног разоткривања. Управо тако! Та, на први поглед не тако важна, само еротиком набијена слика има и симболичку функцију. Софкин доживљај властитог тела се у овом случају заснива на чисто телесном утиску, који није праћен одговарајућом чулном емоцијом. Не сазнајемо, другим речима, да ли тај дотицај тела са шалварима код ње изазива осећање пријатности или непријатности. Бар не следећи прва значења те реченице. Ту информацију добијамо на њеним „дубљим” значењским нивоима. Наиме, реченица: „шалваре дуго, тешко падају по куковима” сугерише да је у питању осећање непријатности. Јер, шалваре не клизе, него *падају*, што асоцира на поступак разоткривања („пада одело” = „пада маска”). Изградњи такве симболике свакако доприноси и значење самог глагола „падати”, како дословно, тако и, још више, пренесено: материјално, духовно или морално пропадање, срозаване. Такође, речи „дуго, тешко” пре упућују на осећај мучности, тегобе, непријатности, но на осећај лакоће, угодности и пријатности. Тако гледано, и покрети које Софка чини телом („угибање” и „увијање”) добијају сасвим другачије, симболичко значење. Они представљају (и наговештавају) покрете покушаја ослобађања из тескобне и тегобне ситуације (слично положају тела на прозору) у коју ће Софка бити гурнута, а која, с обзиром да се овај опис даје након сцене доласка очевог гласника, већ почиње да се развија. Отвореније нам се то наговештава у опису Софкиног облачења и кићења на сам Васкрс, када шалваре постају зачуђујуће пријатне и угодне, а јелек неугодан, тесан – јелек у овом случају преузима функцију шалвара (а што је у вези са еротским симболом прсију).

У призору Софкиног пробања нових, за Васкрс сашивених хаљина дато осећање непријатности од додатног, скривеног, постаје основно значење појединости о шалварима: нове шалваре су јој „незгодне”, круте, гребу је око половине; чини јој се *као да се она из њих више види, као да је гола*. На свадби се овај утисак појачава: осећајући на себи продируће погледе радозналост света, Софка саму себе загледа, „као да се увери да ли заиста на себи има одела”. Она у овом случају, дакле, *осећа као да је гола*. Ово је

⁴⁰ О овој вези, али са једног другог аспекта, о нагости као природној и културној творевини врло надахнуто пише Лешек Колаковски у свом огледу о стриптизу. У његовом полазном ставу да одело прикрива истину, док је нагост открива, али да је нагост срамотна, па је самим тим човекова истина заправо његова срамота, има сличности са оним што је наш писац, много пре њега, приказао у свом роману. Уп.: Lešek Kolakovski „Epistemologija striptiza”, у: *Goropadni eros. Ogledi o erotizmu*, priredio Milan Komnenić, „Prosveta”, Beograd 1982, стр. 21-38.

тренутак када Софка сазнаје (голу) истину: она се више не одваја од осталих варошких девојака, она је сада једнака њима. Руши се мит о великој, недостижној Софки „ефенди-Митиној”, а самим тим, код ње лично, и илузија коју је имала о себи самој. Али она сада није ни као „свака, обична девојка”, јер ни њен младожења, будући муж, није као „сваки други, обичан” – он је дванаестогодишњи сеоски дечак (отуда Софкин утисак да је радознали свет посебно загладан у свадбени јорган, који представља њен свадбени дар и мираз). Пут детронизације Софкине личности се, међутим, не завршава овде. Њен осећај како је кроз шалваре и јелеке од свиле „чисто боду” круте, длакасте хаљине пчињских сељака док их двори показује нам, на крају, да она *јесће као бола*. Не само да се Софка више не уздиже над осталим варошанима, него и у односу на њих силази степеник ниже на друштвеној лествици, изједначавајући се са пчињским сељацима. Такво значење, уосталом, само експлицитније изражено, има и њен силазак међу сватове, из собице за трпезу. Штавише, она отпада од њих, изопштава се, јер се у додиру са пчињским сеоским светом (симболично у додиру са њиховим телима) њен осећај нагости појачава до осета бола, уз који се јавља осећање непријатности. То је последњи степен огољавања Софкине „личности”: у односу на варошане отпада њено „хацијско”, а у односу на сељаке њено и „хацијско” и „варошко”. Тиме се у исти мах огољава, открива и њено властито, унутрашње ја, које сада постаје незаштићено (друштвеним улогама које је Софка играла) и рањиво, те изложено опасности да буде повређено или изгубљено. Више није реч о продирућим погледима, него о продирућим додирима (основно значење глагола „бости” је продирати у шта). При томе је занимљиво како је при непосредном додиру њихових тела, путем додиривања и љубљења руку, њихове косе, браде, бркови, па чак и руке само *додирују* по лицу и устима, док је при посредном додиру њихових тела, преко одеће, њихове круте, длакасте хаљине *чистио боду* кроз њене свилене јелеке и шалваре. То свакако има одређено, скривено симболичко значење. Њега ћемо убрзо открити у даљем току романа, где ће нам се отворено предочити оно што нам се овде само наговештава: да ће потоњи силазак за трпезом донети Софки много непријатности, некаквог „чисто пробадајућег” бола, јер изједначавање са пчињским сељацима подразумева и прихватање њиховог система обичаја и прописа, схватања и веровања. Обичај снохачества представљаће за њу покушај продирања до њеног унутрашњег „ја” и његовог повређивања, покушај разарања њеног личног идентитета и интегритета, када је већ друштвени идентитет изгубљен, колико и одбачен.

Скамењавање и окамењавање Софке. У вези са физичким описима главне јунакиње остао је још један мотив, стар и општепознат у светској литератури, али, опет, на необично занимљив начин изражен у Станковићевој *Нечистијој крви*. Поменули смо га приликом анализе мотива косе у опису Софкине лепоте, али нисмо – с разлогом – и посебно скренули пажњу

на њега. Учинимо то сада. Стоји у том опису, сетимо се, да је Софки коса једнако расла и бујала, док је лепота самог тела „била стала, као скаменила се, да се не би трошила”. Реч је, дакле, о дискретно израженом мотиву скамењености, који је добро познат из античке митологије (Медуза, која погледом скамењује, Ниоба и Колидон, који бивају скамењени), а присутан је и у Библији (Лотова жена, која бива претворена у со). Такође, сусрећемо га и у бајкама. Заправо, скамењавање као један од видова метаморфозе карактеристичан је за ову врсту фантастичне прозе.

На плану симбола скамењеност означава „kaznu dosuđenu zbog nedopuštenog gledanja. Ono je posledica ili privrženosti koja ostaje nakon greha – pogled koji privuče; ili je posledica preteranog osećanja krivice – pogled koji ukoči; ili oholosti i pohlepe – posesivno gledanje. Skamenjenost simbolizuje kaznu za ljudsku neumerenost”.⁴¹ Код Станковића се, међутим, не скамењује сама јунакиња, него лепота њеног тела, а ипак у том скамењеном телу и даље има живота. Поближе нам се то објашњава мало даље у истој, четвртој глави, када се каже да је Софка старила, али „не лепотом и снагом, него годинама”, што значи да се код ње зауставља процес физичког, али не и биолошког старења. А то ће рећи да је Станковић своју јунакињу обдарио вечном младошћу и лепотом. И та слика Софке ефенди-Митине, вечно младе и лепе девојке, којом прича о њој започиње, представља ауторову полазну тачку у приповедању. (У овом погледу Станковићева јунакиња умногоме подсећа на Вајлдовога Доријана Греја.) И још два пута се затим мотив скамењености у овом облику појављује у роману: у хамаму Софкино обнажено тело, „као од мрамора резано”, бљешти и прелива се у лепоти и пуноћи; као невеста, пред полазак на венчање, Софка стоји „укрућена” и „укочена” – „укипљена”.

Међутим, уколико наш угао посматрања проширимо савременим психолошко-психијатријским схватањима, увидећемо да је мотив скамењености у *Нечислој крви* далеко израженији и развијенији него што нам ових неколико примера то показује. Заправо, две ствари овде треба разликовати: „скамењавање” и „окамењавање” главне јунакиње. Прво подразумева симболичко претварање јунакиње у камен на физичком плану – скамењује се лепота њеног тела, а друго симболичко претварање јунакиње у камен на психолошком плану – окамењује се њена личност.⁴² И те две

⁴¹ Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola*, „Stylos” * „Kiša”, Novi Sad 2004, одредница SKAMENJENOST, str. 836.

⁴² Термин „окамењеност” овде узимамо у смислу који му даје Роналд Д. Лаинг, први човек антипсихијатрије. У својој књизи *Поделиено Ја* (1957) Лаинг пише: „Upotreba reči 'okameniti se' podrazumeva više raznih značenja: 1. Poseban oblik užasa, čime neko biva okamenjen, tj. pretvoren u kamen. 2. Strah da se to ne dogodi, tj. strah pred mogućnošću preobražavanja iz žive osobe u mrtvu stvar, u kamen, u robota, u automat, bez lične slobode postupanja, u ono što nema subjektiviteta. 3. 'Magijski' čin kojim čovek pokušava da preobrazu drugu osobu u kamen, 'okamenjujući' je; i, proširivanjem, to postaje čin kojim čovek poriče autonomnost druge ličnosti, ne uzima k znanju njena osećanja, posmatra je kao stvar, ubija u njoj život. Tako da bi

ствари су у тесној вези: оног тренутка када се њена личност „окамени”, „раскамењује” се њено тело, то јест постаје подложно процесу трошења и старења. А Софка се „скамењује” на почетку а „окамењује” на крају романа. Што ће рећи да веза између ове две појаве постоји и на композиционом плану; оне омеђавају егзистирање Софкиног лика у роману.

Да бисмо схватили зашто се Софка „раскамењује” у тренутку када бива „окамењена”, ваљало би најпре знати одговор на једно друго питање: „Ко Софку окамењује?” На ово питање није тешко одговорити – отац! А ево и зашто: „Мала Софка, међутим, у очима других не види себе без оца, и види оца колико себе. Стога се њена свест о себи самој у првим главама романа формира као свест посредована оцем. Јер је очито да други њу виде – бар тако она осећа, а то и јесте пресудно – прво као ћерку ефенди-Митину, па тек онда као Софку; чак и по мајчиноме погледу и понашању закључује да су љубав и брига за њу посредоване љубављу и бригом за оца. Отуда мала јунакиња добија подстицаја да саму себе у неом размишљању, па и у интимним жељама, почне доживљавати – што се види у именовању – не просто као *Софку*, него као *Софку ефенди-Митину*”.⁴³

У Софкиној свести, дакле, она је *део* оца. И стога ће је вест о удаји дубоко поразити. Очев поступак схватиће као израз невољења и, пре свега, непоштовања њене личности, „*као да она није ништа, и никада ништа ни била. Него, као да је увек била обична*, као нека ствар”.⁴⁴ По свему судећи, страх од губитка властитога ја, на чије нам постајање недвосмислено указује овај исказ у Х глави, нагнаће Софку да се супротстави оцу, и то са овом помишљу: „Сада је већ она своја, није Софка девојка, Софкица, ефенди-Митина, већ права жена, своја, ничија више”.⁴⁵ Но, овај снажан моме-нат потврђивања сопствене индивидуалности кратког је даха. Пристанком на удају Софка постаје очево *средство* за очување породичног угледа, да би на крају, када отац буде тражио новац за њу, постала и *свџар*.

Али, има ту један занимљив детаљ: пре него што ефенди-Мита „окамени” своју кћер, сама она ће се пред његовом појавом „скаменити”, и то

можда bolje bilo reći da човек depersonalizuje ličnost, ili da је popredmećuje. Ne postupa se s njom kao sa ličnošću, kao sa slobodnim agensom, već kao da је u pitanju *ono*, stvar.” (R. D. Laing, *Podeljeno Ja. Politika doživljaja*, „Nolit”, Beograd 1977, стр. 40). Антипсихијатријски термин „окамењеност” појмовно је веома близак психијатријском термину „деперсонализација” (који и сам Лаинг употребљава), који означава осећање губитка личног идентитета (губи се осећање постојања сопствене личности, као и однос према сопственом телу), али он тачније описује оно што се дешава на крају са Станковићевом јунакињом. Она, наиме, бива „окамењена”, у смислу овог трећег значења речи „окаменити се” који Лаинг наводи. И не само то. Он нам тачно описује оно што се са њоме дешава од самог почетка романа, а то је – оно што Лаинг налази за карактеристичним код онтолошко несигурних личности – испољавање страха од „окамењавања”, односно губитка властитога субјективитета.

⁴³ Н. Петковић, *Два српска романа*, „Народна књига”, Београд 1988, стр. 142-143.

⁴⁴ *Нечисти крв*, стр. 128. Подвлачење је наше.

⁴⁵ *Наведено дело*, стр. 130.

је заправо трећи случај појаве мотива скамењености у роману. Десиће се то у тренутку када Софка буде видела како оцу, кад је спази срећну и задовољну у свом новом дому, заигра „чудан, ироничан” осмех на лицу. Тај је осмех „пресече, *следи*”, те уместо да му пође у сусрет, она остаје „чисто *укојана*”, чекајући га. Скамењеност у овом случају има конвенционално симболично значење осећања кривице: Софка се досети да су јој отац и мајка одавно остали без пара, те пребацује себи што је у својој срећи заборавила на њих. Али зашто Софка, како стоји у тексту, „са језом” дочекује оца, видевши га љутог? Зато што је свесна претње коју он представља за њу, за егзистенцију њене властите личности.

И стога Софка не прати оца, који се упућује к Томчи у великој соби, него, што је занимљиво и, свакако, не случајно, улази у собицу где су се налазили сандуци са новцем. Али ту није могла остати, јер, „што никада у животу, поче осећати *како јој душа, сва њена унутрашњосћ некако мртвачки заудара*. Поче да дрхти и да се тресе од неке неизмерне несреће, коју предосети да ће се десити”.⁴⁶ И заиста, већ следећег тренутка отац је преображава у робу, ствар, тражећи од Томче новац за њу. Ток процеса „окамењавања”, дискретно и поступно развијан у роману, сажима се и експлицитно приказује у овој једној јединој реченици у XXX глави, потекле из свести главне јунакиње: „*Ње, Софке, оне Софке* нестајало је. После ових пара, куповине, она је у Томчиним очима постајала *друџа, обична, нека сџвар*, која се, као свака ствар, може новцем купити”.⁴⁷

У тренутку када Софка изгуби свој лични идентитет, када се из живе особе претвори у мртву ствар, и лепота њеног тела губи своје магично својство, „раскамењује” се, те постаје подложна утицају времена. Она почиње немилице да се троши и пропада. Зашто? По свему судећи, одговор поново лежи у Софкином односу према оцу, али и, што је у одређеној вези, у ставу према властитој лепоти. Пре свега, познато је да „један од најважнијих ослонаца личног идентитета је човеково име; оно је трајна ознака човековог Ја и значајан део Ја осећања”,⁴⁸ али да исто тако значајан део и снажан ослонац нашег „ја” представља и властито тело: „Доживљај властитог тела је основни доживљај себе. /.../ Истовремено, тело је најупадљивији и најстабилнији део нашег Ја. Човек тело доживљава као део властитог Ја или, боље речено, као његову спољашњу границу”.⁴⁹ Софкино осећање властитог „ја” изграђено је и одржава се ослањајући се на очев идентитет. Овакав однос између Софке и њеног оца био би оно што Роналд Д. Лаинг назива *комплементарношћу*:⁵⁰ Отац је онај који испуњава или допуњује

⁴⁶ *Наведено дело*, стр. 249. Подвлачење је наше.

⁴⁷ *Наведено дело*, стр. 251. Подвлачење је наше.

⁴⁸ Србобран Миљковић, Божидар Аврамовић, Мирјана Парлић, „Свест о себи: схема тела или доживљај властитог тела”, у: „Градина” (Ниш) 1983, бр. 10/11, стр. 63.

⁴⁹ *Наведени часопис*, стр. 65.

⁵⁰ „*Svaki „identitet” zahteva drugi: nekog drugog u odnosu na kojeg i kroz kojeg se sam-identitet aktuelizuje. /.../ Komplementarnost označava takvu funkciju ličnih odnosa putem kojih*

Софкино властито „ја”, и око чијег се идентитета, напoкoн, кaо oкo стoжe-рa oкрeћe цeо њeн живoт.⁵¹ Кaкo сe пa ту уклaпa Сoфкин стaв прeмa влa-ститoј лeпoти? Oдгoвoр нa oвo питaњe дaјe нaм сaм писaц: „Сoфкa јe oду-вeк, oткaкo пaмти зa сeбe, – знaлa зa свe. /.../. Joш дeтeтoм јe билa сигурнa у кaквy ћe сe лeпoтy рaзвити и кaкo ћe тa њeнa лeпoтa с дaнa у дaн свe ви-шe пoрaжaвaти и зaдивљaвaти свeт. *Јeр знa сe дa сaдa сaмo oнa, сaмo из њихнe кућe, јeдинo јoш 'eфeнди-Митинa' кћи шћo мoжe бићи тaкo лeпa, a нијeднa другa*”.⁵² Сoфкинa увeрeнoст у јeдинствeнoст влaститe лeпoтe нeмa рaциoнaлнy мoтивaцију, нeгo сe oслaњa нa инфaнтилнo митскo-мaгиј-скo мишљeњe (кaрaктeристичнo зa дeцу), чији су кoрeни у психoлoшкoм, у стeчeнoј свeсти o свoм висoкoм пoрeклy. Мaлa Сoфкa јe сигурнa дa ћe сe рaзвити у прaву лeпoтy и дa ћe тa њeнa лeпoтa бити нeoбичнa и нeсвaки-дaшњa, јeр јe oнa сaмa – кaкo јe схвaтилa из пoнaшaњa других прeмa њoј – пoсeбнa: пoтичe из чувeнe пoрoдицe и, прe свeгa, „eфeнди-Митинa” јe кћи. Душaн Мaринкoвић, кoји јe aнaлизирao симбoлистичкe eлeмeнтe у Стaнкoвићeвoј прoзи, дoбрo јe зaпaзиo дa oвaј искaз пoтичe из Сoфкинe инфaнтилнe свeсти, јeр, кaкo oн кaжe, спaјa „сeмaнтички нeспoјивe чињe-ницe” – a тo су: „oнa”, „сaмo из њихнe кућe” и „јeдинo јoш 'eфeнди-Митинa' кћи” – чињeницe кoјe су у знaчaјнoј вeзи с њeнoм лeпoтoм сaмo у њeнoј свe-сти и у њeним oчимa, a нe и у свeсти и oчимa других. „Изa oзнaчeнoг сe”, кaжe Мaринкoвић, „нe нaлaзи прeдмeт, јeр јe прeдмeт знaк зa нeштo другo. Кућa, нa примјeр, нијe дoм, нeгo симбoл Сoфкинa свјeтoнaзoрa: тo нијe њихoвa кућa, нeгo њихнa кућa (пoзицијa ликa истичe сe дијaлeктизмoм). Кућa зa Сoфкy нијe мјeстo бoрaвкa, рoдитeљски дoм, нeгo свe oнo штo стoји изa њeгa: прeци, бoгaтствo, гoспoдствo, изузeтнoст, мoћ”, пa зaтo „Сoфкa и њeзинa лeпoтa нису сaмo oнo штo припaдa њoј нeгo су рeпрeзeнтaнти јeд-нe вeличинe – oни тo симбoлизирaју”.⁵³

Чoвeк јe свeстaн сeбe и сoпствeнe eгзистeнцијe пoсрeдствoм тeлa. Бити *нeкo* и *нeшћo* знaчи живeти у свoм тeлу и крoз свoјe тeлo. И oбрнутo: бити

onaj drugi ispunjava ili dopunjuje nečije vlastito ja. Jedna osoba može dopunjavati drugu u više različitih smislova. Ta funkcija je biološki određena na jednoj ravni, a stvar je visoko individualizovanog izbora na drugoj. Komplementarnost je manje ili više formalizovana, uslovljena kulturom. Često se o njoj raspravlja pod zaglavljem uloga”, кaжe Лaинг у дeлу *Jastvo i drugi* („Bratstvo/Jedinstvo, Novi Sad 1989, стр. 76-77. Вишe o кoмплeмeнтaрним идeнтитeтимa пoглeдaти истoимeнo (шeстo) пoглaвљe oвe књигe).

⁵¹ У oвoм случaју пaрaфрaзирaмo Лaингoву рeчeницy из нaвeдeнoг дeлa: „Nečija potreba da svoj život okreće oko komplementarnog identiteta kao oko stožera (na primer, ja sam sin svoga oca, supruga svoga muža) nagoveštava stravu fantazma i mržnju prema onome što jeste” (стр. 88-89). Прeмa Лaингу, чoвeкoв идeнтитeт сe мoжe нaзвaти стoжeрним oндa „kada se cela čovekova hijerarhija namera i planova, koga i šta voli, mrzi i pred čim strepi, njegov osećaj uspeha ili propašaja stiču u krug oko toga” (стр. 88).

⁵² *Нeчисћa крв*, стр. 64. Пoдвлaчeњe јe нaшe.

⁵³ Душaн Мaринкoвић, „Симбoлистички eлeмeнти у прoзaмa Бoрисaвa Стaнкoвићa”, у: „Књижeвнa истoријa”, XVI, 1983, бр. 61, стр. 64.

нико и ништа значи не живети у свом телу и кроз своје тело. Софка, јунакиња Боре Станковића, наглашено је свесна себе: она је неко и нешто, она целим својим бићем живи у свом телу и кроз своје тело. А добро зна ко је она: Софка „ефенди-Митина”, последњи изданаك старе хаџијске породице. Име (високо порекло) и тело (лепота) њено најважнији су ослонци њеног личног идентитета. Чином окамењавања, међутим, Софка губи тај свој идентитет („ње, Софке, оне Софке” – а то значи Софке ефенди-Митине – „нестајало је”), идентитет који је штитио њено унутрашње, властито „ја” од обезличења и утапања у остали свет („постајала /је/ друга, обична”). И више од тога: она губи осећање постојања властите личности. Јер, она не само да није „Софка ефенди-Митина”, него није ни „друга, обична” Софка, није Софка уопште – она је нико и ништа, она је ствар! Самим тим губи се и пређашњи доживљај властитог тела, које је представљало значајан део и ослонац тог идентитета. То више није тело „Софке ефенди-Митине”, а ни тело „Софке”, то је тело „неке ствари”, сама ствар. И чим је нестало те психолошке, инфантилно-магијске мотивације да се буде једнако лепа и страсна, и једнако најлепша и најстраснија, тело се „раскаменило”, изгубило је своју виталност и еротску животворност, те је почело да се троши и пропада, а сама Софка да стари и поружњава, до непрепознатљивости. Од некада најлепше девојке она се претвара у младу старицу. У живога мртваца, што уистину представља слика јунакиње на крају романа. И то је оно што писац исцртава на значењском и смисаоном плану приче о „нечистој крви”: трагичан пут једне личности од бића до не-бића, пут њене свеопште деградације. И то је оно што *Нечиста крв* јесте у својој суштини: прича о човековом идентитету.

ЛИТЕРАТУРА

- Goropadni eros. Ogleđi o erotizmu*, prir. Milan Komnenić, „Prosveta”, Beograd 1982.
- Кулишић, Шпиро; Петровић, Петар Ж.; Пантелић, Никола: *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ, „Интерпринт”, Београд 1988.
- Laing, R. D.: *Podeljeno Ja. Politika doživljaja*, „Nolit”, Beograd 1977.
- Laing, R. D.: *Jastvo i drugi*, „Bratstvo/Jedinstvo”, Novi Sad 1989.
- Маринковић, Душан: „Симболистички елементи у прозама Борисава Станковића”, у: *Књижевна историја*, Београд, година XVI, 1983, књ. 61, стр. 55-65.
- Миљковић, Срборан; Божићар Аврамовић; Мирјана Парлић: *Свесћ о себи: схема тела или доживљај властитога тела*, Градина, Ниш 1983, бр. 10/11, стр. 62-72.
- Петковић, Новица: „Књижевни свет Борисава Станковића”, у: Борисав Станковић, *Газда Младен*, „Нолит”, едиција „Педесет српских романа”, књ. 19, Београд 1982, стр. 135-186.
- Петковић, Новица: *Два српска романа*, „Народна књига”, Београд 1988.
- Станковић, Борисав: *Нечиста крв*, „БИГЗ”, Београд 1990.

Требјешанин, Жарко: *Лексикон психоанализе*, „Матица српска”, Нови Сад 1996.
 Чајкановић, Веселин: *Сабрана дела*, књига прва: *Студије из српске религије и фолклора 1910-1924*, књига прва, „СКЗ”, „БИГЗ”, „Просвета”, „Партенон М.А.М.”, Београд 1994.
 Ševalije Žan; Alan Gerbran: *Rečnik simbola*, „Stylos”, „Kiša”, Novi Sad 2004.

Nataša Ivković

BODY IN BORISAV STANKOVIĆ'S NOVEL *NEČISTA KRV*

Summary

Borisav Stanković's novel *Nečista krv* (*Impure Blood*) (1910) is rather famous for its erotic scenes in which it abounds, the most famous of them certainly being bathing in the hammam and Pčinja wedding feast, and above all erotic wooing of the main heroine Sofka. However, somehow aside of all critics' interests there remained the descriptions of the external (physical) appearance of Sofka, and there are surprisingly many of them in the novel; the writer almost obsessively follows and observes the body of his heroine, portraying it in different positions and in various movements, in all its beauty and fullness. And these descriptions do not have only the esthetic, but also a highly functional value. Concretizing erotic appearance and attractiveness of the main heroine, they primarily emphasize the impressiveness of her character, but they also significantly contribute to its psychological characterization. Through the description related to the topic of body position, the novel reveals an important psychological characteristic of Sofka's character: underlined feeling for her own body, which means a high awareness of herself. Descriptions related to the topic of body parts, which are also more numerous, have a somewhat more complex function, because the body of the main heroine, in addition to a highly erotic one, implies a certain symbolic meaning. Neck, hair and bosom are the body parts with the greatest frequency and the most significant part in the novel; they are the symbols and bearers of: the erotic, erotic power and, at the end, Eros himself, erotic instinct. In *Nečista krv*, the motive of neck and hair realizes the link between the erotic and the incestuous, that is erotic and demonic, while the motive of bosom has the function of revealing and portreying the heroine's inner experiences and spiritual states and moods. The most interesting of them all are the motive of the (feeling of) nakedness and the motive of petrification, through which Stanković represented the loss of social and personal identity of his heroine.

УРУШАВАЊЕ ВРЕМЕНА И ПРОСТОРА – ПОЗИВ НА ПОГУБЉЕЊЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Љиљана Ћук

САЖЕТАК: У раду се разматра распоређеност наративног времена, одсуство анахронија, као и уједначени темпо анизохрониа: смена изохроних дијалога, сажетака догађаја и рефлексивних пауза у ритму једно поглавље – један дан. Набоковљев роман релативизује како простор (нелогични лавиринти и пролази, уврнута огледала, осипање материјалног света), тако и време (јунак после смрти наставља живот у другом, упоредном времену). Визуелна сликовност текста (и време приповедања које тендира сцени) приближава роман драмском књижевном роду.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: време, простор, темпо романа, тортура, сцена

Претпоследњи Набоковљев руски роман *Позив на погубљење*, заједно са четвртим делом *Дара* (оним који говори о Николају Чернишевском) и са романом *У знаку незаконито рођених* (*Бенд Синисџер*), припада Набоковљевој трилогији која проблематизује друштвени тоталитаризам.¹ Док се *Бенд Синисџер* дешава у време победе болшевика непосредно после револуције, а историјска личност Чернишевски прогнан живи у царској Русији, у *Позиву на погубљење* време је *мишско*, смештено у архетипске темеље знаног нам света. *Позив* је надреалистичка парабола о животу инокосног појединца, пародија антиутопије какву налазимо код Кафке, фарса гогољевског типа (комбинација реалистичног детаља и фантазма-

¹ Инспирацију, подстицај за тематски правац приповедања, Набоков је можда добио сасвим случајно. У 4. писму Вилсону, од 15. децембра 1940, Набоков каже: *Реч позив су-жерише љубазношћу, све ће бити лепо и пријатно, само под условом да не дижеш галаму (обраћа се целај свом пацијенту). Један мој пријатељ Немац, који се из хобија занима за смртну казну и који је у Рејенсбург уприсутивовао њеном извршењу секиром, причао ми је како се целај понашао дословно очински* (Писма 2005: 54).

горије). Јунак се креће унутар своје семиосфере која има природну деикусу, логику узрока и последице, хронологију догађаја. Неисказан историјски амбијент наглашава проблем појединца, мислећег и душом обдареног бића, свесног извесне смрти, неприхваћеног у средини која спава тврдом сном. Тек деценијама касније слична егзистенцијалистичка атмосфера безнађа обележиће тзв. *шеаџар айсурда*.² Али, Набоков је увек посебан. Атеизам није својство његове прозе чак ни кад карактерише његове јунаке. И Адам Круг и Цинцинат Ц, за које нема спаса у овом животу, вазносе се у више светове. Адам Круг разбија оквир дијегезе када се свет приче сруши и читалац завири у оквирну причу, где разбарушени уметник завршава свој роман. Цинцинат после смрти не доспева у хипердијегетички свет свог креатора. Живот његове сенке наставља се у унутардијегетичкој паралелној стварности.

Последњих двадесет дана осуђеника на смрт

За разлику од Кафкиног Јозефа К-а, Цинцинату је изречена казна смрти због преступа који није мутан и непрозиран: Цинцинат је крив са своје *гностичке подлости*, јер мисли и осећа у свету где је мислити и осећати смртни грех.³ Радња романа се дешава у затвору тврђаве у којем Цинцинат чека смакнуће. Његов тамничар се зове Родион, адвокат Роман, управник затвора Родриг, отац дванаестогодишње Емице која понекад посети осуђеника. У ћелији поред њега сместио се Мсје Пјер, целат који глуми да је затвореник како би се зближио и 'опустио' Цинцинатуса. Протагонисту посећује жена са родбином и мајка коју је видео свега једном у животу.

Једно поглавље – један дан

У неко, незнано које, време (никад или увек), Цинцинату су у судници *шајаџом* изrekli смртну пресуду. Прва реченица је реминисценција престрављене јунакове свести и приповедача који се у њу сместио.⁴ Испричана је са временском задршком, јер јунака већ затичемо у ходницима тврђаве. Чињеница да је Цинцинат стационаран чини време и простор наратива чврстом и предвидивом конструкцијом. Радња ће се дешавати уну-

² Објављен тринаест година после Кафкиног *Процеса* (1925) и *Замка* (1926) чије текстуре и топониме носи у себи, *Позив на пољубљење* (1938) претекао је представнике театра апсурда: Камија (*Ситранац* '42. и *Куџа* '47), Бекета (*Годо* '52 – из преписке са Вилсоном са знајемо да је Набоков веома ценио Бекетова прозна дела, док је његове драме одбацивао као *имитације заборављених салонских комада Мориса Мејерлинка...*), Јонеска (дела после 50-их).

³ Роман је настао у години смрти Андреја Белоџа па се може схваћати и као својеврсни *hommage*... (Медарић 1989: 190).

⁴ Ауторски *глас* се *прејелиће* са Цинцинатовим *унутрашњим гласом* у намери да *повећа нелагодност читаоца* (Албахари у предговору, 1988: 27).

тар јасних оквира (зидина тврђаве и часовника који одбројава преостало време).⁵ Јунак не зна колико му је времена остало, али је дебљина књиге гаранција 'трајности' његове утамничене егзистенције. Склон метатекстуалним искорацима, Набоков на самом почетку пародира сопствену наративну концепцију: *И тако примичемо се крају. Десни, још нећакнући део ошвореног романа... одједном из чиста мира постојао је танушан* (38). *Танушни* роман чини двадесет поглавља, по једно поглавље за Цинцинатов преостали дан живота. Деветнаеста и двадесета глава књиге описује деветнаести и последњи Цинцинатов дан после пресуде, кад јунак улази у другу раван бивања. Не видимо како се откоптрљала његова глава али видимо како је његов дух устао са бине и наставио свој ход ка сенкама *сличним себи*. Смрт се заправо десила негде између редова. И роман, остао без својих поглавља, такође је обезглављен. Баш као и протагониста, и сам роман прави себи места у вечности, међу *сличним себи* остварењима.

Ситно каскање фабуларног времена

Време-простор наратива показале се као сумњива категорија, она може да се преклопи, напусти у вишој равни, коначно, може да се поцепа и поруши. Тако Цинцинат напушта тврђаву само у мислима, једном да гледа панораму града, други пут да измили кроз испуст на тунелу – кад је уредно враћен, и једном пред смакнуће кад су га извели у ноћну шетњу да гледа ватромет њему у Мсје Пјеру у част.

Објективно време утамниченог *слајко* је *дремало* – и оно пословично незаинтересовано за патње и страдања. Као такво, припада оностраној категорији и самим тим непријатељ је Ономе, оностранога.⁶ Док *нека самостиност* тече у ћелији са шпијунком, наратор често реферише на време часовника када на сцену поставља кулисе и друге елементе позоришне представе:⁷ *Саи је ошкуцао чешири или њеи пуица* (38). *Поново је са баналном сешом ошкуцавао саи. Време је шекло аришмеишечком прожресцијом: осам* (39). Са малим душевним амплитудама једнако је равнодушно све до краја текста: *Време се ошегло даље својим уобичајеним ситним каскањем...* (195).

Ониризам Цинцинатовог пребивања у тврђави (он је једини осуђеник, и то је чудно), плеше валцер са својим црвенобрадим тамничарем Родионом, кроз ходнике креће се кружно, што замак чини безмало лавиринтом, био је запослен у фабрици играчака где је правио фигурице Пушкина,

⁵ Димензије романа дефинисане су скоро искључиво његовом шемајском мрежом (Barabtarlo 1993: 1).

⁶ Ово тзв. *објективно* време Набоков је систематично напао и у *Текстури времена*, петом делу романа *Ада или сираси*. И овде говори о томе да је оно што је њему битно, синкопа, субјективни доживљај времена које се зауставило.

⁷ Директне реперкусије на темпо романа имају драмски елементи у роману, што *Позив* сврстава једнако у драмска колико и у прозна дела.

Толстоја (све подсећа на сан и то кошмаран). Посећује га дворска камарила родбине са све намештајем и мачком на унетом кревету. На почетку (и на крају када умире) Цинцинат иде у астралну шетњу. Креће се по мраку (*Цинцинаї̄ изиђе...* 42), попут птице брзо пролази улицама (као да лети) све до своје куће и трема. Кад је, међутим, гурнуо врата, уместо у свој дом, ушао је у затвореничку ћелију. Оно што га чека, јесте блистава оловка на столу и паук у кућу.

Оловка као мерач ѿреосїало̄ времена

Сумња у *веродосїојносї̄* текста започиње управо у чињеници да је оловка то превозно средство којим се протагониста не само виноу до *Тамариних вриїова*⁸ него и оживео фантазмагорију читавог наратива. Дужина оловке је такође и становити временски оператор, у корелацији са дужином текста и живота јунака. *Цинцинаї̄ова оловка је ѿоузданији хронометїар од зво̄наве саї̄а на ѿврђави* (Барабтарло 1993:3). На почетку је оловка *дивно заошїрена* (12), онолико дуга колико је јунаку остало времена у књизи, колико је још саме књиге остало. На крају, од ње је остао само па-трљак. Оловка је мерач локалног Цинцинатовог времена, и наративног света с њим у средишту.

Цинцинаї̄ међу мрї̄вима

Биографски сажеци јунаковог отуђеног дечаштва и маладићства су модално коегзистентни, тако да се друга глава може узети као почетак фабуле у темпорално-каузалном смислу. Цинцинат Ц. је другачији, душеван и сам самцит у луткарској представи живота, у свету плошних креатура. Упознао је Марфињу у фабрици играчака и оженио је, постао фабрички инструктор, а затим и наставник деци са менталним оштећењем. Истом, почињу дојаве о неуклопљености јадника. Цинцинат бива деградиран, ражалован, са Марфињкиним здушним подржавањем мужевљевог пада: она га вара *било с ким и било где*. Ни слепа девојчица и дечак, хром и зао, које је Марфа изродила у браку, нису били његови.

Сцену кад Цинцинат свлачи своје трупло, идући две недеље испред свог наративног времена живота, Набоков је употребио десет година касније:⁹ *Усїао је, скинуо халаї̄, кайицу, ѿаїуче. Скинуо је ѿлаї̄нене ѿанї̄а-лоне и кошуљу. Скинуо је главу као ѿрику, скинуо је кључњаче као ремење, скинуо је брудни кош као ѿанцир. Скинуо је бедра, скинуо ноге, скинуо и*

⁸ Тамарини вртови – како појам простора (топлина дома), тако и временски појам (срећни дани).

⁹ Адам Круг сања умрлу жену која пред публиком свлачи своје тело као гардеробу (*У знаку незаконито̄ рођених*).

бацио руке, као рукавице, у иџао. Оно *џиџо* је од њеџа осџало џосџейено се расиџало, једва да је боџило ваздух... (54).

Торџура аџсурдом

Остале јунаке (анти-јунаке) одликује потпуна несвесност. Осуђеникова осећања за њих не постоје. Нпр. адвокат улази у Цинцинатову ћелију, очајан због тога што не може да нађе копчу за кошуљу, несвестан да се налази у присуству човека којег ће сутра убити. Тако се понашају сви са изузетком глупаве Емице. И не само то. Од Цинцината се очекује потпуна солидарност са *ближњима*, и самозаборав. Јер, то је понашање које приличи успаваној свести и савести. Комбинација јунакових монолога и рефлексџа које дели са приповедачем (*Вероваџносџ будућносџи смањује се у обрнуџој сразмери са њеним аџсџиракџним саџледавањем удаљеносџи...* 105) и изохроних разговора са другима, својом међусобном непомирљивошћу појачавају утисак апсурда. У мучењу затвореника сви подлаци усрдно учествују. Трећи дан изводе га на кулу тврђаве да *ужива* у панорами града. Пјер му прича о љубавним и другим насладама без којих ће *ускоро*, *ускоро* остати. У ћелији, пред крај романа вели му: *Наше џријаџељсџво се расцвеџало у џоџлој аџмосфери џамнице у којој смо се хранили исџим бриџама и надама...* (166).

Дошетаџа из арлекинске ладањске издавачке куће *Бојан* Осипа Љвовича Оксмана,¹⁰ дванаестогодишња Родригова ћерка Емица провртела се ћелијом. Била је необуздана и мишићава, немирно, дивље дете, *џлуџо лане*, како каже замишљени, занесвешћени, од страха загрцнути Цинцинат. Емица је Цинцинатова наивна нада (*сџлачина наде*): нашкрабала је на зиду нешто налик плану спасавања; после посете Марфињке и свите исплакала се на Цинцинатовом рамену. Набоков је зналачки синхронизовао Емичино побуђивање наде (*Суџира ћу вас сџасџи*, каже девојчица) са појављивањем крвника из рупе у зиду.

Реџка врсџа времена

Ах, џуџо моја, џиџа да радим са џобом, са собом, запомаже убоги Цинцинатус, али његове уздисаје нема ко да чује, осим паука, умањеног целата у куту, метафоре за премрежену двoдимензионалну реалност. Одмерено, никако с бољеџивом носталгичарском страшћу, јунак блуди по местима минулог: *Али, ево џиџа хоћу да објасним: између... џокреџа и џокреџа заосџале сенке, џа секунда, џа синкоџа – џо је реџка врсџа времена у коме ја живим – џауза, засџој – када је срце као џаџерје... И, још бих наџисао о неџрекидном џреџерењу... и о џоме да се део мојих мисли увек џура око не-*

¹⁰ Тако тврди Вадим Вадимович приповедач и главни јунак Набоковљеџе пародиране аутобиографије *Поџледај Арлекине*.

бавником и намештајем, и са огледалцетом у рукама. Са деловима намештаја стигао је и угао брачне собе и у дубини *оћворена врати*а (114)! Да контекст није језив, цела епизода била би урнебесно смешна. Бурлескни ликови се ређају на позорници: породична баба је *...ћолико мршава да би моћла да на себе навуче свилену навлаку кишобрана* (114); Марфињкин брат Диомедон је богаљ: *Лева му је ноћа била здрава, румена; десна је личила на ћушку са својом сложеном оћремом: цев, каишеви* (115). Девојчица је пала и наставила да лежи како је нико не би приметио. Зли дечак убио је још једну мачку, злосретну и црну. Слово о недопустивом понашању јадног Цина држи његов таст. Камарила одлази с Марфињком на испруженом кревету. Само је Емица кратко зајецала и заронила главу у рамена јунака, дајући тако повода читаоцу да се, заједно са Цинцинатом, заваравана надом.

Успоравање радње историјског времена (*које дрема*) постиже се статичним мотивима (мир, паук, столица, врата). Дванаестог дана приповедач уводи тему спасоносног куцкања с друге стране ћелије. Исти дан стиже у посету мајка коју је протагониста срео једном у животу. Њему није јасно зашто је дошла: *Видим да сће ви ћародија, као сви, као сви... Не, не ћрелазитће у фарсу. Овде је драма...* Израз очију Цецилије Ц. *ћренућно, ћренућно* – био је *ћакав као да је избило нећто ћраво, несумњиво као да се крајичак овоћ ужасноћ живоћта задићао и за ћренућак блеснула ћосћава* (145), али мајка ће касније тражити да испуни потврду како нема никакве везе са сином. У глуво доба ноћи куцкање се наставља.

Нежна рука целаћа

У ноћној шетњи коју су увиђавно приредили за затвореника, фарса и кич на двоје и на троје цепају здрав разум.¹³ Њихов смисао је да сломе јунака. Али, он је задан, довршен програм, прецизна временска машина која се не може размонтирати. Светла су распоређена тако да по целом ноћном крајолику светлуца монограм ПЦ (Пјер и Цинцинат, ћирилички опозити).¹⁴ Углађено брижни Меје, маестро *ћрасац*, прича увек исти и нимало смешан виц, опишава затвореникову шију, лаже како је маштао о томе да га спасе, вежба мишиће да би био у бољој кондицији за свој посао главосека. Иза врата аплаудирају на сваку Пјерову циркуску керефеку. Сцена је сажетак дана, проширена хроноквантима спорадичних објашњења. Последњих дана Цинцинату и занемелом гледалишту (Набоков је успео, његово писање је *умећносћ слика*) показана је у футроли и под кључем – блистава секира. Образац малтретирања се опетује: спасиоци који су куцкали са друге стране затворске ћелије су нико други до Пјер и његов помоћник Родион, које радост ове болесне игре није држала нарочито дуго. Зато игра има,

¹³ Кич, као категорија уснулости и моралног посрнућа, цвета у тоталитарним режимима (*Позив* је написан 1933).

¹⁴ Приметио Бартон Џонсон.

као и тунел, као и прича, дупло дно. Цинцинат је, одлазећи од Пјера кроз уски прокоп, пропао међу следе мишеве пећине и изашао ван зицина тамнице. Дочекала га је Емица заједно са сводом и звездама и одвукла га уместо у слободу, право својој кући, свом оцу, управнику затвора. А за столом је седео опет Пјер, неизбежни целат, хинећи да је изненађен што види бегунца. Епизоде спасавања заправо је требало да разоноде Цинцината. Његову реакцију опрезни приповедач по правилу не даје. Зашто? Утисак о неисказаном болу већи је од речи. Цинцината са сузама у очима треба само замислити. Емица је села за сто и навалила на дињу, заборављајући своју мисију спасавања.

Претпоследњег дана у кратку и лабаво мотивисану посету стиже од једном заинтересована (можда најмљена) зајапурена Марфињка (спавала са свима како би доспела до мужа). Моли га да се покаје због греха који је њој апсолутно недокучив.

Усекнуће Цинцинаџа

Последњег дана (19. и 20. глава) кад одводе затвореника на гиљотину, Цинцинатова ћелија пуца по зидовима, кроз изваљене решетке побегао је знаковити лептир, степенице које треба да се пењу, спуштају се, помешане су секвенце простора као карте: *Врло су се дуго љели сћепеницама – мора да је шврљава претпрела лак пошрес, јер сћепенице које би требало да се сћушћају, у сћвари су се љеле, и обрнуто. Поново су се љружали ходници, али су имали насељенији изглед, што јесћ очигледно су им показивали – било линолеумом, било џајетима, било џујничким ковчегом поред зида – да се љриближавају насељеним љросћоријама. На једном завијућку је чак мирисало на кујус. Идући даље, љрошли су љоред сћаклених враџа на којима је било најисано 'анцеларија' – и љосле новоџ љериода мрака изненада су се нашли у дворишћу бучном од љодневноџ сунца (209).* Тврђава коју остављају иза себе се још окреће. Пјер довикује да не сме да се пада у несвест. *То је недосћојно мушкарца (214).* Када описује гомилу која се окупила да гледа спектакл, приповедач каже да су иза првих гледалаца, *били слојеви све нејаснијих лица а најудаљенији били су већ сасвим лоше насликани (215).* Градоначелник се пење на позорницу и обавештава окупљене о отварању изложбе и новом снижењу цена у граду. *Сћвари су још чувале сћољашњу љрисћојносћ... Иза оркестра се зеленела сћара алеџорична даљина (215).*

И – сенка секире је претрчала преко дасака. Тако је Набоков описао усекнуће свог јунака. *Један је Цинцинаџ бројао, друџи је већ пресћао да слуша (између те две реченице десила се смрт) удаљавајући звук неџошребноџ бројања – и са до сада недоживљеном јасноћом, у џочетћку чак болно, џо неочекиваносћи своџ налеџа, а онда је радосћ љрејлавила цело његово биће – џомислио је: збоџ чеџа сам овде? зашћо овде лежим? – Пошћо је себи џосћавио ово једносћавно џишћање, одџворио је џако шћо се љридиџао и џоџледао около (217). ...Цинцинаџ се џолако сћусћио са џодијума*

и пошао по дрхтавој прабини. Њега је ситијао за много пуца умањени Роман, илићи Родриџ. 'Шта по радије', жушио се скачући. 'Не сме се, не сме! То је нејошћено према њему, према свима... Враиће се, лезиће – ја ви сће лежали, све је било јошово, све је било завршено!' (218) Једину људску реакцију (повраћање) писац је подарио од почетка сумњивом библиотекару (некаквом закамуфлираном дисиденту, азиланту у свет библиотеке).

Од прџа је мало шћа осћало. Подијум се давно срушио у облаку црвен-касте прабине. Последња је проијрчала жена са црним шалом, носећи на рукама малецког целатиа, као маску. Пало дрвеће је лежало јошћимице, без икаквог рељефа, а оно које је још осћало, сћајало је шако јљоснашо, са бочном сенком на сћаблу због илузије обине... Све се рашћркало. Све је падало... (218).

И маестрално се продужава живот јер секира није ни пала, пала је само сенка, око њеног судбоносног и акутног посла начињен је континуум који је суштински изменио односе. Секира (*axe*) постаје *axis mundi*.¹⁵ Све је била само јена шаласања. Смрт је са ове стране где се пајаци играју живота.

Позоришни комад са кулисама које се руше

Према речима самог Набокова, *Позив на погубљење* је настао у року од две недеље дивног узбуђења и непрекидне инспирације. *Веровајно је зашо шеморални инјензијеи романа шако комјактиан* (Johnson 1982: 81). Наративни образац је позоришни. Приповедач то истиче од самог почетка и све више подвлачи како се роман примиче крају.¹⁶ Зато су поглавља, којих је двадесет, распоређена према данима. Близу три недеље Цинцината држе у неизвесности. Време казивања је или јутарње, кад долази Родион, или вечерње, док јунак исписује уздрхтале странице дневника (светлост се искључује у десет увече). Темпо је елипса поподнева и пауза и изохронија јутра. Поглавље траје око десет страна свако. Сама сценска структура дела условила је наративно време. Ако се приповеда из јунаковог угла, време је субјективно и ужурбано рефлексивно, ретко лирско. Цинцинат очајава над својом судбином, не уме да изађе из пакла страха од смрти и стрепње да је дошао управо дан смакнућа. Кад је приповедање фокусирано приповедачем и заштитником и симпатизером главног лика, нарација је или описна (око свевидеће, време свеприсутно), или извештајна: ликови размењују своје непомирљиве реплике. У том смислу, можемо говорити о

¹⁵ Секира се може видети као још један деиктички симбол пролаза из једног света у други (енгл. *ax*, *axe*, *axa*) јер својим језичким ликом упућује на осу света (енгл. *axis*, *axe*). Овом речи се на латинском означава и други вратни пршљен и небо.

¹⁶ *Сценски елементи... позоришни ефекти се посебно добро уочавају управо на крају романа, када се у вихору прабине распадају кулисе свећа, али и грађа самог романа...* Давид Албахари у предговору роману *Позив на погубљење* (1988: 27).

уједначеном темпу овог романа, двадесет дана пролази равномерно (време *каска*, како каже наратор). Задиханост, нервна изоштреност, или летаргија Цинцинатова, немају утицаја на овај судбоносни ритам смењивања дана и ноћи. Радња је распоређена хармонично. Под тиме подразумевам увођење мотива, ширење изохипси смисла и уплитање потпорних ликова са њиховим варљивим упливом на спасење утамниченог јадника те распршивање таквих надања у које је и читалац спретно увучен, све до краја циркуске фарсичне шараде и постморталне Цинцинатове егзистенције.

Временска пауза рефлексije, током свести или монологом ни за кога, распростире се све више текстом, али не на уштрб дијалога. Цинцинат се, као Адам Круг, креће ка излазу из реалности, плошне попут цртаног филма. За Адама Круга такође нема другог излаза. Јунак је трагичан до краја. Тек *post mortem* улази у виши свет, свет свог разбарушеног творца. Цинцинат приступа светлосним приликама, али у животу он је затворени круг, осуђеник који неће избећи целатову секиру.

Као и Набоковљев роман *У знаку незаконитог рођења*, и овај текст је један од неколико у којем нема ретроспективе нарације. Оваква класична расподела времена заступљена је у првим руским романима (осим *Машење* која је прототип пишчеве рефлексивне носталгије).

Тема проказане душевности, потирања индивидуалног, антиципира Падуково *друштво једнаких* које ће Набоков описати десет година касније. У архетипској матрици *Позива на погубљење* безимено је оно што занима јунака, све што је именовано, укалупљено је и укроћено.

Низ аутора бавио се Набоковљевим референцама на Достојевског у роману о Цинцинату.¹⁷ Набоков као да држи лекцију поклоницима Достојевског о томе како се једино може писати о љutom, разједајућем страху од смрти: у параметрима луткарске представе, изнад сваког сентимента и подвлачења неурозе.

Закривљавање простора је идеја коју Набоков неће напустити до краја свог опуса (у *Ади Тера* и *Антитера* рефлектују једна другу са временским флукуацијама, у *Арлекинима* Вадим Вадимович не може да направи осврт у времену а не окрет у простору). Тврђава за осуђеником се окреће а мреже неба искидале су се попут поцепаних кулиса. Завојити ходници доводе јунака на полазишно место.

Један мотив посебно одзвања идејом закривљености. То су *нейки* (рус.), *поппонс* (енгл.), помиње их Цецилија Ц, Цинцинатусова мајка, објекти гротескно изобличени који тек у специјално деформисаним огледалима добијају нормалан изглед. Огледало, као метафора уметности, гранична је тачка простора и метафизички пролаз у четврту димензију.

¹⁷ Постоји богат подтекст *Злочина и казне*. Само имена Родриг, Родион и Роман варирају име Родиона Романовича Раскољникова (Марфињка је хипокористик Соње Мармеладове). Албахари наводи извор опаске.

Приповедач поступно оспорава свој измаштани свет у којем му се пред само смакнуће Мсје Пјер обраћа за расвету: *Свејлосіі је мало јака... Ако би могло... Еііо, ііако, хвала. Можда зеріцу, још... Одлично...* (217) Ауто-референцијална тема полако ступа у први план *а означііељ и означено – говорећи оііім семиоііичким ііерминіма – ііііензівно се зближавају у ііоследнім руским романима, ііа ііексіі ііосііаје гіоііово ііосве ііонічан* (Медарић 1989:171). Синегдоха оловке као средства трансценденције у свет уметности не завршава се ни овде. Трансцендира се и сама уметност на рачун вишег ауторства.

За Џонсона (1982) дихотомија двају светова (овог и оног, Пјеровог и Цинцинатовог, пауковог и лептировог, вртова Тамариних и Марфињкиних)¹⁸ почива на личносној равни, на дихотомији Цинцинатовог Ја и света Другог (света не-ја). Јунак је другачији, његов њух је као јеленов, његово чуло слуха је као оно у шишмиша итд. Метафизичку тачку ослонца препознао је за тренутак у мајчином погледу. Њен носилац је свакако безимени дискретни библиотекар, али свет Другог није имао ништа више да понуди.

Врхунска окретност Набоковљевог већ зрелог и уобличеног приповедања у његовој тзв. руској стваралачкој фази, чини овај оригинални жанровски хибрид ремек-делом своје врсте.

ЛИТЕРАТУРА

- Женет, Ж. (1984). *Трајање (анисокроније)*. Нови Сад: Поља.
- Женет, Ж. (1995). *Персіекііва и фокализација*. Београд: Реч, часорис за књижевност и културу, бр. 8.
- Карлински, С. (приређивач критичког издања) (2005). *Писма Набоков-Вилсон 1940-1971*. ЦИД: Подгорица.
- Марчетић, А. (2004). *Фиђуре іірііоведања*. Београд: Народна књига – Алфа. Набоков, Владимир (1988). *Позив на ііоғубљење*. Превод: Љиљана Мојсов. Београд: Нолит.
- Barabtarlo, G. (1993). *The Informing of the Soul (Invitation of Beheading)*. (www.libraries.psu.edu/nabokov/barab11.htm) [2. 11. 2009].
- Johnson, D. B. (1982). *Spatial Modeling and Deixis. Nabokov's Invitations to a Beheading*. *Poetics Today*. 3:1. 81-98. Duke University Press.
- Medarić, M. (1989). *Od Mašenjke do Lolite*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.

¹⁸ Тамарини вртови воде до псеудонима (Тамара) Набоковљеве прве љубави Валентине Шуљгине, у основи речи је 'там' (тамо), просторна одредница за други, идеални свет. Марфињкини (*Marthe*) вртови упућују на *matter-of-fact* светове (Johnson 1982: 87). За Џонсона Мађухинска улица којом Цинцинат иде на стратиште припада истом *matter* низу. У основи те речи је лексички лик *mañexa*. Немајчинском улицом корача убоги Цинцинат.

Mello, J. (2005). Time Before and Time After in Nabokov's Novels. *The Nabokovian* 55.
Lawrence: University of Kansas Press.

Meyer P. (1996). *The Spider Motif in Invitation of Beheading*.
(www.pmeyer.web.wesleyan.edu/nabokov/brian.html) [2. 11. 2009].

Ljiljana Ćuk

THE COLLAPSE OF TIME AND SPACE – *INVITATION TO*
A BEHEADING BY VLADIMIR NABOKOV

S u m m a r y

This paper discusses the distribution of narrative time, the absence of anachronisms and the uniform pace of anisochronisms: the interchange of isochronous dialogues, summaries of events and reflective pauses in the rhythm of one chapter – one day. Nabokov's novel relativises both space (illogical mazes and passages, distorted mirrors, the corrosion of the material world) and time (after his death, the character continues his life in another, parallel time). The visual imagery of the text (and the scene oriented narrative time) draws this novel towards the dramatic genre.

ОТВОРЕНО ДЕЛО И ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ АСПЕКТИ У РОМАНУ *ИМЕ РУЖЕ* УМБЕРТА ЕКА

Душан Живковић

САЖЕТАК: Предмет рада представља анализу општих принципа теорије отвореног дела у интерпретацији романа *Име руже* Умберта Ека, у интерактивном процесу комуникације између текста и читаоца. У *Имену руже* читалац има активну улогу, како у трагању за истином о гротескним смртима, тако и у критичком преиспитивању општег духовног и историјског контекста позног средњег века. Принципи теорије отвореног дела примењени су у роману *Име руже* посредством разнородних интертекстуалних аспеката, који у литерарном дискурсу представљају синтезу Екових проучавања средњовековне културе, као и семиотичких анализа односа знака и значења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: отворено дело, амбигвитет, коауторство, полифонија, преображај, јединство различитости

1. ОПШТЕ ОДЛИКЕ ТЕОРИЈЕ ОТВОРЕНОГ ДЕЛА

Теорија отвореног дела Умберта Ека¹ (Umberto Eco) означила је прекретницу у поимању „нелинеарности” стваралачких и интерпретативних перспектива у модерној уметности, наговестивши плурализам у поетици постмодернизма. Основна функција теорије отвореног дела представља стварање интерактивног процеса комуникације између текста и читаоца, тако да читалац, уместо улоге „примаоца”, поседује „коауторску” улогу, успостављајући „нови однос између контемплације и употребе умјетничког дјела”.² Читаочева активна улога у текстуалној интерпретацији

¹ Основне принципе теорије отвореног дела Еко је представио у студији *Отворено дело* (*Opera aperta*, 1962), које је развио у каснијим студијама *Границе тумачења*, *Код*, *Lector in fabula* у *О књижевности*.

² Умберто Еко, *Отворено дјело*, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1965, 59.

сугерисана је инференцијалном моделом, јер динамизам представља иманентну одлику структуре „отвореног текста”: интенција дела (*intentio operis*)³, као потенцијална бесконачност значења, обједињује односе ауторове сугестије и читаочевог „коауторства”. Еко, такође, истиче да је у теорији отвореног дела садржан „радикални” амбигвитет у којем аутор ствара сугестију двоструке асоцијативности, посматрајући двосмисленост као инхерентност плуривалентних значења: „Ради се о томе да се израде обрасци односа у којима би двосмисленост нашла оправдање и стекла позитивну вредност”.⁴ Пошто амбигвитет представља иманентни принцип теорије отвореног дела, Еко не тежи успостављању кохерентног појмовног система, него користи интердисциплинарни термине, које преузима из естетике, лингвистике, теорије и историје књижевности и уметности, посматрајући чак и филозофију кода у духу отворености значења: „Код није правило које затвара, већ може да буде правило – матрица које отвара, које омогућава стварање бесконачних појава, дакле, он је почетак игре, једног неконтролисаног вртлога”.⁵ У овој дефиницији преображено је конвенционално поимање кода као затвореног система значења, при чему је истакнута његова формална и семантичка динамичност, као и процес комуникације са другим „кодovima” у отворености значења. Анализа овог процеса, самим тим, обухвата унутрашњи и спољашњи контекст, од генерисања отвореног дела до многострукости његовог преображаја.

Теорија отвореног дела, како истиче Јован Делић, остварује се у следећим видовима: „као стваралачки програм, критички налаз, и теоријско утемељење модерне књижевности и као интерпретативни метод”⁶, обједињујући, дакле, теорију стваралачког поступка и теорију рецепције, како у синхронијској, тако и у дијахронијској перспективи. У сваком од наведених аспеката, Екови ставови утицали су на конституисање постмодернистичког преображаја традиције, интертекстуалности и стваралачке улоге читаоца.

2. ОПШТЕ ОДЛИКЕ ТЕОРИЈЕ ОТВОРЕНОГ ДЕЛА У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ РОМАНА *ИМЕ РУЖЕ*

2.1 *Средњи век и постмодернизам*

Принципи отвореног дела примењени су у роману *Име руже* (*Il nome della rosa*) посредством разнородних интертекстуалних аспеката, у лите-

³ Иако је Еко у студији *Отворено дело* имао у виду односе ауторове сугестије значења и емпиријског читаоца, као и односе интенције дела и „идеалног” читаоца, прецизније је дефинисао ове појмове у студији *Границе тумачења*.

⁴ Умберто Еко, *Отворено дело*, 15.

⁵ Умберто Еко, *Код*, „Народна књига”, Београд 2004, 15.

⁶ Јован Делић, *Хазарска ѝризма*, „Просвета”, „Октоих”, „Дечије новине”, Горњи Милановац – Београд 1991, 264.

рарном дискурсу представљајући синтезу Екових проучавања средњовековне културе, семиотичких анализа односа знака и значења, као и идеје деконструкције, у вишеслојном дијалогу са средњим веком, не само у савременом виђењу средњовековне цивилизације, него и у мистичним порукама које се кроз векове преносе савременим читаоцима, мењајући њихово поимање цивилизацијске стварности. *Име руже* је, дакле, отворено дело, које из постмодерне, ерудитне перспективе, преображава средњовековну традицију, постепено откривајући и палимпсесте, који представљају скривене узроке религијских, културних и друштвених промена у западноевропској цивилизацији.

На основу наведених ставова, истичемо да је отвореност значења у роману *Име руже* остварена у идеји јединства различитости⁷, посредством постмодернистичког поступка трансформације подтекста у новом семантичком систему, при чему је евидентна двострука природа односа текста и подтекста. Еко, наиме, није само тежио веродостојности приказивања средњовековних идеја, него је посредством интерференције семантичких система често „маскирао” и наводе из књижевности и филозофије 20. века: средњовековни монаси, на пример, воде и дијалоге који у прикривеном виду представљају поетичке ставове постмодернизма. Како истиче Јозеф Розенблум (Joseph Rosenblum) „на овај начин Екова идеја атемпоралности садржи одређену валидност; као и сви класици, налази се изван времена зато што се обраћа свим епохама.”⁸ У *Имену руже* остварена је, дакле, идеја синхронизитета у отворености значења романа, при чему се Еков дијалог са традицијом претвара у реверзибилан процес, у којем садашњост и прошлост непрестано преображавају своја лица, наличја и улоге.

2.2 Писац и читалац као ствараоци интертекстуалног универзума

”Напомене уз *Име руже*” („Postille a *Il nome della rosa*”) представљају основу Екових ставова о отворености значења, ангажованој улози читаоца, интертекстуалним аспектима и наративним техникама. Према томе, у анализи Екове аутопоетике, неопходна је „отворена” рецепција, чија би методологија подразумевала нелинеарност и амбивитет:

„Но када писац планира нешто ново, када пројектује другу чијег читаоца, он неће да буде истраживач тржишта који пописује изражене захтеве, него филозоф који стиче увид у дух времена. Он хоће да властитој публици открије оно што би она требало да жели, иако то не зна. Он хоће самом себи да открије читаоца.”⁹

⁷ Радња романа траје седам дана, што симболизује седам дана стварања света. Сваки дан подељен је на периоде који одговарају канонским часовима.

⁸ Joseph Rosenblum, *Essay on The Name of the Rose*, World Fiction Series, Copyright © „Salem Press”, 1992.

⁹ Умберто Еко, *Име руже*, „Новости”, Београд 2002, 466.

Мисија писца и књижевног критичара нема, дакле, популистичку улогу „ослушкивања” тренутног књижевног укуса, него се састоји у стварању модела „узорног” читаоца, посредством анализе поетичких тенденција, иманентних духу времена, док би следећи, пресудни поступак представљао креирање нове књижевне стварности.

Еко, такође, сматра да рецепција треба да представља вишеслојни процес, у којем текст постаје свет, а свет се преображава у текст. У „Напоменама уз *Име руже*”, у духу теорије отвореног дела, Еко објашњава функцију рецепције: „Каквог сам Узорног читаоца ја хтео док сам писао? Саучесника, свакако, који учествује у мојој игри (...) Текст настоји да буде искуство преображаја за сваког читаоца”.¹⁰ Као што текст преображава дух читаоца, тако се и рецепцији романа отварају нове семантичке перспективе: заплет романа *Име руже* представља „улазак у опатију”¹¹, односно читаочеву иницијацију у средњовековни свет. Поред ове „иницијације”, Умберто Еко ствара полифонију наративних токова користећи ефекте онеобичавања и изневереног очекивања, док привидне дигресије имају функцију сугестије читаоцевог трагања за разрешењем бизарних догађаја у расплету романа. Међутим, да би била остварена отворена комуникација са интенцијама дела, читалац треба да поседује и свест савременог текстолога. У овом процесу, не само да је Еко свестан будућих преображаја рецепције, него је роман *Име руже* управо и створен да би непрестано доживљавао семантичке преображаје: у будућности ће пронаћи своје „коауторе”, али ће доживети и превредновање и реинтерпретацију, као што је, у времену настајања (1980), представљао превредновање и преображај традиције. *Име руже* је, дакле, роман идеја који отвара универзална питања, али не даје дефинитивне одговоре, јер Еково заузимање децидираних ставова не би отворило дијалог са читаоцем. Екови метатекстуални коментари, према томе, представљају путоказ „нелинеарне” рецепције романа, чија је суштина представљена управо у дефиницији поетског ефекта као „способности коју неки текст испољава да стално производи другачија тумачења, а да се притом никада потпуно не исцрпи”.¹² Отворено дело на овај начин остварује тематску и поетичку универзалност, проналазећи нове саговорнике и настављаче.

2.3 Историја, фикција и отворености значења

Семантички аспекти романа *Име руже* остварени су у два основна димензијама отворености значења: с једне стране, у трагању за разрешењем злочина у опатији, а са друге – на критичком преиспитивању општег

¹⁰ *Исџо*, 7.

¹¹ *Исџо*, 463.

¹² Умберто Еко, *Име руже*, 453.

историјског и духовног контекста позног средњег века, у полифонији ерудитног, романескног света:

„У овом смислу, ја сам, наравно, хтео да напишем један историјски роман и то не зато што су Убертино или Микеле заиста постојали, и говорили мање-више оно што су изrekli, него зато што би требало да буде изречено све оно што говоре фиктивни ликови, попут Вилијема”.¹³

У *Имену руже* значајни су принципи селекције историјских перспектива, као и њихово транспоноване у свет романескне фикције, јер фикција на алегорички начин може дочарати дух времена свеобухватније од историјских чињеница. Фикција, привидно парадоксално, у отвореном делу постаје стварност коју писац креира у сарадњи са читаоцем, за разлику од историографије, у којој постоји мноштво извора – претпоставки и заблуда.

Поред ове идеје, чест је, такође, поступак навођења контрадикторних извора у расветљавању легенди или историјских чињеница. У овом контексту, емпиријски читалац има избор да прихвати као веродостојно једно од понуђених тумачења, да би роман интерпретирао у кохерентном семантичком систему, или да, сходно принципима теорије отвореног дела, контрадикторна значења посматра као систем амбивитета, имајући у виду постојање паралелних стварности у књижевном делу. Самим тим, престаје да буде пресудна веродостојност извора у историјском смислу, него постаје релевантна „уметничка веродостојност” у полифонији значења. Посредством метанаративних поступака, Еко, дакле, описује историјске догађаје да би, привидно парадоксално, остварио идеју релативности историје. Историјска перспектива означава само спољашњи оквир, док стварност средњовековног света у *Имену руже* чини преплитање историјских околности и визија, материјалног и метафизичког света, политичких сукоба и мистицизма.

Како би у овом споју различитости био дочаран дух позног средњег века, Еко је за приповедача романа изабрао монаха Адса, некадашњег искушеника и очевица чудесних и страшних збитија. У овом контексту Кристин де Леилбакор (Christine de Lailbacor) истиче да је „Еку била потребна маска недужног средњовековног хроничара како би се заштитио од чудовишности енциклопедије”¹⁴, односно, како би део средњовековног духа могао пренети у свет романескне фикције, привидно ограничавајући угао приповедања на причу бенедиктинског монаха. Евидентна је двострука природа Екових наративних техника: Еко често заузима критичан однос

¹³ *Исџо*, 475.

¹⁴ Christine de Lailbacor: *The mirror and the Encyclopedia; Borgesian Codes in Umberto Eco's The name of the rose in Borges and his successors: The Borgesian impact on literature and arts*, University of Missouri, Columbia 1990, 155.

према ставовима наратора, чиме остварује полифонију идеја у домену историографске метафикције, док, са друге стране, тачка гледишта наратора обједињује принцип веродостојности и сугестију отворености значења.

3. ГЛАВНИ ЛИКОВИ *ИМЕНА РУЖЕ* КАО НОСИОЦИ МЕТАТЕКСТУАЛНИХ ПРИНЦИПА

3.1 *Рукопис Адса из Мелка*

Еко користи елеменат метанарације, мотив пронађеног рукописа, као увод у ерудитни свет *Имена руже*: у средњовековном стилу приповедача, монаха Адса, и у његовом признању да и са временске дистанце не може у потпуности разумети догађаје о којима приповеда, евидентна је интерференција поетике отвореног дела и средњовековног поимања уметника као медијума:

„Дословце ћу написати све што сам видео и чуо, не усуђујући се да отуда проникнем у некакав наум, те остављам онима који ће доћи (ако их Антихрист не предухитри) знаке знакова, е да би се на њима вршила молитва за разоткривање”.¹⁵

Еко, дакле, обједињује две удаљене поетике, стварајући њихов синхронизитет у постмодернистичком дискурсу: интенције приповедача представљају само један сегмент у мозаику интенција дела, јер Адсо себе назива „старим преписивачем једног текста који све до сада није био написан, али је током дугих деценија зборио у његовом уму”.¹⁶ Опраштајући се од читаоца, монах-приповедач изговара своју опоруку будућим вековима: „И тешко је овоме старом монаху, на прагу смрти, што не зна да ли посланица коју написа има једно скривено значење, или више но једно, или многа, или ниједно”.¹⁷ На путу божанске промисли, очишћењем кроз патњу, Адсо назива своју исповест „посланицом”, јер се нада дијалогу са будућим читаоцима, који ће разрешити загонетку његовог живота, и бити утеха у болу земаљске пролазности. Адсово приповедање представља знак и смисао његовог постојања, у којем се огледа незахвална функција хроничара једног времена, скривена патња у поучном тону средњовековног летописца.

3.2 *Вилијмова ерудиција*

Принципи теорије отвореног дела у роману *Име руже* остварени су и у портрету фрањевца Вилијема, бившег инквизитора, посредника у бор-

¹⁵ Умберто Еко, *Име руже*, 13.

¹⁶ *Истио*, 251.

¹⁷ *Истио*, 446.

би између папске и световне власти и истражитеља смрти у опатији.¹⁸ Вилијем је приказан као слободоумни, просвећени монах, чије је поимање света формирано под утицајем емпиризма енглеског филозофа и природњака Роџера Бекона (Roger Bacon): спој инвентивности, имажинације и рационалности, чини „природну филозофију”¹⁹ Беконовог и Вилијемовог критичког духа, која, не само што утиче на развој ренесансне културе, него и наговештава почетке модерног мишљења у историји цивилизације.

Вилијемова основна мисија у роману *Име руже* представља превредновање традиције касног средњег века, јер он током романа преузима и улогу Адсовог учитеља, имајући у виду и амбигвитет у процесима интерпретације интертекстуалних веза у роману: „Често једне књиге говоре о другим књигама. Често једна безазлена књига бива попут семена које ће проклијати у некој погибелној књизи, или је, обрнуто, слатки плод изникао из горког корена”.²⁰ У овом одломку, у дијалогу са својим учеником, Вилијем дефинише природу интертекстуалности, динамизма и отворености значења. Вилијем, такође, говори и о књижевним утицајима, семантичком преображају подтекста у тексту, који може произвести најразличитије исходе.

На основу наведених Вилијемових ставова, логично се намеће Адсово питање природе односа објективне истине и варљивости знања у анализи интертекстуалних аспеката. На ову дилему Вилијем одговара у духу преиспитивања традиције, што свакако имплицира блискост са основним принципима теорије отвореног дела:

„Књиге нису створене да би се у њих веровало, него да би се подвргнуле испитивању. Када се нађемо пред једном књигом, не треба да се питамо шта она каже, него шта би она хтела да каже”.²¹

Критичким односом према традицији, Вилијем сугерише отвореност значења, имплицирајући два основна међузависна поетичка аспекта: ерудицију слободоумног интелектуалца, као и ново поимање књижевности отвореног духа. У Вилијемовој ерудицији скривено је Еково поимање активне улоге читаоца у комуникацији са интенцијама отвореног дела: „Књига је саздана од знакова који говоре о другим знаковима, а ови, опет, говоре о стварима. Без нечијег ока што чита, књига носи у себи знакове из којих нестају појмови, и стога је она нема”.²²

¹⁸ Вилијем је био и инквизитор у Италији и Енглеској, а цар му је поверио ову мисију у Опатији. Вилијем, дакле, није само истражитељ и бивши инквизитор, него има и значајну политичку улогу.

¹⁹ Умберто Еко, *Име руже*, 363.

²⁰ *Исио*, 259.

²¹ *Исио*, 286.

²² Умберто Еко, *Име руже*, 354.

Међутим, Вилијмова улога у роману *Име руже* није везана само за поетичке и филозофске аспекте, него има и значајну практичну сврху у систему динамичких мотива. Вилијем, наиме, користи своју ерудицију у функцији трагања за истином о злочинима у Опатији, посредством дедуктивног закључивања: „Али ћу можда, када будем сагледао рукопис, боље сагледати један део истине. И можда ћемо моћи живот у опатији учинити бољим”.²³ Вилијмова мисија представља, дакле, обједињавање „детективских” метода и херменеутике, у трагању за интерпретацијом „криптограма” који повезују интертекстуалне аспекте са мистичном, гротескном атмосфером у средњовековном манастиру.

4. „ДЕТЕКТИВСКА МЕТАФИЗИКА”

По Ековом мишљењу, „основно питање у филозофији (као и у психоанализи) исто је као и у детективном роману: ко је крив?”.²⁴ У овом поређењу преображена је Бахтинова идеја о настанку виших жанрова на основу нижих или неуметничких, при чему је проширено конвенционално схватање детективног романа: Еко сматра да се управо у ову „матрицу” могу транспоновати постмодернистички принципи отворености значења, који представљају трагање за пореклом и сврхом разнородних средњовековних феномена, уз истовремено остваривање наративне тензије и драматичности радње.

У овом контексту, Линда Хачион (Linda Hutcheon) истиче да „у *Имену руже*, Умберто Еко трансконтекстуализује ликове, осмишљава детаље, па чак и цитира *Баскервилског ђа* Конана Дојла, уносећи у средњовековни свет монаха текстуалне интриге. Његов Шерлок Холмс је Вилијем од Баскервила (...) детективски посао постаје аналогија текстуалној интерпретацији”.²⁵

Свакако да је присутна блискост основних наративних модела Дојловог (Arthur Conan Doyle) и Ековог дела: Дојл је утицао на Ека у стварању мистичне атмосфере, у градацији наративне тензије, као и у моделима прекрета радње. Еко је, такође, близак Дојлу у приказивању Вилијмових карактеристика – одлучности и проницљивости, али и непрестаном препитивању, сплета узрока и последица мрачних тајни опатије, јер „не треба да занемаримо ни једну хипотезу, ма како се она чинила необичном”.²⁶

²³ *Исџо*, 185.

²⁴ *Исџо*, 468.

²⁵ Linda Hutcheon, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, London: Methuen, 1985, 12.

²⁶ Умберто Еко, *Име руже*, 239.

Вил Кадел (Will Cadell), међутим, напомиње да разлог због којег је Еко цитирао ликове из Дојлових дела „није само да читаоцу учини роман лакшим како би се са њим повезао, већ, такође, како би истакао много значајнији аспект своје интертекстуалне технике, будући да је ово начин на који Вилијам заправо решава злочине”.²⁷ Управо је у ерудицији романа *Име руже* остварена мистичност, која, пре свега, симболизује отвореност значења јер је Еков романескни свет знатно комплексније природе од Дојлових дела. Наиме, не може се говорити о Ековом „линеарном” односу према стваралаштву Артура Конана Дојла, јер би се у том случају изгубила из вида ерудитна димензија романа *Име руже*, у којем трагање за разрешењем трагичних догађаја у опатији захтева од читаоца анализу интертекстуалних аспеката. Поред бизарности Холмсових авантура, Еко, дакле, за разлику од Дојла, знатно више ангажује читаоца у „детективском” трагању. Треба, дакле, истаћи и битну разлику између Дојловог и Ековог стваралаштва: док је основна функција Холмсових авантура да убеди читаоца у веродостојност бизарних догађаја, у *Имену руже*, поред ове интенције, остварена је нова димензија односа књижевности и стварности, као пергамената испод којих треба пронаћи палимпсесте: приповедање о гротескним убиствима и самоубиствима претвара се у ерудитну критику позног средњег века, посредством деконструкције жанра детективног романа. Поднаслов „детективска метафизика” у „Напоменама уз *Име руже*” упућује, дакле, на Еков поступак преображаја криминалистичких заплета и расплета, у стварању *мајтрикс* (*matrix*) структуре и отворености значења: на тај начин, енциклопедијска парадигма постаје путоказ трагања за истином о трагичним судбинама, којима је опатијска библиотека основно полазиште и исходиште.

5.1 Тојос библиотјеке – лавиринт, отворено дело, интертекстуални универзум

У *Имену руже*, топос библиотеке заузима централно место. Као што је *Име руже* књига о књигама, тако и Еко у овом мотиву имплицира чудесну идеју да се у лавиринту библиотеке налази и суштинско тумачење романа. Библиотека, као интертекстуални универзум и као архетипска слика лавиринта, представља алегорију трагања за тајним знањима, слику нелинеарне, дифузне природе књижевности у „светом делу којим су богате ове зидине”.²⁸

Опатијска библиотека, у којој је оваплоћен принцип Апсолута, саграђена је по угледу на небески склад чудесних значења. У библиотеци владају принципи амбигвитета и јединства различитости. У овом контексту,

²⁷ Will Cadell: „Knowledge in Name of the Rose”, /www.essaydepot.com/essayme/2903/index.php, 12.12. 2009.

²⁸ Умберто Еко, *Име руже*, 38.

у *Имену руже* присутна је алузија на мит о лавиринту, Тезеју и Аријадни, изузев тога што уместо да чува Минотаура, Еков лавиринт чува књиге. Символика лавиринта поседује богату архетипску традицију, обједињујући античку, средњовековну и савремену цивилизацију, у спознаји порекла и сврхе космоса. *Име руже* се, дакле, може тумачити и као прича о (интертекстуалним) лавиринтима. Другим речима, лавиринт симболизује тајна значења романа. Откривање тајних ходника библиотеке представља трагање за интертекстуалним везама у роману. Поред овог ужег значења, лавиринт преставља алегоријску слику откривања вечних истина универзума.

Слика библиотеке симболизује мистичност цивилизацијског знања. Адсово надахнуто казивање о природи знања метафорично представља суштину Ековог поимања интертекстуалности. У езотеријској егзалтираности, Адсо посматра библиотеку као натприродно биће:

„У светлости овог размишљања, библиотека ме је још више узнемиравала. Наиме, било је то место где се дуго, вековима шептало, где се водио неприметни дијалог између пергамената, нешто живо, стечиште сила које људски ум не може покорити, ризница тајни проистеклих из многих умова, а надживљавају умирање оних који су их створили, или их преносили”.²⁹

Библиотека је саграђена према тајним правилима које познаје само библиотекар, преносећи их свом наследнику – чест је случај да монаси у скрипторијуму могу добити само наслове књига. Каталог књига у манастирској библиотеци означава општи интертекстуални путоказ. „Но тај списак наслова често мало шта говори, само библиотекар зна, према месту где се књига налази, према степену њене доступности, какав тип истина или лажи у њој стоји”.³⁰ Библиотекар Хорхе је, дакле, господар и чувар манастирског знања, једини који познаје свет њених интертекстуалних веза. Његов идеал библиотеке представља скривање (које се одражава у „непомичности” канона), а не „истраживање” – дакле, строгу забрану, а не анализу интертекстуалних веза у овој ризници. Наиме, у библиотеци се, поред канонских текстова, налазе и многи јеретички, езотеријски³¹ и магијски списи. Монах Северино у поверењу открива Вилијему само обресе тајни: „На неком непознатом месту у библиотеци чувају се и дела о враћању, о црној магији, рецепти за справљање ђавољих напитака”.³² У библиотеци су се, дакле, налазили и текстови из окултних наука, али, по мишљењу

²⁹ Умберто Еко, *Име руже*, 259.

³⁰ *Истио*, 38.

³¹ Вилијем, са друге стране, истиче да „често зналац мора представи као магијске књиге неке књиге које су поуздано научне, само да би ове заштитио од претерано радозналих очију” (Умберто Еко, *Име руже*, 82).

³² Умберто Еко, *Име руже*, 240.

католичких ризничара знања, све што противречи *Свешћом њисму* „не треба уништити, јер само ако је сачувано може се наћи неко кадар и дужан да, опет, томе противречи, већ према начину и времену које Господ одреди”.³³ Дакле, црква није спалила ове забрањене списе, него их је сачувала у богатој ризници знања, али ипак сабраћа у манастиру, која су задужена за преписивачки и филолошки рад у библиотеци, могу добити само одређене књиге на читање:

„За ове људе који су положили завет писања, библиотека је истовремено била небески Јерусалим и некакво подземље, на граници између незнане земље и доњег света. Њима је владала библиотека, њена обећања и њене забране. Живели су с њом, за њу, а можда и против ње, грешно се надајући како ће се једног дана силом домоћи њених тајни.”³⁴

Овај метатекстуални аспект свакако има веома значајну улогу у *Имену ружје*, пре свега, у спознаји природе искушења и греха у опатији. Опатијска библиотека, дакле, поседује знатно већу суму знања него што католичанство дозвољава, тако да је, суштински, католички канон само сегмент њеног мозаика.

Грегор Хрупала (Grzegorz Chrupala) сматра да топос библиотеке у *Имену ружје* поседује три основна значења: 1) универзума; 2) храма и забрањеног места; 3) лавиринта.³⁵ Треба, међутим, допунити ову класификацију, имајући у виду семантичку интерференцију јер у интерпретацији *Имена ружје* треба поштовати Еков принцип амбигвитета: библиотека је истовремено и лавиринт и храм који представља универзум значења.

5.1.2 Борхес, Еко и мистични свешћ библиотеке

Борхесов (Jorge Luis Borges) стваралачки опус утицао је на Еково поимање палимпсеста, преображаја традиције, на однос према енциклопедијском систему, приповедачком поступку, митографији, идејним амбигвитетима, уопштено речено – извршио је пресудни утицај на ерудицију Умберта Ека. Радомир Ивановић истиче да је

„од Борхеса Еко дјелотворно преузео топос *књига* (као једну, збирну књигу свих знања) и топос *библиотека* (као писано сабиралиште и стјечиште свих знања и умјења) (...) Очито, топос

³³ *Исћо*, 358.

³⁴ Умберто Еко, *Име ружје*, 167.

³⁵ Grzegorz Chrupala, *Biblioteca in fabula, the library motif in La biblioteca de Babel, The british museum is falling down and Il Il nome della rosa*, Institute of British and American literature and culture, „University of Silesia”, 1998.

лабиринт је више него други везан за мит (древни, стварносни и стваралачки), тако да је у праву Борхес, када тврди: „Јер литература почиње и завршава се митом”.³⁶

У овом контексту, међу многобројним утицајима Борхесовог стваралаштва, пре свега, треба истаћи идејну и тематску блискост између поетичких и семантичних аспеката романа *Име руже* и Борхесове приче *Вавилонска библиотјека* (*La Biblioteca de Babel*). Топос библиотеке у и *Имену руже* потиче од богате ерудитне традиције библиомистерије (алегорије у којој се тајанствене ствари одигравају у простору библиотеке), али још непосредније она представља верзију универзалне библиотеке из Борхесовог приповедачког света.

Са друге стране, проучавајући Екове топосе у ширем контексту, Џефри Гарет (Jeffrey Garret)³⁷ *Вавилонску библиотјеку* доживљава као дистопију архетипске библиотеке и као текстуални модел библиотеке лабиринта. У *Имену руже*, као и у *Вавилонској библиотјеци*, библиотека је представљена као простор божанске промисли, као што истиче Борхес: свемир, са својом елегантном залихом полица, загонетних томова, бесконачних степеница за путника (...) може бити једино дело каквог бога”³⁸, док је библиотекар „производ случаја или злонамерних демијурга”.³⁹ Овакво одређивање порекла мисије библиотекара блиско је у *Имену руже* са мистичношћу лика библиотекара Хорхеа и његовом гротескном улогом, у спољашњем виду – служења богу, а у суштинском – испуњавању воље нечастивог: Хорхеов фанатизам у *Имену руже* сличан је, дакле, мотиву „испосничке разударености” у *Вавилонској библиотјеци*.

Међутим, и у овим паралелама присутна је и разлика семантичких система „Вавилонске библиотеке” и *Имена руже*, пре свега, у судбини библиотеке: док је у *Вавилонској библиотјеци* „обим библиотеке недомашан”⁴⁰, а она је вечна и непропадљива, чиме су у Борхесовој прози обједињене реалност, фикција и интертекстуалност, у *Имену руже* је присутан мотив пропасти ризнице знања.

Било да је реч о идејним блискостима или о разликама, Еков непрестани дијалог са Борхесом претвара се у саговорништво о мистичној природи токова цивилизације: Борхес и Еко се могу назвати филозофима књижевности који су извршили превредновање традиције, у новим виђењима

³⁶ Радомир В. Ивановић, *Анаџрами и кријштоџрами у романима Умбертоа Ека*, ЦАНУ, 2009, http://www.prosvjetnirad.co.me/broj15-16_09g/31.htm, 21. 1. 2010.

³⁷ Jeffrey Garret, *Missing Eco: On Reading The Name of the Rose as Library Criticism*, Library Quarterly 61, "University of Chicago" Chicago 1991.

³⁸ Хорхе Луис Борхес, „Вавилонска библиотека” (превео са шпанског Александар Грујичић) у: *Машћарије*, Паидеиа, 48.

³⁹ *Исџо*, 48.

⁴⁰ *Исџо*, 48.

најутицајнијих класичких филозофских теорија, чинећи их блиским пост-модерним ставовима о природи стварања и рецепције. На пример, у контексту Ековог односа између топоса библиотеке и Аристотелове *Поетике* као подтекста у *Имену руже*, треба истаћи и Борхесове ставове о Аристотеловој теорији подражавања. У поимању односа стварности и фикције Борхес има у виду Аристотелово поимање надмоћи поезије над историографијом. Борхесу, као противнику естетике реализма, и писцу фантастике, посебно је Аристотелово виђење улоге песника, као ствараоца новог света: У овом контексту, Елени Кефала (Eleni Kefala) истиче да „Борхес са пуно ентузијазма смешта Аристотеловог песника-ствараоца у центар свог фиктивног универзума пошто он стварност и историју поима као бесконачни низ претпоставки, приповести чији је циљ да одгонетну (људском уму) неприступачни Божји универзум”.⁴¹

Сличан поступак користи и Умберто Еко, преносећи Аристотелове принципе на сложенију, романескну структуру. Наиме, у сваком аспекту тематско-мотивског склопа романа остварена је комуникација са основним подтекстом, Аристотеловом *Поетиком* као путоказом откривања ризнице библиотеке, у интерференцији мистичних значења у *Имену руже*.

6. АРИСТОТЕЛОВА ПОЕТИКА И ОТВОРЕНО ДЕЛО

Умберто Еко је у *Имену руже* представио аристотеловске принципе, преобразивши их у контексту теорије отвореног дела, чиме је реактуелизовао питања природе (несачуваног) одломка Аристотелове *Поетике*, који говори о комедији. Аристотелова *Поетика* присутна је, дакле, као подтекст у свим идејним аспектима романа.

У *Имену руже* приказана су два вида рецепције Аристотела: као највећег филозофског ауторитета средњег века, а са друге стране као „иноватора” у погледу односа према природи књижевности. У овом подтексту, у *Имену руже* приказан је сукоб између наговештаја нових тенденција у европској цивилизацији и чувања строгих католичких догми у средњовековном канону. Расправа о смеху у изгубљеном поглављу из Аристотелове *Поетике* има функцију стварања кулминативних тачака у роману.

Аристотелова *Поетика* је *liber acephalus* (дословно: „безглава књига”); овом метафором Еко имплицира да је поглавље о смеху најзначајнији део *Поетике*, који би могао променити средњовековно поимање укупног Аристотеловог стваралачког опуса, као основе европске цивилизације.

Аристотелова *Поетика*, као подтекст у *Имену руже*, у мотиву пронађеног рукописа, у кореспондентности је са теоријом отвореног дела и пое-

⁴¹ Eleni Kefala, *Aristotle, Borges and Kalokyris: the Universe of the Poetics and the Poetics of the Universe*, Research online. Academic journals & books at Questia Online Library, www.Questia.com/Journals, 20. 12. 2009.

тиком фрагмента. Наиме, друга (несачувана) књига *Поеџике* идејно кореспондира, наравно, са првом књигом. На тај начин је Вилијем дедукцијом успео да изврши реконструкцију тајног одломка: „Комедија настаје у ономе што се назива *комаи*, насеобина сељака, као весела забава после обреда или светковине”.⁴² Еко управо истиче световни карактер комедије, не прејудуцирајући њено античко порекло и традицију, него је приказујући као универзални феномен људског духа. Други део дефиниције истиче комедију као супротност трагедији, „јер приповеда о кукавним и смешним бићима, која нису рђава, и не завршавају се смрћу главних јунака”.⁴³ Комедијом се постиже специфичан вид катарзе. Насупрот трагедији, која изазива ефекат сажаљења и страха, комедија „постиге ефекат засмејавања тако што приказује мане и пороке обичних људи”.⁴⁴ Овај одломак је посебно значајан због Ековог приступа реконструкцији изгубљеног одломка Аристотелове *Поеџике*: Умберто Еко имплицитно представља двоструку природу поимања смеха од антике до средњег века, у сукобу између Вилијема и Хорхеа. Вилијем истиче да је смех својствен човеку, док Хорхе заступа општи закључак који је био вековима разматран: смех је близак трулежи и смрти. Ова расправа нема само метатекстуални значај, него се претвара и у динамички мотив, у директни сукоб у „детективском” расплету између просвећеног инквизитора Вилијема, и Хорхеа, ђавољег аскете. У *Имену руже* расправа о смеху такође поседује универзално промишљање о природи човека и његовог односа према свету. Вилијем поседује иронију модерног интелектуалца, насупрот Хорхеовој идеји о испаштању у овој „долини суза”, у непрестаним искушењима, у болном погледу ка небу. Помоћу ерудитних дијалога у *Имену руже*, Еко у Вилијемовим ставовима сугерише да смех може значити стварање, радост, спознају људскости, док, са друге стране, у Хорхевим поимањима, у супротности са наведеним ставовима, приказано је најстроже средњовековно виђење смеха као супротности кроткости, као наговештаја побуне и јереси. Управо мотив „штетности” Аристотелове *Поеџике*, по средњовековном виђењу света, на овај начин постепено добија доминантну улогу, јер чувар њених тајни, монах Хорхе, није допустио преношење „многобожачких” тајни. У дијалогу са Вилијемом, Хорхе сматра да је свака Аристотелова књига уништила део знања које је хришћанство вековима прикупљало. Хорхе, такође, истиче да је свака реч Филозофа

„у кога се већ куну и сами светитељи и папе, преокренула слику света. Али му није успело да преокрене слику Божју. Када би ова књига постала (...) да је постала предмет неспутаног тумачења, прешли бисмо и ту последњу границу”.⁴⁵

⁴² Умберто Еко, *Име руже*, 422.

⁴³ *Исџо*, 422.

⁴⁴ *Исџо*, 422.

⁴⁵ Умберто Еко, *Име руже*, 424.

Присутна је градација у сукобу између Вилијемовог и Хорхеовог поимања смеха: док је на почетку романа њихова расправа везана, пре свега, за интертекстуалне аспекте, односно за естетичке и теолошке ставове о смеху, у расплету романа, Хорхе, разоткривен у својим делима и намерама⁴⁶, износи практичне узроке „укидања смеха”, везане за наметање послушности верницима. У овом мотиву Еко посредно износи оштру сатиру уперену против црквених метода и примене теолошких учења. Римокатоличкој цркви у средњем веку било је потребно да међу својим верницима усади страх од ђавола, да би их уплашене и ужаснуте од паклених мука, држала сједињенима и послушнима. Хорхе тежи остваривању система: црква – страх – закон – држава, те се из његових осуда често може назрети један део духовне атмосфере средњег века.

Хорхеово анатемисање смеха представља путоказ помоћу којег је Вилијем закључио да је друга Аристотелова књига *Поеџике* забрањена, отровна књига, повезана са смртима монаха. Мотив смрти читаоца, усмрћеног отровним страницама забрањеног списка, упућује на двоструког природе цивилизацијског наслеђа: многе књиге су поново пронађене да би извршиле цивилизацијске преокрете, али су, такође, многобројна дела нестала захваљујући предрасудама фанатика. *Име ружје* отвара спектар нових питања, која се тичу основне дилеме: како би изгледала, некада могућа, а сада имагинарна слика једне цивилизације, да нису избрисана њена многобројна лица, наличја и палимпсести?

У овом тематско-мотивском слоју остварена је отвореност значења основних интертекстуалних аспеката у *Имену ружје*: Аристотелова *Поеџика* наговестила је ново доба, које чувар библиотеке, слепи Хорхе де Бургос, сматра почетком Апокалипсе. Хорхе уништава *Поеџику*, привидно алегоријски оправдавајући библијско пророчанство и фанатично верујући да макар на тренутак одлаже долазак Нечастивог, док чини управо супротно, изазивајући страдања у опатији.

7. СТРАШНИ СУД И СМРТ БИБЛИОТЕКЕ

Еко је у *Имену ружје* употребио подтекст *Ошкривења Јовановог* у функцији општег подтекста, јер је читалац до почетка расплета убеђен да, откривајући мистерије убистава и самоубистава, решава цивилизацијску загонетку доласка Антихриста. Ипак, из опште идејне перспективе, остаје отворено питање средњовековног и савременог односа према преломној цивилизацијској мистерији доласка Страшног суда.

Андреј Василенко (Андрей Василенко) представља наведене аспекте на следећи начин:

⁴⁶ Вилијем назива Хорхеа ђаволом „који не влада материјом, већ бахатошћу духа” (Умберто Еко, *Име ружје*, 427).

„Славна књига Умберта Ека смештена је у период који је био потпуно опчињен доласком Антихриста и крајем света. Ликови у *Имену руже* јасно показују да све више постају свесни универзалне деградације, као и чињенице да је свет закорачио у стање непоправљивог слома карактеристичног за старо доба, које је вешто сажето у популарном средњовековном клишеу света који стари.⁴⁷

Овај мотив има доминантну улогу у расплету романа – управо ће монах Хорхе, желећи да сачува тајне библиотеке, створити паклени круг, у убеђењу да врши свету мисију. Хорхе скрива многе тајне: упозоравајући на Страшни суд, он ће суштински прикривено утицати на монахе, жељне знања, да не истражују мистичну ризницу библиотеке, како би опатија, наводно, „повратила своје спокојство”.⁴⁸

У Адсовом трагичном узвику „Et ubi gloria nunc Babilonia” („и куд се дену слава Вавилонска”) имплицирана је блискост између слике вавилонског хаоса и уништења библиотеке, која је у својим мрачним одајама, поред канонских дела, крила и списе побуне против Бога. Ова паралела, такође, упућује на идеју цикличности цивилизацијских промена, као и на општу чињеницу да велико знање у варљивом људском уму ствара теомахiju – монашки филолошки рад некада је овенчавао славом бенедиктински ред, а насупрот овој слици, у расплету романа, у Вилијемовом дијалогу са Опатом приказан је контраст између некадашње славе Опатије и гротескног призора владавине нечастивих сила: „Ова библиотека је, можда, створена да би спасавала књиге које садржи, али сада живи зато да их сахрањује. И зато је постала извор безбожњиштва”.⁴⁹

Спознаја природе интертекстуалних принципа биће путоказ откривања тајни, које воде до пакленог наума слепог Хорхеа. Разоткривен, Хорхе одлучује да знања која је за живота чувао, однесе у ужасну смрт од отровних страна забрањене књиге. Пре његовог одласка са овог света, да би окончао своју мисију, Хорхе ће запалити библиотеку, како би драгоцене списе са собом понео у вечни огањ, „као да су те хиљадугодишње стране вековама чезнуле да сагоре и усхићено, у једном даху, задовољиле своју жудњу од памтивека, за свеопштим изгарањем”.⁵⁰ У сцени пожара у Опатији присутан је и мотив Божје казне: *Опкривење Јованово* оживљава свевремени страх од доласка Страшног суда. У расплету *Имена руже* остварена је отвореност значења, јер сцена пожара у опатији означава крај једног света, а истовремено савременог читаоца уводи у непрекидно ишчекивање доласка Антихриста у различитим његовим облицима:

⁴⁷ Andrei Vasilenko, „Mundus Senescit: the Antichrist, Last Judgement, Revelation and Entropy in The Name of the Rose, *Interlitteraria*, 11/2006, 494–509.

⁴⁸ Умберто Еко, *Име руже*, 359.

⁴⁹ Умберто Еко, *Име руже*, 354.

⁵⁰ *Исџо*, 432.

„Била је то највећа библиотека хришћанског света – рече Вилијем. Сада – додаде – Антихрист је зблиа близу, јер више нема знања које би му стало на пут. С друге стране, ноћас смо видели његово лице”.⁵¹

Остале су само гротескне рушевине некадашње славе. У овој сцени Еко сугерише да палимпсести европске традиције представљају само сачуване слојеве, као део мозаика заувек изгубљених ризница знања: библиотека, вековима изнутра раздирана, била је „само једна огромна жртвена ломача, која је, већ приправна, ишчекивала прву искру”.⁵² Велики пожар био је само последица, коначна агонија њене постепене смрти. Након библиотеке почињу да горе и црква и црквено имање, као узвишена, трагична кулминација средњовековне алегоричке слике Страшног суда.

Адсова мисија прикупљања остатака рукописа представља једину утеху у овој трагедији и покушај борбе против пламена нечастивог. У овом мотиву присутна је интерференција метанаративних поступака: „На крају мог стрпљивог састављања указа се нешто попут мале библиотеке, белег оне велике која је ишчезла, беше то библиотека коју чине одломци, наводи, недовршене реченице, патрљци књига”.⁵³ Од ових фрагмената биће створено ново културно наслеђе, недоречени „криптограм” отвореног дела, палимпсест чији ће последњи слој представљати поетику постмодернизма.

8. ЗАКЉУЧАК

У интертекстуалним аспектима романа *Име руже* примењени су основни принципи Екове теорије отвореног дела, јер је посредством топоса библиотеке остварена амбивитетна семантичка међузависност четири основна, епохама удаљена подтекста, а сједињена у полифонији постмодернистичког романа: Борхесове *Вавилонске библиотеке*, *Баскервилског ђа* Конана Дојла, Аристотелове *Поетике* и *Откривења Јовановог*. Наиме, Борхесово стваралаштво представља основни поетички оквир Ековог романа, посебно у топосу библиотеке, као лавиринту који представља интертекстуални универзум, као у и поимању преображаја традиције, у домену филозофије књижевности, под утицајем Аристотелове *Поетике*.

У роману *Име руже* Аристотелова *Поетика* представља, дакле, кључну, забраћену књигу у опатијској библиотеци, чије чување и откривање покреће мноштво гротескних смрти. У „детективском” трагању за разрешењем ових бизарних догађаја присутан је преображени наративни модел

⁵¹ *Исцхо*, 438.

⁵² *Исцхо*, 433.

⁵³ Умберто Еко, *Име руже*, 446.

Дојлових дела, који у *Имену руже* има комплекснију димензију трагања за повезаношћу текстова у библиотеци, као путоказа у решавању злочина.

У овој трагичној атмосфери средњовековног манастира рађа се мисао о доласку Антихриста, а семантички систем *Ойкривења Јованово* представља „апокалиптичку схему”, по којој се уједно руководе и читалац и књижевни ликови у тумачењу мистерије *Имена руже*.

У сваком од наведених интертекстуалних аспеката у „ланцу, узрока, споредних узрока и међусобно противречних узрока”⁵⁴, остварена је отвореност значења, јер читалац има активну улогу, како у трагању за разрешењем злочина у опатији, тако и у критичком преиспитивању општег духовног и историјског контекста позног средњег века.

ЛИТЕРАТУРА

- Attardo, Salvatore, *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis, Humor Research*, "Mouton de Gruyter", Berlin / New York 2001.
- Борхес, Хорхе Луис, *Машиарије*, превео са шпанског Александар Грујичић, „Паидеја”, Београд 2000.
- Vasilenko, Andrei, *Mundus Senescit: the Antichrist, Last Judgement, Revelation and Entropy in The Name of the Rose*, *Interlitteraria*, 11/2006, 494–509.
- Garret, Jeffrey, *Missing Eco, On Reading The Name of the Rose as Library Criticism*, "Library Quarterly", 61, University of Chicago, 1991, 373-388.
- Gritti, Jules, *Umberto Eco*, Editions Universitaires, 1991.
- Делић, Јован, *Хазарска ѓризма*, Просвета, Октоих, Дечије новине, Горњи Милановац, Београд 1991, стр. 264.
- Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, "Bompiani", Milano 1980.
- Еко, Умберто, *Границе тумачења*, „Паидеја”, Београд 2007.
- Еко, Умберто, *Ойворено дјело*, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1965.
- Еко, Умберто, *Код*, „Народна књига”, Београд 2004.
- Еко, Умберто, *Име руже*, превела Милана Пилетић, „Новости”, Београд 2002.
- Eriksson Birgit, *A Novel Look at Theory. About Umberto Eco's The Name of the Rose and Foucault's Pendulum*, Working Paper no. 85-00, "Centre for Cultural Research", University of Aarhus, 2000.
- Kefala, Eleni, *Aristotle, Borges and Kalokyris: the Universe of the Poetics and the Poetics of the Universe*, Research online. Academic journals & books at Questia Online Library, www.Questia.com/Journals, 20. 12. 2009.
- Lailacor, Christine, *The mirror and the Encyclopedia; Borges Codes in Umberto Eco's The name of the rose in Borges and his succesors: The Borgesian impact on literature and arts*, "University of Missouri", Columbia 1990.

⁵⁴ *Исц*, 439.

- Lotman, Yuri, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, translated by Ann Shukman, Introduction by Umberto Eco, "Indiana University Press", Bloomington 1990.
- Moore, Gary: Discusses Umberto Eco's *The Name of The Rose*, http://evansexperientialism.freewebspace.com/gary_commentary_tnotr.htm, 12. 12. 2009.
- Rosenblum, Joseph, Essay on *The Name of the Rose*, "World Fiction Series", Copyright, Salem Press, 1992.
- Haft, Adele: Jane G. White and Robert J. White, *The Key to The Name of the Rose*, University of Michigan Press, 1999.
- Hutcheon, Linda, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, "Methuen", London 1985.
- Cadell, Will, *Knowledge in Name of the Rose*, [/www.essaydepot.com/essayme/2903/index.php](http://www.essaydepot.com/essayme/2903/index.php), 12.12. 2009.
- Chrupala, Grzegorz, *Biblioteca in fabula, the library motif in La biblioteca de Babel, The british museum is falling down and Il nome della rosa*, "Institute of British and American literature and culture", "University of Silesia", 1998.

Dušan Živković

THE OPEN WORK AND INTERTEXTUAL ASPECTS IN THE NOVEL
THE NAME OF THE ROSE OF UMBERTO ECO

Summary

The subject of the work itself represents an analysis of the general principles of the theory of the open work in the interpretation of the novel *The Name of the Rose* written by Umberto Eco. The theory of the open work established by Umberto Eco has been a turning point when it comes to the comprehension of the non-linear process arising in the creative and interpretative perspectives of modern art, indicating the appearance of pluralism in the poetics of postmodernism, throughout the interactive process of the communication between the text and the reader. The principles of the open work are used in the novel *The Name of the Rose* by means of various intertextual aspects, representing, in a literary discourse, a synthesis of Eco's studies of the culture of the Middle Ages complete with the semiotic analysis of the relationship of the sign to its meanings. Taking into consideration the foregoing attitudes, our emphasis is placed upon the openness of meanings, expressed in *The Name of the Rose*, which has been realised through the idea of the unity of diversity, by means of postmodernist procedure of a transformation of the subtext in a new semantic system, in which the basic dimensions are integrated: on the one hand, there is a quest for a solution to the crime committed in the Abbey, and on the other hand – there is a critical reconsideration of a general historical and spiritual context of the late Middle Ages, in the polyphony of the erudite – like, novelistic world.

ВЕЛИКА МАШКАРАДА ЗЛА У РОМАНУ *ОД ОГЊЕНЕ ДО БЛАГЕ МАРИЈЕ*

Најџаша Мандић

САЖЕТАК: У роману *Од Огњене до Благе Марије* Јована Радуловића приказани су на један нов и провокативан начин догађаји из наше новије историје – пад града Книна и Републике Српске Крајине и изгон цјелокупног српског становништва са његовог осмовјековног огњишта. Док са једне стране важи као најрадикалнији пишећев иступ у приказу хорора људског страдања, са друге стране овај роман открива изненађујућу ризницу комичних ефеката. Споју озбиљног и смијешног умјетничку функционалност обезбјеђује народско карневалско осјећање свијета, које и даје основни тон роману. Карневал је принцип којим се руководи у стварању идејног, семантичког, стилског, композиционог и вербалног плана романа. Празновање, представа живота окренутог наопачке (механизам рата), профанизација, карневалска спуштања и приземљења, мистификације и демистификације, натурализам друштвеног подземља, антихеројство, гротеска, спојеви неспојивог (свадба и сахрана), јунаци-маске (луде, мудраци, демони, калуђери, комедијаши), али и народски смијех, који све релативизује или бар ублажава, само су неке од манифестација карневала на којима почива овај роман.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историјски преломи, разарање мита, карневализација, озбиљно-смијешно, профанизација

ИСКОШЕНИ ПОГЛЕД НА СВЕТ

Прошло је двије године од објављивања романа *Од Огњене до Благе Марије* (2008) Јована Радуловића и петнаест од догађаја које описује у овом роману. На непуних двије стотине страница приказана је велика драма из наше новије историје – пад града Книна и Републике Српске Крајине, а

затим и изгон цјелокупног српског становништва са његовог осмовјековног огњишта. Требало је много времена освједоченом аутору оштрог пера и дара који, по ријечима Јована Делића, *надилази овоземаљске рачуне*,¹ да се коначно ухвати у коштац са овом темом и да јој приступи са неопходном критичком дистанцом, интелектуалном и емотивном.² Из бесједе приликом додјеле књижевне награде *Светозар Ћоровић*, Радуловић ће говорити о свом стваралачком импулсу: „Тему романа *Од Огњене до Благе Марије* нисам могао избјећи, знао сам да о тим страшним данима морам писати. Сингер каже да прије писања неког прозног дјела морају постојати бар два мотива: аутор мора да осјећа страшну жељу да о томе пише и мора бити убијеђен, или бар имати илузију, да је он једини који може да се бави том темом”. Да ли је из тог убјеђења настало још једно у низу документарних прозних свједочанстава или је пред нама једно ново и провокативно виђење догађаја, мајсторски инкорпорирано у роман неоспорне умјетничке вредности?

Одавно је овај писац освједочен као врстан познавалац природе далматинског човјека, достојан Матавуљев настављач. Он с лакоћом оживљава горштака Далматинске загоре и ставља га у ситуације које су животно и умјетнички увјерљиве, могуће. Једнако добро познаје и законитости складног функционисања различитих слојева књижевне структуре, „поставља однос између историје и емоције на праву естетску раван”.³ Ако пише о друштвено-историјској и политичкој стварности, што чини веома често, политичку димензију романа ублажава увођењем иронијских ефеката и различитих облика депатетизације јаких емоција, чиме постиже отклон од главне теме. „То је могуће само ако као писац имате ’резервни’, или искошен поглед на свет”⁴ – гласи један став из пишневог аутопоетичког дискурса, који ће послужити као исходиште за тумачење овог романа.

Иронија, пародија, сарказам, груби или благи хумор, то су главна оружја овог писца. Употребиће их у свакој прилици, а парадоксално, највише у овом посљедњем, потресном роману. На први поглед нас у њему шокира Радуловићев радикални иступ у приказу хорора људског страдања, интензивнији чак и од оног у *Голубњачи*. Заправо, тема је сама по себи страховита (по многима „Олуја” представља геноцид, чије су посљедице небројена људска, материјална и духовна страдања). Он директно описује логоре, мучења, масовна убиства, силовања, разарања. Зато се на овом

¹ Делић, Јован: *Вијор се с нама замјешнуо*, Летопис Матице српске, Нови Сад, јун 2009, год. 185, књ. 483, св. 6, стр. 132.

² Познато је да је писац рођен и одрастао у околини Книна и да је сјеверна Далмација његова стална књижевна преокупација (прим. аутора).

³ Недић, Марко: *Елејична и романескна љича Јована Радуловића, Основа и љича*, Филип Вишњић, Београд 2002, стр. 282.

⁴ Радуловић, Јован: *Човек и љича, Нема Веронике и друже љиче*, Глас српски, Бања Лука 2005, стр. 10.

мјесту, и поред поуздања у све досадашње пишево књижевно и ванкњижевно искуство, морамо запитати: да ли је умјетнички и етички оправдано и овдје посегнути за поменутим књижевним средствима? Не прети ли опасност да такво књижевно остварење буде унапред осуђено на пропаст? На ово питање налазимо одговор тамо гдје га најмање очекујемо – у самој основи народног бића, тачније у његовој древној творевини, карневалском фолклору. Он је извор неуништиве животне виталности и једино је ту дозвољена смјелост поигравања са релацијама озбиљно-смијешно.

Најпотпуније одређење карневалског фолклора и његове трансформације у књижевност дао је руски теоретичар Михаил М. Бахтин у два обимним студијама.⁵ Након детаљне анализе свих облика манифестација карневала, Бахтин закључује да се кроз приказивање и доживљај страдања трансформише човјекова животна снага.⁶ Тај модус који омогућује спајање неспојивог – то је исти онај *искошени њољед* који код Радуловића, као и код других великих писаца (Рабле, Сервантес, Волтер, Гогољ, Достојевски, Свифт, а код нас Булатовић, Матавуљ итд.) настаје спонтано, из потребе да се о најозбиљнијим темама, у циљу лакшег прихватања, проговори на духовит начин. „Озбиљно у смешном и обрнуто оживотворава исконску људску потребу да ублажи или победи трагичну напетост живота с којом се непосредно суочава”,⁷ рећи ће Хатица Крњевић приликом анализе Матавуљеве комике.

Поменули смо да се хумором, иронијом и пародијом Радуловић мање или више служио од самог почетка стварања. Сцене из *Браће њо мајшери* (1986), *Вучара* (1978), приче из збирки *Илиншћак* (1978), *Голубњача* (1980) и *Даље о оліћара* (1988) обилују овим елементима, како на вербалном плану (анегдоте, пословице, подругачице, фразе),⁸ тако и у графичким ликовима и сценама, или приликом обраде појединих тема. Хумор у свим његовим видовима (груб, увредљив, ругалачки, црн, олакшавајући, врцав, виспрен, доброћудан) спонтано се активира у ситуацијама које су, или погодне или крајње неочекиване, понекад чак и шокантне. Искусном писцу је јасно да је то једини могући начин да се „сваре” мучне теме. Желећи да изрази своје увјерење да је све комично и трагично у свијету суштински и нераскидиво повезано, писац се у једном интервјуу послужио ријечима К. Вонегата: „Хумор је једина визура кроз коју треба сагледавати све лудости и страхоте

⁵ Пријеч је о студијама: *Problemi poetike Dostojevskog* (Београд, Zepter Book World, 2000) и *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* (Београд, Nolit, 1978).

⁶ При томе долази до емоционалног пречишћавања, чиме се овај поступак приближава Аристотеловом појму *катарзе* у грчкој трагедији (прим. аутора).

⁷ Крњевић, Хатица: *Вещићина ругалачка*, у: Матавуљ, Симо: *Бакоња фра Брне*, Нолит, Београд 1981. стр. 88.

⁸ Иванић, Душан, *Свјетови њијовиједања, Најлејше њијовейке Јована Радуловића*, Просвета, Београд 2001, стр. 7.

нашег света”.⁹ Без хумора нема увида у озбиљно, као што ни без карневалског виђења свијета нема потпуног разумијевања романа *Од Огњене до Благе Марије*.

СВИЈЕТ ОКРЕНУТ НАОПАЧКЕ

Да бисмо уочили и правилно разумјели творачке поступке у овом књижевном дјелу, изложићемо прије свега опште одлике карневала и поступак његовог транспоновања у литературу. По Бахтину, карневал је представљање живота који је скренуо из уобичајене колотечине, тј. представа живота окренутог наопачке.¹⁰ Закони, забране, дистанца међу људима и сва ограничења обичног живота укидају се за вријеме карневала или „празника луда”.¹¹ Кроз карневал се изграђује нов модус односа човјека према човјеку и ту излазе на видјело скривене стране људске природе. Долази до профанизације (карневалског светогрђа) и читавог система карневалских спуштања и приземљења. Главна карневалска игра је лакрдијашко крунисање и каснија детронизација карневалског краља. Рођење се обременује смрћу, а смрт новим рађањем. Патос смјене и промјене, смрти и обнављања показује да је карневал у ствари празник свеуништавајућег и свеобнављајућег времена. У карневалу се слави смјена, а не оно што се смјењује. Та весела релативност свега је основно језгро карневала. Карневалски смијех је истовремено и ликујући и подругљив, исмјевачки, он негира и потврђује, „покопава и препорађа”.¹² Још је у старом Риму „церемонија тријумфа подједнако садржавала и слављење и исмевање победника, а чин сахрањивања – и оплакивање (које слави) и исмевање покојника”.¹³

По Бахтиновом схватању, *карневализација* представља „транспоновање карневала на језик литературе”.¹⁴ До карневализације се долази спонтано, најчешће током напора да се каже нешто више и на другачији начин, а да се притом не умањи нити доведе у питање озбиљност теме, него да се обезбиједи њено постојање. Све се то интензивно изражава у *менијеји* – основном карневализованом жанру. Менипеја је жанр фундаменталних питања погледа на свијет: земаљског раја, првог гријеха и искупљења. Она омогућава да се прошири уска сцена појединачног живота од одређене ограничене епохе до релативно универзалне и општељудске сцене.¹⁵ Каракте-

⁹ Њежић, Татјана: *Прескакање без имало сјида*, интервју са Јованом Радловићем, Блиц, 25. 12. 2009.

¹⁰ Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*, str. 110.

¹¹ Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd 1978, str. 11.

¹² *Isto*, str. 19.

¹³ *Isto*, str. 12.

¹⁴ Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*, str. 116.

¹⁵ Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*, str. 127 и 170.

ришу је комичко снижавање, изузетна слобода филозофске инспирације, маштовитост сижеа, оштри прелази из узвишеног у приземно, из екстремног и натуралистичког у фантастично и мистично. У ту сврху јунаци менипеје бивају стављени у изузетне животне ситуације. Коначно, њен актуелан публицистички тон, алузија на велике и мале догађаје епохе чини да је она, по ријечима Михаила Бахтина, „својеврстан пишчев дневник који настоји да одгонетне и оцени општи дух времена у којем живи”.¹⁶

До сада је у критици већ било говора о подударности неких елемената Радуловићевог књижевног стваралаштва и античког жанра менипеје. У овом роману је та веза нарочито изражена. Механизам рата у основи је исти као и механизам карневала. И један и други представљају живот који је изгубио равнотежу и у којем сви учесници и посматрачи узимају неки други лик. У капиталном есеју о смијеху, француски филозоф Анри Бергсон говори о комици ситуације на сљедећи начин: „Сва озбиљност живота долази од наше слободе. Осјећаји који су у нама сазријевали, страсти које смо носили у себи, дјела која смо смишљали, започели, извели, укратко, све што долази од нас и што је доиста наше, ето што животу даје његов понекад драматичан а увијек озбиљан тон. Што би требало па да се све то претвори у комедију? Требало би замислити да се иза те привидне слободе скрива игра потезања узица и да смо сви ми овдје на земљи, као што каже пјесник

... послушне марионете
Чији су конци у рукама Нужде.

Нема, дакле, стварног, озбиљног, чак драматичног призора који машта не би могла претворити у комичан подсјећањем на ту једноставну слику.”¹⁷ Ове ријечи, као и Бахтинове које ћемо навести у продужетку, као да се одnose на Радуловићеву поетику хумора: „У озбиљности увек постоји елемент страха и застрашивања. Смех, је напротив, представљао надвладавање страха”.¹⁸

Карневал се по правилу увијек везује за некакав празник. У његовој основи одређена је и конкретна концепција природног (космичког), биолошког и историјског времена. Притом су празници одувијек били у вези са кризним, преломним тренуцима у животу природе, друштва и човјека.¹⁹ Да је празничност привремено укидање свих хијерархијских односа, привилегија, норми и забрана, можемо потврдити атмосфером у Радуловићевом роману. Празновање постаје облик другог живота народа, који је привремено ступао у утопијско царство универзалности, слободе, једнакости и благостања.²⁰ Међутим, Код Радуловића се „празновање” великих љетњих

¹⁶ Isto, str. 104-116.

¹⁷ Bergson, Henri: *Smijeh – O značenju komičnoga*, Znanje, Zagreb 1987, str. 55.

¹⁸ Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, str. 106.

¹⁹ Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, str. 16.

²⁰ Isto, str. 16.

светаца изокреће у крајње неочекиваном правцу. Сви учесници јесу на улици, али је повод тога заједничарења страховит и ужасавајући. Благостање се окреће у своју супротност.

У карневалу, као и у овом роману, јунаци-маске играју утврђене улоге: лудаци (професор који јури за својим канаринцем), „мудре будале” (професор Маркан), понижени (затвореници у хрватском логору), увријеђени (Каја), демонолошка бића (Шмрк), грешници и праведници (Шмрк и калуђер Никодим), сељаци и господа (браћа Маркан и Кузман) итд. Сцене натурализма (мува у печењу), унижавања човјека, антихеројства и гротеске (војни заповједници у кризним ситуацијама уживају у војном гулашу), те разни спојеви неспојивог (свадбе и сахране, пјесме и смрти) – све су то препознатљива мјеста и у карневалу.

Крајњи циљ карневала је да се путем пародирања, иронизације, гротескног снижавања или преувеличавања разоре или демистификују разни уврежени митови. У овом роману препознајемо мноштво старозавјетних митова у разградњи. Мит о потопу препознајемо у епизоди Кузманове припреме за бијег; напуштање вољене земље наликује изгону из раја; збојеви и лутања српског народа по беспућима евоцирају библијско трагање за обећаном земљом; прича о два брата (или о блудном сину) од којих је један радан и штедљив, а други лакомислен и маштар, оваплоћена је у ликовима Кузмана и Маркана Милокуса, док спаљивање града Книна асоцира на кажњавање градова Содоме и Гоморе итд.

КАРНЕВАЛСКЕ МАСКЕ

Радуловићев роман конципиран је као мозаички каледиоскоп од 33 поглавља. Свако поглавље припада поједином јунаку (представља један угао посматрања) који у роману говори више пута, али никад узастопно. Постоји девет гласова. Осам чине гласови јунака који говоре у првом лицу (Маркан, Кузман, Анђица, Шмрк, пуковник Лесли, Дакан, Каја и калуђер Никодим), док девети припада објективном, свезнајућем приповједачу. Поглавља носе називе по јунацима који говоре. Динамична смјена гласова претвара се у полифонију, жагор, у којем се свако бори да искаже нешто своје али бива прекинут или пак пуштен да говори без најаве и одређеног реда. Зато приче обично почињу *in medias res*. Ова одлика такође асоцира на бучност, неартикулисаност карневала. Међутим, тамо гдје се јавља глас дистанцираног приповједача, имамо само нумеричко биљежење поглавља. Њих има највише (тринаест). Међу ликовима/приповједачима најзаступљенији су пуковник Лесли и Маркан. Овај поступак оправдава степен објективности јунака. Пуковник Лесли и Маркан су резонери, они најбоље уочавају озбиљност ситуације у којој се налазе, док остали описују своју личну трагедију и обузетост страхом пред надоласком хрватске војске, бригу за ближње или имање. Као што постоје два доминантна начина приповје-

дања у роману (објективни и субјективни), исто тако постоје и два плана на којима се развија радња. Један је реално, документарно приказивање догађаја који су пратили освајање града Книна (слике избјегличких колона и мучења заробљеника након заузећа). Други је алегорична прича о страдању људског рода, о изгону из раја и трагању за обећаном земљом. На том плану уобличена је и слика карневала.

Након неколико првих страница оштро скициране атмосфере усијаног асфалта, подигнуте температуре и панике која је захватила народ пред надоласком непријатељске војске, читаоца изненађује лекција из историје балотања коју, без журбе, чини се, прича један од очевидаца страшних догађаја. То је професор историје Маркан Милокус. Маркан користи рјечник балотања да метафорички опише политичку ситуацију у којој су се нашли окупирани Крајишници. Наиме, петогодишњи рат он види као једну непрекидну игру балота, у којој су за Србе све мањи изгледи на добитак, „ма како добри балоташи били”.²¹ Скрећемо пажњу на сам чин балотања – природа сваке игре је карневалска. У игри, људи различитих животних позиција постају једнаки, како због правила игре, тако и пред лицем фортуне и случаја. Њихово понашање тада искаче из улоге коју играју у приватном животу. Игра шири свој утицај на читав живот који га се дотиче. Атмосфера игре је атмосфера наглих и брзих преокрета судбине, тренутак успона и падова, то јест крунисања и детронизације. И вријеме игре је посебно вријеме: минут је овдје раван годинама. Отуд Марканова аналогичност добија на увјерљивости.

Док описује како су се кроз историју играле балоте, Маркан проговара специфичним регионалним говором, презасићеним хуморним елементима. Прича сам са собом, расправља, доказује и опонира, па чак и чује „глас” балоте која га криви што ју је лоше бацио: „Мој мозак јесте дрвен, како у клетви кажеш, али зато је ваљда у твоме мозгу команда”.²² Развија неколико ласцивних инсинуација о потенцијалним опкладама између часних сестара и фратара, док су у доколици играли ову игру. Активираће, не случајно, и једну занимљиву интертекстуалну везу. Помиње Раблеа, који је своме Гаргантуи у „руке ћушнуо балоте”. Цијели овај професоров хуморни проседе нагло прелази у лично свједочанство о националној нетрпељивости која резултира његовим отпуштањем из задарске школе. Ствара се нагла инверзија, коју Радивоје Микић, поводом романа *Киклој* Ранка Маринковића, уопштено објашњава: „Захваљујући инверзији, приповедач може причу да организује тако да постепено сужава простор за озбиљну и патетичну, а проширује простор за хуморно-ироничну интерпретацију људских судбина и збивања”.²³ Радуловићев роман је у цјелости

²¹ Radulović, Jovan: *Od Ognjene do Blage Marije*, Evro-Giunti, Beograd 2008, str. 11.

²² *Isto*, str. 13.

²³ Микић, Радивоје: *Посећујак карневализације: увод у прозу Ранка Маринковића*, Филип Вишњић, Београд 1988, стр. 22.

создан на поступку смјењивања озбиљних и смијешних, па чак и гротескних тонова. То је највитаљнији унутрашњи чинилац Радуловићев и има моћ да веже све, најчешће чак и оно што изгледа непомирљиво. Зато су атмосфера и догађаји око „Олује” приказани на један крајње необичан а умјетнички изузетно функционалан начин.

Марканова визија обећане земље поприма митску димензију и митско значење. У његовом лику препознајемо трагикомичног менипејског мудраца – он једини спознаје истину док му се сви остали смију. Када у збјегу Маркан доживи да га сапутници савјетују да сједне на мртваца у углу кола јер „њему никакав више терет није тежак”,²⁴ он не губи присебност и људско достојанство, не пристаје да са осталим свијетом крене у суноврат свијести. Одбија понуду и наставља пјешнице по усијаном асфалту. Сваки пут када добије ријеч, говори само о једном – о игри балота коју тренутно губи, и о некој будућој игри коју ће започети на далеком острву предвиђеном да се на њега смјесте сви протјерани Срби. До тог мјеста ће их, по његовом убјеђењу, довести трактор његовог брата Кузмана, који пореди са Чичиковљевом тројком из Гогољевих *Мртвих душа*. У професоровом филозофском, интелектуалном и искуственом поимању свијета остаје мјеста за трачак оптимизма и тежња за очувањем људског достојанства у тренутку када су сва мјерила и границе порушене. Он вјерује да „у овој несрећи има и неке љепоте: постали смо једна иста и несрећна фамилија”.²⁵

Маркан и његов брат Кузман Милокус грађени су на принципу контраста. Градњом амбивалентних парова спонтано се активира један од хуморних механизма на којима почива карневал. Маркан је учен човјек, док је његов брат неук. Марканов хумор је хумор интелектуалца, служи се иронијом, самоиронијом и пародијом, а Кузман представља човјека из народа, природно обдареног *вјештином руђалачком*,²⁶ спремног да у сваком тренутку *замјени* шалу, не штедећи учеснике (нпр. онемоћалог оца или супругу која поступа нерационално у паничном страху при напуштању дома). Кузманови поступци најбоље демонстрирају поступак смјењивања озбиљног смијешним, тј. стварање неопходног одклона од догађаја који су пресурови да би се приказивали у првом плану. Да не би описивао страх и панику која влада у народу, Радуловић нас покушава насмијати изводећи на сцену глувог стогодишњег Маркановог и Кузмановог оца, којег Кузман криви што није на вријеме „прднуо у варићак”, да не дочека овај тренутак.

Епизода о Кузмановој фанатичној опсједнутости трактором и приколицом властите израде има улогу стварања димне завјесе. Кузман физички и ментално „припрема” приколицу за животну улогу коју јој повјерава – да повезе њега и његову породицу заједно са свом покретном баштином из куће коју заувјек оставља. Овај груби Динарац готово да ужива у тре-

²⁴ Radulović, Jovan: *Od Ognjene do Blage Marije*, str. 139.

²⁵ *Isto*, str. 146.

²⁶ Крњевић, Хатица: *Вештина руђалачка*, стр. 71.

нутку када ће његово дјело бити стављено на пробу и, нада се, доказати мајсторство њеног творца. У послушковању његовог народског, сочног рјечника, смјех се јавља спонтано: „За стрме и расквашене терене, мјењач му је мало зајебан, зна да опичи низбрдо”,²⁷ или у другом примјеру: „Котрља се, вози приколица вреће брашна, купуса, товар сијена, мрца, сватове”.²⁸ Ова реченица најсликовитије дочарава народско карневалско осјећање свијета – и световно и профано, приземно и узвишено, рађање и смрт, све иде у иста кола, све се изједначава и све је подложно покрету и преокрету. Чак иде и до црнохуморног подсмјевања са сопственом смрћу док „конта” хоће ли приколица заказати када њега буде превозила до гробља, „тамо гдје сви без зановијетања, нећкања и отпора одлазе”.

Не можемо а да се не насмијемо његовом приказу једне „сироте приколице” у колони, на којој је „забијено дрвено коље, грубо отесано, између виси сиротиња, набацано несклатно, прњаво, са старим бабама и уплашеним псима”.²⁹

Он свјесно шаље оца на извор да наводно наточи хладне воде, док на његово мјесто у приколици мирно углављује сандук са алатом, давно донетим из Америке. Његова прагматичка логика говори да ће алат убудуће послужити више него глуви и престарјели отац. Видимо да је Кузман у критичним тренуцима оличење малог човјека, вођеног егзистенцијалним и материјалним импулсима. Насупрот њему спонтано се намеће књижевна паралела по супротности – чувени јунак из античке књижевности – Енеја, који на леђима износи непокретног оца из пожаром захваћеног града.

Кроз исмјевање жениног паковања транзистора и телевизије на приколицу, провлачи се Кузманова оштра критика ратне пропаганде. Доскора је борбеним пјесмама подизала морал и будила патриотизам, што се сад окренуло у своју супротност: „Гдје је сад Радио Книн са оним силним пјесмама ’Ој Србијо мати’, ’Спремте се, спремите четници’? Лијепо се спремамо”.³⁰ Када натовари приколицу до врха, Кузман се полухуморно, полутито обрати животињама које оставља у дворишту: „Мјаучите мачке, кокодачите кокошке, лај куцо, блејите јањци, мучите краве, мекећи козо, реви магарче ... Шта хоћете од мене, миша вам градим? Хоћете да вас све у приколицу потрпам? Не може. Мастите брке усташама”.³¹ У овој сцени заглушујућег животињског вишегласја, Кузман подсјећа на циркуског крогача животиња или, још више на травестију Ноја, који више не жели да прима животиње у своју потопску лађу. Видимо на дјелу разарање мита о потопу, као и прво божије кажњавање за све зло које се раширило по земљи.

²⁷ Radulović, Jovan: *Od Ognjene do Blage Marije*, str. 18.

²⁸ *Isto*, str. 19.

²⁹ *Isto*, str. 20.

³⁰ *Isto*, str. 55.

³¹ Radulović, Jovan: *Od Ognjene do Blage Marije*, str. 72.

У непрегледној избјегличкој колони Кузман види само оно што је испред њега, Београд и Џајићеву Маракану, до које ће доћи на свом трактору. Овдје је скривена пишчева намјера да демистификује национални мит о Србији као мајчици која ће пригрлити своју дјецу са свих угрожених српских подручја, као и појаву колективне навијачке опсједнутости фудбалским клубом „Црвена звезда”, који су Срби из Далмације у својој свијести доживјели као неизоставно обиљежје националне припадности. Зато се у читаоцу мијешају сажаљење и жеља да се осмијехне тој Кузмановој жељи да од Џајића тражи опроштај што Крајишници нису сачували „ону стативу са пречком, што смо у Книн донијели с Маракане послје освајања Купа шампиона”.³²

Анђица у тракторској приколици кука за кућом и остављеном живином, а за то време је Кузман „тјеша”: „...чим усташе уђу у наше двориште, прво што ће урадити, кренуће нашој густјерни, забацити сић, извући воду, налити у корито, напојити твоје пилиће ... Жено, још ти не знаш колико су усташе фини и милостиви људи. Кад се вратимо, дочекаће те све у већем реду него што је било кад си одлазила...”³³

Вјештина народног изругивања долази до изражаја и у давању подругливих имена и карактеристика. Тако су Милокуси прозвали свога штићеника, иначе дијете сплитских наркомана, „муле са виоле” (нахоче). Кузман се подсмјехује и своме брату који је превише наиван и улази у политику из идеала, док сви други налазе личну корист и боље пролазе од њега. Пита се докле ће његов брат бити „сваком говну стожина”.³⁴

У тракторској приколици на путу за Србију, Кузман збија шалу на рачун свих избјеглица које су пошле на тако далек пут, без карте у џепу. Да би свом посвојчету Ћипану, „мулету са виоле”, разбио страх и надјачао буку осталих трактора, он почиње да пјева. Не можемо а да се код ове сцене не сјетимо филма *Животи је леи* Роберта Бењинија, који приказује сличне страхоте и страдања недужних људи у Другом свјетском рату. Закључујемо да је Кузман свјесни лакрдијаш, он бира хумор као штит против „Олује” и „вијора који се са њима приметно”.

Као што Кузман и Маркан представљају пар јунака по супротности, тако и Шмрк стоји у крајњој опозицији калуђеру Никодиму. Шмрк је ратни профитер који не открива свој прави идентитет. Он долази са „Олујом”, шири око себе осјећај језе и тајновитости. Можемо га поредити са карневалском представом „краља зла”, којем се клања карневалска руља и који је саставни дио карневалског ритуала смјене мрачних порива и веселе раскалашности. Сазнајемо да је припадник Легије странаца, носи искуство са ратишта Африке, Азије и Јужне Америке, али му овај рат не прија, јер се дешава на терену гдје је он рођен. За њега је цео живот један „велики

³² Isto, str. 134.

³³ Isto, str. 135.

³⁴ Isto, str. 72.

шмрк”, тј. излучевина из носа, у којем је једина вјештина остати жив и газити „мале шмркове”, тј. обични народ, да би се дошло до што бољег положаја и безбједности: „Мали шмркови пузе, увијају се попут црва, кад год можеш, да нико не види, згази малог шмрка, нек се залепи за ђон чизме...”³⁵ Уз Шмрка иду натуралистичке слике друштвеног подземља („...На послужавнику, као остаци сувог пања – печена јагњетина, нањушила је зелена зунзара, баш је брига за нашим шмрковима, она зуји свој шмрк...”)³⁶ наручених убистава, проституције, пијанства, коцкања и иживљавања над недужним жртвама, и ватре која у карневалу симболизује истовремено уништавање и обнављање свијета. Пратимо како ужива у призорима пониженог људског достојанства: тјера румунску проститутку да гази стакло, хладнокрвно убија човјека који продаје гориво бјегунцима, одбија да прими у кола жену са дјететом у наручју, подсмјејева се професору Маркану, којег прима у кола, да би на крају уживао у призору самоубиства очајне жене. Шмрк је оваплоћење демона, који као да је изронио из подземља да се храни људском патњом и сценама страха. Када га Маркан угледа у великим блиндираним колима усред тракторске колоне рећи ће: „Шмрк!? Само те ђаво”³⁷ могао донијети у ову колону”. Овај му на то одговара: „Нема ђавола, осим ако се и он не зове шмрк”.³⁸ Његов смијех сабласно одјекује и има призивак демонолошког, карневалског смијеха, у којем се стапа ругање и ликованье. То је редуковани смијех, лишен непосредног израза, али му траг остаје у структури слике и ријечи.

Калуђер Никодим представља противтежу злу које је оваплоћено у Шмрку. Он је испосник који, захваљујући ведром хумору и дубоком животном искуству, спремно и помирљиво прихвата удес који га је снашао, доживјевши га као Божији промисао којему се мора покорити. Док Шмрк доминира у првом дијелу романа, гдје владају хаос и деструкција, други пак, умјеренији и мање напет дио, јесте позорница којом се креће калуђер Никодим. Он је тај који обнавља нарушену равнотежу у роману и отвара могућност за наговјештај оптимистичког излаза. Па ипак, чак и такав јунак није поштеђен хуморног карикирања, и он игра своју улогу у карневалском позоришту. Прије свега зато што је припадник друштвеног слоја који је одувјек био предмет најинтензивнијих и најгрубљих народних шала. Он их доброћудно прихвата, чак их и сам допуњује: „Кад видиш да ноге отказују, дрхте, или те стеже грч, отпусти праће на самару, па на леђа маге Сандокана. Нећеш бити ни први ни посљедњи калуђер који је магарца јашио, и Боже ми прости, тако свашта замишљао”.³⁹ Прави ласцивну шалу на рачун Доситеја Обрадовића, који је једно вријеме боравио у манастиру

³⁵ Radulović, Jovan: *Od Ognjene do Blage Marije*, str. 61.

³⁶ *Isto*, str. 63.

³⁷ Подвукла Н. М.

³⁸ Radulović, Jovan: *Od Ognjene do Blage Marije*, str. 143.

³⁹ Radulović, Jovan: *Od Ognjene do Blage Marije*, str. 32.

Драговић код Книна. Наиме, Доситеј је у једном рукопису оставио биљешку: „Блажен је монах међу женама ко пјетао међу кокошкама”. Ово је дало повода за разна тумачења у науци и у народу, а сам Никодим још више зачинио својим двосмисленим коментаром: „...све је јасно да јасније не може бити. Што би рекла наша браћа у Србији: просто ко пасуљ. Наишао Доситије на добра и мека срца чобаница, оплеле му и поклониле чарапе, шал, рукавице, цемпер, па како да не буде блажен.”⁴⁰

Народски живо и фамилијарно присно доживљава везу са свецима⁴¹ који су пали у те дане: „Ту је Блага Марија, да нас прати како је Христа пратила на пут страдања ... Ту је она, у овој колони, путује с народом – мало пјешке, мало на тракторској приколици, попеће се можда и на самар мога маге, блесавог Сандокана.”⁴²

Епизода са крштавањем магарца именом источњачког јунака, који је у то вријеме био популаран због ТВ серије, само наизглед подсећа на ону шаловиту народну узречицу: „Докон поп и говеда крсти”. Њен дубински слој упућује на паралеле између овог Сандокана и магарца који је био одабран да на својим леђима унесе Христа у Јерусалим, гдје ће убрзо страдати. Опет долази до изражаја Радловићево стално балансирање између озбиљног и смијешног. И сам однос између калуђера и магарца није занемарив: магарца је послушан и кротак, док Никодим у њему види вјерног саговорника, којем гласно упућује своје мисли: „С тобом се најљепше разговарам: ја причам, не престајем, засуо, ти ћутиш, обојица задовољни, грабимо нашим путем.”⁴³

Калуђер гледа колону народа и схвата да је све то једна „велика машкарада зла”,⁴⁴ која се одвија по неком свом устаљеном реду. Ипак, поред свих трагичних призора, његов ведри дух не посустаје. Наилази на бабу и дјечака којима се квари трактор, док се они у невољи моле. Радостан је што је њихова молитва услишена: „Мало ја, мало баба, највише момчић – мотор прихвати, из ауспуха куљну дим, тракторић крену. Заљуља се приколица, баба се једва окељи, не скида наочари, миче уснама, пребира Свето писмо...”⁴⁵

Врхунац карневалског мијешања озбиљног и смијешног налазимо у сцени у којој се Никодим спрема да опоје жену коју ће сахранити крај пута, ван домашаја усташа. Деси се да се његов магарца узнемири и почне гласно ревати и вршити нужду, па је калуђер приморан да му се пред свима обрати: „Сандокане, маго блесави, умири се, не реви, не балегај ... Да се прекрстимо и помолимо, па да свако ради свој посао”.⁴⁶

⁴⁰ Isto, str. 34.

⁴¹ Веза са насловом (прим. Н. М.).

⁴² Radulović, Jovan: *Od Ognjene do Blage Marije*, str. 33.

⁴³ Isto, str. 126.

⁴⁴ Isto, str. 128.

⁴⁵ Isto, str. 156.

⁴⁶ Radulović, Jovan: *Od Ognjene do Blage Marije*, str. 157.

Пуковник Лесли је припадник UNPROFOR-а, мировних снага чија је база у Книну. Он је непристрасни посматрач, дошљак из цивилизованог свијета, у којем се као куриозитети препричавају анегдоте из новина о настраним људима из Книна, који обарају рекорд у броју убијених мува. Професионално и као човијек дубоко жали за губитком овог града који је, по њему, могао да се одржи још дуго да је имао чврсту и вјешту команду. Међутим, он не види антихеројску позадину рата, на чије нам постојање скреће пажњу критичар Горан Максимовић.⁴⁷ Лесли не види посјету прослављеног ратног комаданта, последње наде изгубљеног народа, која се изокренула у гротескно приказивање уживања у јунећем гулашу. Исто тако не види да у холу Команде српске војске генералова жена води трговину цигаретама, парфемима и женским чипканим вешом, нити да у тренутку напада управник болнице лежи у канцеларији пијан и дрогиран. Питање је како би тек реаговао да је својим очима посматрао сцену са кочијашем који „избезумљено млатара камџијом, туче разнијетог коња чије мртве ноздрве љубе асфалт”, и при том виче: „Ија! Ија! Диж се! Ваља бјежати, нема лежања! Не смијеш цркнути!...”⁴⁸ Он покушава, али не може да разумије зашто је тај народ допустио да се без борбе преда, исто као што не би могао да разумије лудост Николице Милокуса, који рањен у рову пркоси четничком пјесмом да би га што прије убили Хрвати. Једино логично објашњење за то налази у бури, вјетру за који му је речено да уноси немир у људе и шири га као заразу. Можда из те визуре може да разумије оне несрећнике који у колони гладни и изнемогли пјевају пред налетом бомбардера и говоре како су, док пјевају о питомом и богатом поморавском крају, и сами некако питомији, лакше подносе несрећу.

ПОЛ ЖИВОТА И ПОЛ СМРТИ

Постоји у роману једна дискретна романтична црта, која свој тријумф достиже у тренутку када, на први поглед, томе никако није место. Наиме, на самом крају страдања, када се избјегличка колона домогне границе Србије, Марканов братанац Дакан одлучи да се ожени Кајом. Ту се, игром комедијанта случаја, затичу и калуђер Никодим и Шмрк, од којих први обавља чин вјенчања, док други постаје кум младенцима. Сватовску пратњу чини колона од Дрине до Книна. Сцена позоришта апсурда или happy end-а добија додатно сјенчење када развеселени Никодим затражи од магарца Сандокана да се прореве, и да тако и он благослови овај брак. Потврђује се принцип карневала: свијет је саздан на антагонизму рађања и смрти. Иако гротескна, свадба суштински симболизује обнављајућу и неуништиву снагу

⁴⁷ Максимовић, Горан: *Антихеројско виђење рата: Од Огњене до Благе Марије*, *Evro-Giunti*, 2008, Књижевни лист, број 81-83, година 8, Београд, 1. мај – 1. јул 2009.

⁴⁸ Radulović, Jovan: *Od Ognjene do Blage Marije*, str. 81.

живота. Зоран Глушчевић ће поводом сличне сцене у Булатовићевом роману *Црвени ђеџао леђи према небу* рећи: „То је највиши тренутак збивања јер отвара митску димензију стварности у којој се укрштају два семантичка тока, гротескни и магијски: у прастарим култовима и митовима смрт је залога за ново бујање живота, који би овде требало да увенча и магијски посвети свадба”.⁴⁹ Катарза, коју доноси крај Радуловићевог романа, могла би се изразити овако: ништа се дефинитивно у свијету још није догодило, последња балота још није бачена.

ЛИТЕРАТУРА

- Bahtin, M. Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*, Zepter Book World, Beograd 2000.
- Bahtin, M. Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd 1978.
- Bergson, Henri: *Smijeh – O značenju komičnoga*, Znanje, Zagreb 1987.
- Глушчевић, Зоран: *Поезија нишчих и бедних*, у: Миодраг Булатовић, *Црвени ђеџао леђи према небу*, Нолит, Београд 1982.
- Делић, Јован: *Вијор се с нама замешћуо*, Летопис Матице српске, Нови Сад, јун 2009, год. 185, књ. 483, св. 6.
- Иванић, Душан: *Свјетови пријовиједања, Најлејше пријовијеке Јована Радуловића*, Просвета, Београд 2001.
- Крњевић, Хатица: *Вешћина руѓалачка*, у: Матавуљ, Симо: *Бакоња фра Брне*, Нолит, Београд 1981.
- Максимовић, Горан: *Анђихеројско виђење рађа: Од Ожњене до Блаже Марије*, *Евро-Giunti*, 2008, часопис Књижевни лист, број 81-83, година 8, Београд, 1. мај – 1. јул 2009.
- Микић, Радивоје: *Посљубак карневализације: увод у прозу Ранка Маринковића*, Филип Вишњић, Београд 1988.
- Недић, Марко: *Елеџична и романескна прича Јована Радуловића, Основа и прича*, Филип Вишњић, Београд 2002.
- Њежић, Татјана: *Прескакање без имало сјида* – интервју са Јованом Радуловићем, *Блиц*, 25. децембар 2009.
- Radulović, Jovan: *Od Ognjene do Blage Marije*, *Evro-Giunti*, Beograd 2008.
- Радуловић, Јован: *Човек и прича, Нема Веронике и друже приче*, Глас српски, Бања Лука 2005.

⁴⁹ Глушчевић, Зоран: *Поезија нишчих и бедних*, у: М. Булатовић, *Црвени ђеџао леђи према небу*, Нолит, Београд 1982. стр. 249.

Nataša Mandić

GREAT MASQUERADE OF EVIL IN THE NOVEL
OD OGNJENE DO BLAGE MARIJE A SLANTED WORLDVIEW

Summary

Jovan Radulović's novel *Od Ognjene do Blage Marije* (*From Fiery to Mild Marija*) presents events from our recent history in a new and provocative manner – the fall of the town of Knin and The Republic of Srpska Krajina, as well as the expulsion of the entire Serbian population from its eight-century long hearth. While on the one hand it stands as the writer's most radical approach in the presentation of horror of human suffering, on the other this novel reveals a surprising treasury of comic effects. The artistic functionality of the link between the serious and the laughable is enabled by the folk carnival feeling of the world, which actually gives the basic tone to the novel. Carnival is a principle the author used to create the ideological, semantic, stylistic, compositional and verbal plane of the novel. Festivity, representation of life turned upside down (mechanism of war), profanization, carnival ups and downs, mystifications and demystifications, naturalism of the social underground, antiheroism, grotesque, linking the unlinkable (wedding and funeral), heroes-masks (fools, sages, demons, monks, comedians), as well as the folk laughter, which relativizes or at least mitigates everything, are only some of the manifestations of the carnival on which this novel is based.

ПОСТУПЦИ ОСТВАРИВАЊА ТРАГИКОМИЧНОГ ЕФЕКТА
У КОМАДУ ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА *ЛАРИ ТОМПСОН*
– ТРАГЕДИЈА ЈЕДНЕ МЛАДОСТИ

Јулијана Пешић

САЖЕТАК: Овај рад интегрише два појма: „феномен” Душан Ковачевић и проблем структурирања драмске илузије комада *Лари Томпсон – трагедија једне младости* (1996), конституисане у садејству драмског текста, артикулисане позоришне игре и публике. Анализа комада има циљ да покаже на који начин је аутор створио сопствени модел драмске илузије. Аналитичко-интерпретативни приступ грађи показао је да аутор вешто користи сва расположива драматуршка средства и традиционалног и модерног театра.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драмска илузија, гротеска, карикатура, пародија, травестија, иронија, црни хумор, комично, трагично, трагикомично

Историја драме подсећа нас да је структура драмског текста увек била условљена типом позоришта у којем се остварује. Драма није дефинисана само чињеницом да се довршава у театру, него и специфичним облицима театра у којима се изводи, па чак и специфичним позоришним стилем којим се сценски артикулише. У том погледу она се битно разликује од других књижевних родова. Осим кода и конвенција, драма следи и код позоришног језика и могућности позоришне сцене. Условљеност драме позориштем рефлектује се тако на све аспекте њене структуре: организацију текста, драмске радње, концепцију ликова, времена, простора, атмосферу; позоришне категорије: трагично, комично, драмско; синтезе: позориште и поезија, позориште и музика, позориште и игра; наводећи нас на закључак да драмска илузија настаје у садејству истог тог текста и позоришне игре. Према томе, драмски текст писан је да би био изведен. Отуда и сложеност његовог механизма и специфичан начин артикулације као и ширина поља истраживања у тренутку када је он (тај текст) предмет анализе.

Бити гледан у позоришту, када је реч о драмском тексту Душана Ковачевића, значи не само живети и непосредно комуницирати са великим бројем људи, него и попуњавати цео један културни простор. Успешно живети на сцени значи показати снагу, квалитет и, пре свега, уметничку сврсисходност. Ковачевићева уроњеност у сопствену културу је потпуна, а реплике из његових драма и филмова постале су део свакодневног говора. Поменућемо само неке комаде: *Марашњаци ишче ђочасни круж* (1972), *Радован ипрећи* (1973), *Балкански шипијун* (1983), *Професионалац* (1990), *Лари Томпсон – итрагедија једне младости* (1996). Ако овом списку додамо још и сценарија за филмове међу којима је антологијско остварење Слободана Шијана *Ко то тамо пева* и *Подземље* Емира Кустурице, као и резултате анализа његових драмских комада, нема никакве сумње да је реч о репрезентативној фигури српске драматургије.

Са друге стране, тумачење опуса Душана Ковачевића подразумева још и проблематизовање драмског текста као структуре у којој се испољавају све значајне промене, иновације и тенденције српске драматургије, али и књижевности у целини. Душана Ковачевића треба, дакле, читати са становишта откривања и праћења иманентних поетичких сигнала његовог слојевитог и провокативног дела.

Потпуно друкчија од свих претходних остварења, Ковачевићева драма *Лари Томпсон – итрагедија једне младости* (1996) представља померање не само у тематско-значењском корпусу, него и у погледу форме.

Реалистички оквир готово да је потпуно избрисан. Њега нарушавају комедиографски поступци, али и много компликованија драматуршка средства. Реч је о комедији апсурда у чијој основи је полифона драмска структура.

Почетна драмска ситуација ствара сложен ефекат зачудности. Поигравање мотивом „позоришта у позоришту” послужило је Ковачевићу као оквир за стварање заплета у овом, по много чему необичном, делу. Стварна, реална публика присуствује безуспешним покушајима да започне представа *Сирана де Бержерака*. Чекајући почетак Ростановог комада, она заправо прати причу о поразу глумца Стефана Носа, који је требало да тумачи главну улогу у поменутом комаду. И прича о његовој породици (породица Нос) крајње је необична. Породично окружење састављено је од три стрица и три стрине (три сестре близнакиње удате су за три брата близанца). Један стриц оживљава гомиле мртвих рођака захваљујући својим натприродним моћима. Одбијајући да пристане на животни апсурд, протестујући против свих лажи и превара, ојађен и сам, Стефан Нос одсеца свој велики нос, вишегенерациски белег породице, и на крају комада умире. Његови рођаци и кумови у потпуности се идентификују са ликовима аустралијске ТВ сапунице „Лари Томпсон”, коју непрекидно гледају.

Ако се овако разграната драмска структура може каналисати у само два фабулативна тока, њу би чиниле: прича о сукобу у позоришту насталом услед отказивања представе и прича о разрачунавању глумца Стефана Носа

са породицом и животом. Свака од њих појединачно проблематизује значајне и актуелне проблеме општег незнања у Србији током 90-их година XX века.

Значењски аспекти комада не остају само у оквирима претходно дефинисаних питања. Метафора окружења (политичког система и државе) у којем постоје „Привидно Живи Људи” осветљава експлицитну мисао драме – стварност у Србији током 90-их постаје виртуелна стварност. Ковачевићеве промишљене и духовито интониране алузије уводе свакодневни, реални живот у свет уметности и на уметнички начин га интерпретирају. Писац на неколико места укида границу стварности и уметности тако што у текст драме преноси дословно огољене мотиве из свакодневног живота Србије током 90-их: кашњење плата, одсецање струје због неплаћених рачуна, упадање полиције без најаве, свеопште насиље и агресију међу људима.

У исто време, у комаду Душана Ковачевића *Лари Томјсон – ѿрађеђија једне младосѿи* појављују се и јунаци које аутор преузима из књижевне традиције и уводи у свој комад: усамљени побуњеник Сирано де Бержерак, резигнирани Хамлет, Нушићеве Симке. Ковачевић их, међутим, подвргава пародији, карикатури и травестији. Тако поменути јунаци у новом контексту остварују трагикомични и црнотуморни ефекат.

Комад *Лари Томјсон – ѿрађеђија једне младосѿи* покреће и низ питања која надиласе судбину појединца омеђеног историјом и залази у подручје етичких, естетских и филозофских питања о смислу позоришта, па и уметности уопште. Богатој драмској форми доприносе средства постмодернистичке поетике. *Лари Томјсон – ѿрађеђија једне младосѿи* анализира и феномен „представљања” и конституисања симболичког значења текста. Форма дела таква је да условљава полемику. Конфликт проистиче из начина на који се комад одвија. У средишту тог конфликта налази се проблем сврхе интерпретације и истине у литератури.

Лари Томјсон – ѿрађеђија једне младосѿи проблематизује, пре свега, феномен конституисања драмске илузије. Фрагментарна фабула у спречи је са аудио-визуелним поступцима стварања позоришне представе. Ковачевић разара сужејну нит помоћу уметања новог фабулативног тока, прекида га, преклапа и премешта делове драмске радње, затим користи вербалне поступке којима контрастира и контрапунктира аудио-визуелна гомилања и циклична понављања, игре речима, неочекиване обрте, метафорична и симболична поигравања изразима. Посматрана из перспективе традиционалног, аристотеловског театра, поменута представа заиста не постоји. Са аспекта театра апсурда она постоји као драмско дешавање о недешавању. У њој ништа није доминантно. Ковачевић релативизује и сам развој драмске радње од експозиције, преко заплета, кулминације, перипетије до епилога. *Лари Томјсон* чува неразвијену експозицију, средину без видљивог развоја и специфичан расплет. Комад започиње дијалогом између управнице позоришта и глумца Белог, који обавештавају публику о немогућности отпочињања представе. Писац пажљиво припрема увођење публике у свет породице Нос, чији је главни протагониста глумац због којег се ка-

сни. Поигравање светлошћу и тамом долази непосредно пред сам почетак напете сцене. Сукоб на нивоу дијалога транспонован је на сукоб светло–тама. Постигнут ефекат је прелазак са речи на знак, односно са вербалног језика на језик светлости. Он наглашава прелазе и припада тексту комада исто колико и сам дијалог. Симболизам сценских напомена (смена светлости и мрака), назначен у дидаскалијама, уводи нас потом у нови драмски ток везан за поменутог глумца, да би га Ковачевић, после низа ситуација, поново вратио на почетак (дијалог управнице и публике), односно на крај.

Принцип двоструко усмереног говора, оствареног као дијалог између јунака представе која никако да започне и монолог управнице позоришта упућен публици, биће основно драматуршко начело Ковачевићеве драме *Лари Томпсон*. Сукцесивно и наизменично смењивање драмских ситуација у којима постоје поменути сукоби условљава развој драмске радње који није карактеристичан за традиционални тип театра. Па ипак, драмски развој у *Ларију Томпсону* није сасвим нестао. Можемо га дефинисати као „рудиментарну драмску радњу”¹. Потребно је одредити покретачке силе које условљавају драмски ток.

Напетост је елемент драмског развоја и његов саставни део јер ствара утисак ишчекивања и напредовања радње. Гледалац/читалац се пита хоће ли се одиграти представа *Сирана*. Преокрете у радњи Ковачевић замењује пародијским преокретом смисла. На плану приче о Стефану Носу то је сасвим евидентно. Људи умиру и натприродно оживљавају, а поступак Стефана Носа на крају је неочекиван. Сви мистериозни догађаји (мртви који оживљавају, Стефан који преживљава самоубиство) нижу се и постају учесталији како се ближи крај. То ствара утисак напетости. Драмски развој зависи од два процеса: први је дијалектика смисао–бесмисао (аристотеловски театар – театар апсурда), други је базиран на убрзавању ритма развоја драмске напетости који за последицу има ефекат ишчекивања. Душан Ковачевић користи и контрапункт реализован најчешће као несклад садржине и форме на плану језика (сукоб између денотације и конотације остварен као супротност између значења реченице и интонације којом је изговорена), што изазива ефекат комичног и иронијског.

Мешање трагичног и комичног, такође, један је од принципа Ковачевићевог контрапунктирања. Развој јунака Стефана Носа одвија се у правцу који одговара трагичкој драмској структури. Трагички чин умирања јунака садржи истовремено и комику геста, у чијој основи је модификовани спој кловновског понашања (одсецање огромног носа) и травестија књижевног јунака (Сирано де Бержерак). У питању је карикатура трагичне судбине глумца, али и лика који игра. Са друге стране, сви протагонисти Ковачевићеве драме *Лари Томпсон* сатрвени су људском судбином која је непроменљива. Отуда проистиче трагикомично на нивоу значења.

¹ Eric Bentley, "Part One: Aspects of A Play", u: Eric Bentley, *The Life of The Drama*, Methuen & CO LTD, 11 New Fetter Lane London EC4, 1965. str. 130.

Преплићући трагично и комично, Ковачевић ствара динамичну архитектуру свога комада, чији је основни проблем како измирити причу (фабулу) и дијалог, односно епско и драмско начело. Он трагично доводи до пароксизма, а онда га пародирајући води комичном. Ефекат је такав да спајањем та два елемента аутор даје замах дијалектичком кретању. Комично-трагичну структуру обично прати контрапункт светло–тама или крици–музика. У I чину, после жустрог и драмски интонираног дијалога између глумца Белог и полицајца који стално понавља „Пајсером”², Бели се повлачи са сцене да види шта се дешава у позоришту. Ковачевић контрапунктира ужасне људске крике и песму Тома Џонса „Зелена трава дома мог”³. При томе сцена остаје у полумраку, а ефекат напетости се појачава.

Морфологију Ковачевићевог комада чине, како је већ примећено, једним делом спојеви техничких и аудиовизуелних средстава: радио, осветљење и звуци. *Лари Томпсон – трагедија једне младости* има специфичну структуру насталу преплитањем тематских целина, материјализованих симбола, остатака аристотеловског театра, контрапункта, кружног враћања и смењивања напетости и опуштања. То је прича о судбини и смислу стваралачког процеса.

Будући да се заснива на начелу „сажаљења и страха”⁴, трагички одређена позоришна традиција користи углавном психолошки проседе. У позоришту апсурда питање трагичког принципа на којем почива свет може бити сагледано из сасвим другачије перспективе. Душан Ковачевић показује да људска судбина може бити виђена и из комичне, односно црнохуморне визуре, па је начело „сажаљења и страха” замењено начелом „одстојања”. Уводећи у драмски ток тако обојен емотивни регистар, писац слика јунаке чији психолошки односи изгледају карикатурално. Патос трагичке радње остварује се у депатетизованој „обичности” живота појединца. Комедија није, према томе, комичан жанр, него материјал баналног, свакодневног живота приказан као онеобичена обичност. Судар трагичног и комичног (патос–смех) у *Ларију Томпсону* артикулисан је као конфликт књижевности и стварности (уметности и стварности). За Душана Ковачевића стварност постаје највећи изазов уметности, а истина као емпиријска задатост није више апсолут, него се јавља у комуникативном чину, у размени различитих ставова.

Аутор дефинише публику у дидаскалијама као некога ко постаје истовремено сведок и актер драмског (не)дешавања. Док се писац поиграва комадом, публика постаје релевантан јунак истог тог комада. Она је непосредно „увучена” у драму као равноправни учесник у позоришној игри. Ковачевић тематизује фигуру гледаоца у представи и тиме такође излази

² Душан Ковачевић, „Лари Томпсон – трагедија једне младости”, у: Душан Ковачевић, *Одабране драме III*, Стубови културе, Београд 1998, стр. 173.

³ *Исио*, стр. 175.

⁴ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Dereta, Beograd 2002, str. 66.

из оквира традиционалног позоришта. У традиционалном типу позоришта постоји интеракција на релацији драмско дешавање на сцени (драмска радња) – публика. Другим речима, аутор своје поруке упућује публици посредством драмске радње. Рушећи интегритет драмске илузије, Ковачевић својим комадом *Лари Томпсон – трагедија једне младости* уводи публику као активног чиниоца драмског дешавања. Тиме она постаје равноправни јунак његовог театра.

Да би Ковачевић и његов гледалац/читалац уопште били у естетској активности, као основном циљу одвијања позоришне игре, мора се претходно саградити релација аутор–(анти)јунак. Текст *Ларија Томпсона* конципован је тако да је двоструко окренут своме реципијенту; његова значења остварују се подразумеваним захтевом за некаквим одговором, за репликом. У драми *Лари Томпсон* сагледавање (ишчитавање) смисла укључено је у сам процес читања/гледања. Такав облик драмског текста буди у свести гледаоца/читаоца асоцијације и на друге текстове (на пример: Ростановог *Сирана де Бержерака*, Шекспировог *Хамлеџа*, песму „Show Must Go On”, Хомерову *Одисеју*, текст Данила Киша о смислу позоришта⁵) и тако се укључује у интертекстуални систем, захтевајући да буде читан на начин вертикалног читања. „Туђа реч” омеђена иронијско-пародијским ставом аутора интегрисана је у структуру комада. На основу тога можемо рећи да *Лари Томпсон* „настаје у преобразби текста као комуникацијског знака у текст као естетски предмет”⁶.

Ковачевићево укључивање других текстова у подтекст комада *Лари Томпсон* суочава нас са природним својством модерног драмског текста да живи међу другим текстовима, да се позива или ослања на њих, да их преображава, цитира, алудира на њих или их травестира. Реплика на традицију драмских текстова остварена је као нова, пародијска верзија старог типа традиционалног аристотеловског театра. *Лари Томпсон – трагедија једне младости* моделован је према њима као антидрама. Развијајући драмску радњу, Ковачевић истовремено преиспитује и начин њеног остваривања. Ишчитавање, боље рећи „прочитавање”, захтева метанаративног гледаоца/читаоца који је у активном односу⁷ према ономе што је некада пасивно примао, те је Ковачевићев реципијент (гледалац/читалац) „увучен” у представу и експлицитно и имплицитно. Према томе, драмска техника тог ко-

⁵ Душан Ковачевић, „Лари Томпсон – трагедија једне младости”, у: Душан Ковачевић, *Одабране драме III*, Стубови културе, Београд 1998, стр. 175–177.

⁶ Zdenko Lešić, „Književni tekst u mreži intertekstualnosti”, у: Zdenko Lešić, *Nova čitanja: Poststrukturalistička čitanka*, Buy, Sarajevo 2002, стр. 35.

⁷ За разлику од традиционалног уверења, по којем је свако уметничко дело „споменик који монолошки открива своје безвремено биће”, па сходно томе захтева и тзв. хоризонтално читање помоћу којег се у средишту интересовања налази прича чији је читалац „поље естетског дејства”, модерно проучавање књижевности полази од става да је цела књижевност континуирани дијалог књижевног дела и читаоца, па читалац сада постаје „активни судионик естетске комуникације”.

мада не може се више сматрати скупом правила, јер је евидентно да се и сама грађа опире традиционалним формалним стандардима, а промењени принципи остваривања драмског текста као позоришне игре уносе промену и у саму рецепцију. Зато је естетска комуникација, условљена драмом *Лари Томјисин – трагедија једне младости*, нужно дијалогска. Шаљући своју „поруку” Душан Ковачевић очекује одговор публике. То је истовремено и централно питање модерног тумачења књижевности.

Аутор је поменути поступцима оживео хиперболисане креатуре недвосмислено нарушавајући озбиљан тон. Другим речима, нарушавање озбиљног садржаја алогизмима, псовкама, каламбурима и драматуршким поступцима традиционалне комедије и трагедије биле би одлике *ковачевићевског* гротескног стила којим реализује идеју да се свет прикаже као лудница, да тематизује апсурдност, осећање безнађа и бесмисла у историјски препознатљивом контексту. Хумор проистекао из тако структуриране радње има дозу горке, трагикомичне, циничне и у основи песимистичне визије стварности. Ковачевићев хумор ремети устаљене вредносне системе, подрива норме, релације, табуе и жанровске типологизације. Као такав, он се често приближава оном типу револта који устаљеном, „нормалном” смеху даје примесу ироније и заједљивости. Модели и поступци помоћу којих Душан Ковачевић изазива смех публике када говори о најозбиљнијим, неретко трагичним, стварима припадају сфери црног хумора.

Комад *Лари Томјисон* садржи гротескни драмски израз стилизован уз помоћ мотива и својстава карактеристичних за комедију, трагедију, пародирану књижевну традицију и религиозну књижевност. Формализован облик карикатурално и пародијски приказаног главног јунака, глумца Стефана Носа, налази своје место у комаду као симбол упозорења, отуђења и непристајања на лаж. Усамљеност, апсурд, неразумевање и свеопшта отуђеност подвргнути су пародијској и циничној визури. Анимализација је сведена на деперсонализацију јунака (Привидно живи људи – близанци који бесомучно и готово као машине гледају ТВ сапунице), пародирање жанровских номенклатура кроз Стефанову улогу Сирана, док је депатетицизација смрти остварена заменом система и слика, карневализацијом призора и поступака (убиство Стефана Носа; фантастично увођење Оливера и Оливере Нос који оживљавају мртве). Слојевитост Ковачевићевих симбола и предмета у метафоричној, метонимијској и знаковној употреби остварена је, дакле, поступцима преображаја познатих, већ коришћених мотива и релативизацијом строго дефинисаних књижевних жанрова. Гротескни елементи функционишу на семантичком и структуралном нивоу, садржај се саопштава у ироничнопародијском стилу при чему се писац не придржава задатих конвенција жанра, него их иновира или руши.

Дошли смо и до закључка да је алогичност у структури тог комада, затим, сажимање, цепање, преклапање и укрштање фрагмената фабуле само привидно. Писац наглашава питање образовања структуре драмског текста, односно конституисања модела драмске илузије, на тај начин што фо-

кусира „представу о представи” која се само условно није догодила. Ковачевићева намера са естетским ознакама је да се прикаже судбина уметности и стварности кроз сукоб драмског и недрамског принципа. Наша анализа показује да Ковачевић вешто користи сва расположива драматуршка средства и традиционалног – аристотеловског театра и модерног, авангардног театра – театра поруге.

Удвајање ликова и лудило (квантитативно и квалитативно) јавља се, уз мање или веће модификације, и у овом Ковачевићевом комаду. Као велика тема модерне књижевности, оно постаје услов и манифестација отуђења. Једина извесност је циклично понављање апсурда. Тематизовано као индивидуално, породично или опште (породица Нос и радници у позоришту), лудило постаје носилац идеје безнађа у тако конституисаном свету.

Громогласан смех над таквим светом Душан Ковачевић постигао је, осим наведених, још и иронијом, пародијом, карикатуром, хиперболом, изругивањем намере, контрастирањем, алогијама, понављањима, парадоксима, комиком сличности и разлике, као и језичким средствима (физиологизација исказа, псовке, каламбури, игре речима, конкретизоване метафоре и метонимије). Нове и неочекиване реченичне конструкције посебно нарушавају озбиљни садржај, нарочито када се писац на тај начин подсмева својим јунацима и њиховим апсурдним животима, али и смрти.

Разнолика интонација и домети *ковачевићевског* смеха, често циничног и саркастичног, траже интелектуално домишљату публику. Стога је читав распон, са свим особеностима и аспектима, на иновативан и оригиналан начин послужио аутору да критички преиспита судбину човека без обзира на историјску и политичку датост. Она је необухватна, страшна и немилосрдна, без утехе и вере у могућност промене. Зато је у гротескним, трагикомичним и карикатуралним призорима које ствара драмска илузија Душана Ковачевића најснажније потврђен црни хумор. Објективни свет се разграђује, деформише, постаје изломљен, изокренут, несталан. Ковачевић посматра стварност из искошене и црнохуморне визуре. Парадоксалност тако конституисаног света драмске илузије је у томе што се деформисана визија испоставља као најтачнија. Иза најфантастичнијих слика указују се стварни догађаји, налазе се живи људи, искуство аутора и његова прецизна запажања. Осећај анксиозности и апсурда у највећој мери манифестован је зато као гротеска. Она крши устаљена жанровска правила и на плану значења и на плану структуре драмске илузије. Ковачевић, дакле, сагледава свет у свим његовим противречностима и деформацијама. Црни хумор омогућава одбацивање рационалног, а његово могуће прихватање изазива језиви смех, церење и исмевање. Комичан приступ озбиљном и трагичном за Душана Ковачевића једини је преостали уметнички допуштљив и прихватљив поступак.

Из тог разлога било је неопходно анализирати технике драматуршке инвенције у комаду *Лари Томјсон – шрагеђија једне младости*. Анализа показује да ти поступци обухватају моделе и стилизације гротеске, карикатуре,

пародије, травестије и ироније, односно, Душан Ковачевић је у свом комаду *Лари Томисон – истражедија једне младости* остварио модел модерне сотије.

Уводећи демаскиран однос колико према стварности, толико и према традиционалним поступцима драматуршке инвенције, Душан Ковачевић својим драмским текстовима потврђује чињеницу да је иноватор у контексту развоја српске драматургије. Његов досадашњи драмски опус легитимише поступак реинтерпретације строго дефинисаних жанровских система. Депатетизујуће-иронијски став према традицији, националним митовима, историји, релативизација устаљених књижевних жанрова као и саме драмске илузије схваћене на начин подражавања радње, одлике су *ковачевићевског* театра које говоре у прилог тврдњи да је аутор створио сопствене моделе драмске илузије.

Свет драмске илузије Душана Ковачевића у блиском је контакту са светом гледалаца/читалаца на безброј начина, почевши од тога да је модификована и естетски уобличена парадигма живота, па до непосредног комуницирања јунака комада са публиком. На тај начин драмски текст претвара се у позорје у којем су аутор, јунаци и публика заједничким напором створили илузију постојања једног света естетски уобличеног на начин који смо уочили, описали и тумачили у овом раду.

ЛИТЕРАТУРА

1.

- Ковачевић, Душан: *Одабране драме I*, Стубови културе, Београд 1998.
 Ковачевић, Душан: *Одабране драме II*, Стубови културе, Београд 1998.
 Ковачевић, Душан: *Одабране драме III*, Стубови културе, Београд 1998.
 Ковачевић, Душан: *Одабране драме IV*, Стубови културе, Београд 1998.
 Ковачевић, Душан: *Била једном једна земља*, Стубови културе, Београд 1998.
 Ковачевић, Душан: *Век: Календар за године које су прошле*, Стубови културе Београд 1998.
 Ростан, Едмон: *Сирано де Бержерак*, Савремена администрација, Београд 1964.
 Homer: *Odiseja* (preveo i protumačio Tomo Maretić), Matica hrvatska, Zagreb 1950.
 Šekspir, Viljem: *Hamlet* (preveli Živojin Simić i Sima Pandurović), Izdavačko preduzeće „Rad”, Beograd 1964.

2.

- Aristotel, *O pesničkoj umetnosti* (prevod s originala, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić), Dereta, Beograd 2002.
 Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* (prevod: Ivan Šop i Tihomir Vučković), Nolit, Beograd 1978.
 Bahtin, Mihail: *Autor i junak u estetskoj aktivnosti* (preveo s ruskog Aleksandar Badnjarević), Svetovi, Novi Sad 1991.

- Beker, Miroslav (priredio): *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb 1986.
- Bently, Eric: *The Life of The Drama*, Methuen & CO LTD, II New Fetter Lane London EC4 1965.
- Bergson, Henri: *Smijeh, Esej o značenju komičnog* (s francuskog prevela Bosiljka Brlečić), Znanje, Zagreb 1987.
- Бошковић, Александар: *Црни хумор*, у: Свет речи, Часопис за српски језик и књижевност бр. 23-24, Београд 2007.
- Де Торе, Гиљермо: *Историја авангардних књижевности* (превела с шпанског Нина Мариновић), Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2001.
- Деретић, Јован: *Историја српске књижевности*, Требник, Београд 1996.
- Drulović, Anja: *Egzistencijalizam, apsurd, Sartr i Jonesko*, у: Scena, Sterijino pozorje, Novi Sad, 4-5/1990.
- Eagleton, Terry: *Književna teorija* (s engleskog prevela Mia Pervan-Plavec), SNL, Zagreb 1987.
- Живковић, Драгиша (главни и одговорни уредник): *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit, Beograd 1992.
- Кајзер, Волфганг: *Гројескно у сликарству и јесништву* (превео с немачког Томислав Бекић), Светови, Нови Сад 2004.
- Кајзер, Волфганг: *Језичко уметничко дело*, СКЗ, Београд 1973.
- Katnić-Bakaršić, Marina: *Stilistika dramskog diskursa*, Vrijeme, Zenica 2003.
- Кот, Јан: *Позориште есенције*, Просвета, Београд 1986.
- Kralj, Vladimir: *Uvod u dramaturgiju*, Biblioteka Sterijinog pozorja, Dramaturški spisi, Sterijino pozorje, Novi Sad 1966.
- Kulundžić, Josip: *Fragmenti o teatru*, Biblioteka Sterijinog pozorja, Dramaturški spisi, Sterijino pozorje, Novi Sad 1965.
- Lešić, Zdenko: *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo 2002.
- Lukač, Đerđ: *Istorija razvoja moderne drame* (preveo s mađarskog Sava Babić), Nolit, Beograd 1978.
- Milićević, Ognjenka: *Ruski teatar prve polovine XIX veka*, у: Scena, Sterijino pozorje, Novi Sad, 4-5/1988.
- Milićević, Ognjenka: *Bertolt Breht*, у: Scena, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1-2/1998.
- Милићевић, Огњенка (приредила): *О гројески, о гројескном*, у: Театрон, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, бр. 121/122, 2002/2003.
- Miočinović, Mirjana (priredila): *Rađanje moderne književnosti, Drama*, Nolit, Beograd 1975.
- Miočinović, Mirjana: *Surovo pozorište*, Prosveta, Beograd 1976.
- Miočinović, Mirjana (priredila): *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd 1981.
- Miočinović, Mirjana: *Drama kao književni rod u svetlosti Aristotelove Poetike*, у: Scena, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1-2/1985.
- Miočinović, Mirjana: *Pozorište i giljotina*, Svjetlost, Sarajevo 1990.
- Pavlovski, Borislav: *Prostori kazališnih svečanosti*, Naklada MD, Zagreb 2000.

- Prop, Vladimir: *Problemi komike i smeha* (preveo Bogdan Kosanović), Novi Sad 1984.
- Селенић, Слободан (приредио): *Авангардна драма*, СКЗ, Београд 1964.
- Селенић, Слободан: *Драмски правци XX века*, Уметничка академија, Београд 1971.
- Селенић, Слободан: *Анџоложија савремене српске драме*, СКЗ, Београд 1977.
- Stamenković, Vladimir (priredio): *Teorija drame XVIII i XIX vek*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1985.
- Stamenković, Vladimir (priredio): *Savremena drama*, Nolit, Beograd 1987.
- Stojanović, Zoran (priredio): *Teorija tragedije*, Nolit, Beograd 1984.
- Surio, Etjen: *Dvesta hiljada dramskih situacija* (prevela Mira Vuković), Nolit, Beograd 1982.
- Ferguson, Frensis: *Sušтина Pozorišta* (prevod i pogovor Marta Frajnd), Nolit, Beograd 1970.
- Frajnd, Marta: *Dramska iluzija u engleskoj renesansnoj komediji*, Institut za književnost i umetnost, Beograd 1973.
- Frye, Northrop: *Anatomija kritike* (prevela s engleskog Giga Gračan), ITRO „Naprijed”, Zagreb 1979.
- Frye, Northrop: *Mit i struktura*, Svjetlost, Sarajevo 1991.
- Harvud, Ronald: *Istorija pozorišta* (preveo Đorđe Krivokapić), Clio, Beograd 1998.
- Христић, Јован: *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд 1968.
- Христић, Јован: *О прагматичности*, Филип Вишњић, Београд 1998.
- Škreb, Zdenko i Stamać, Antun (priredili): *Uvod u književnost*, Grafički zavod Hrvatske OOUR Izdavačka djelatnost, Zagreb 1986.
- 3.
- а) критике и чланци:
- Barnet, Denis: *Lari Tompson i tragedija Beograda*, u: Scena, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1-2/2000.
- Волк, Петар: *Писци националног театра*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995.
- David, Filip: „Pogovor uz prvo izdanje”, u: Dušan Kovačević, *Balkanski špijun i druge drame*, BIGZ, Beograd 1983.
- Ђуровић, Божидар: *Дидаскалије у Ковачевићевим драмама*, у: Књижевне новине, бр. 933/4, Београд 1996.
- Jakšić-Provači, Branka: „Balkanski špijun” *Dušana Kovačevića u svetlu aktancijalnog modela An Ibersfeld*, u: Scena, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1-2/2000.
- Јенихен, Манфред: *Напомене о „Балканском шпијуну” Душана Ковачевића*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 25/1, Београд 1996.
- Марјановић, Петар: *Српски драмски писци XX века*, Матица српска – Факултет драмских уметности – Академија уметности, Нови Сад – Београд 1997.
- Medenica, Ivan: *Devedesete u ogledalu drame*, nedeljnik Vreme, 7. VI 2001.
- Medenica, Ivan: *Prividno živi ljudi Dušana Kovačevića*, u: Sarajevske sveske 11-12, Media-centar Sarajevo, Sarajevo 2006.
- Микић, Радивоје: *Урнебесна драматургија*, Политика, 28. I 1995.

- Milutinović, Zoran: *Susret na trećem mestu (Ogledi iz teorije i interpretacije)*, Geopoetika, Beograd 2006.
- Первић, Мухарем: *Премијера (Наша драма у нашем позоришту)*, Нолит, Београд 1978.
- Первић, Мухарем: *Звездани тренућак Звездара театра*, Политика, 6. I 2001.
- Поповић, Душан: *Домаћи драмски џок*, Матица српска, Нови Сад 1986.
- Putnik, David: *Dramske ptice Dušana Kovačevića*, u: *Scena, Sterijino pozorje*, Novi Sad, 1-2/1993.
- Putnik, Radomir: *Pisac moralista*, u: *Scena, Sterijino pozorje*, Novi Sad, 4-5/1984.
- Putnik, Radomir: *Komedija prinudne egzistencije*, u: *Scena, Sterijino pozorje*, Novi Sad, 4-5/1988.
- Putnik, Radomir: *Čitajući iznova – Ogledi iz dramaturgije i teatrologije*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1990.
- Симовић, Љубомир: „Трагедије као комедије”, у: Душан Ковачевић, *Драме*, СКЗ, Београд 2002.
- Skurnjik, Jadviga: *Vizuelnost metafore*, u: *Scena, Sterijino pozorje*, Novi Sad, 4-5/1987.
- Stamenković, Vladimir: *Pozorište u dramatizovanom društvu*, Prosveta, Beograd 1987.
- Стаменковић, Владимир: *Крај ушћоује и позоришта*, Откровење, Стеријино позорје, Београд – Нови Сад 2000.
- Стаменковић, Владимир: *Прекор друшћу*, недељник НИН, 7. VI 2001.
- Udovički, Molina: *O komedijama Dušana Kovačevića*, u: *Scena, Sterijino pozorje*, Novi Sad, 4/1986.
- Hristić, Jovan: *Pozorište, pozorište*, Prosveta, Beograd 1977.
- Hristić, Jovan: *Pozorište, pozorište II*, Prosveta, Beograd 1982.
- Hristić, Jovan: *Pozorišni referati (Pozorište, pozorište III)*, NOLIT, Beograd 1992.
- Hristić, Jovan: *Pozorišni referati II (Pozorište, pozorište IV)*, NOLIT, Beograd 1996.
- Џидилко, Весна: *Женски ликови у драмама Душана Ковачевића*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 25/1, 1996.

Julijana Pešić

PROCEDURES OF REALIZATION OF TRAGICOMIC EFFECT IN DUŠAN KOVAČEVIĆ'S PLAY *LARI TOMPSON – TRAGEDIJA JEDNE MLADOSTI*

Summary

Two concepts are integrated into the study: “phenomenon” Dušan Kovačević and the problem of structuring illusion of drama in the play *Larry Tompson – The Tragedy of One Youth* (1996), constituted in co-acted text of drama, articulated theatre game and audience. Analysis of the play shows the way the author created his own pattern of drama's illusion. Analytical and interpretative approach shows that the author uses all available elements from drama, traditional and modern theatre.

ЊЕГОШЕВА *НОЋ СКУПЉА ВИЈЕКА*
КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ И РЕТРОСПЕКТИВА
ДОСАДАШЊИХ ТУМАЧЕЊА

Радмило Н. Маројевић¹

САЖЕТАК: У чланку се доноси и описује критичко издање пјесме *Ноћ скупља вијека* Петра II Петровића-Његоша. Упоредбу се текстолошки образложено изворно читање пјесме, засновано на пјесниковом аутографу очишћеном од двију редакура које су чинила друга лица, са каснијим читањима: преписом нађеним у архиву Јегора Коваљевског, издањима заснованим на дипломатичкој интерпретацији Павла Поповића тога преписа те у издањима објављиваним послје открића оригинала.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Петар II Петровић-Његош, пјесма *Ноћ скупља вијека*, критичко издање текста, пјесников аутограф, касније редактуре, препис из архива Коваљевског, изворно читање, ретроспектива досадашњих читања

0. УВОД

0.1. У првим поглављима овог чланка доноси се критичко издање Његошеве пјесме *Ноћ скупља вијека* [види т. 1], излаже се историја њеног настанка и објављивања [види т. 2], и образлажу метрика, ритмика и строфика пјесме [види т. 3].

¹ radmilo@mail.ru

Редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду.

Рађено у оквиру пројекта „Динамика језичких структура савременог српског језика” при Министарству науке Републике Србије.

0.2. Други дио чланка посвећен је упоређивању текстолошки образложеног изворног читања пјесме, које је засновано на пјесниковом аутографу очишћеном од двију редактора које су чинила друга лица [види т. 4], са досадашњим читањима у ретроспективној перспективи: са текстом у издањима објављиваним после открића оригинала [види т. 5], са текстом у публикацијама заснованим на дипломатичком издању преписа, које је приредио Павле Поповић [види т. 6], са другом редактуром оригинала везаном за промјену ауторског првог лица у редакторско треће лице [види т. 7] те са првом редактуром оригинала одраженом у препису нађеном у архиву Јегора Ковалевског [види т. 8].

1. КРИТИЧКО ИЗДАЊЕ ТЕКСТА ПЈЕСМЕ

Ноћ скуйља вијека

НОЋ СКУПЉА ВЋКА [вијџека]

La douceur de l'haleine de cette déesse [Isis]
surpassait tous les parfums de l'Arabie Heureuse

Наслов: У ориг. је туђом руком изнад наслова додато Парис и Хелена или; графемом ђ озн. једносложни њје-изговор дугог јата, али он у наслову није обавезан; графема ђ у ориг. наслову указује на акценатску варијанту *вијџека*, а не *вијџека*

Мото: „Благи дах ове богиње [Изиде] надмашиваше све мирисе Срећне Арабије” (фр.). Мисао античког писца Апулеја преузета је из чланка о богињи Изиди из речника *Nouveau dictionnaire de la conversation* par Auguste Wahlen (Bruxelles 1843. Tome quatorzième, 136–138).

- 1 *зрѣком* – инстр. јд. им. *зрѣк* у зн. ’ваздух’, док је у ст. 31 им. *зрѣк* (ном. јд.) семантички русизам у зн. ’лик’; у *ѣрѣлѣсѣи* – лок. јд. (гдје?), а не ак. мн. (куд?)
- 2 Графемом *ѣ* у ген. мн. им. озн. изговор дугог *а* са слабом *х* (изговор *х* није обавезан); у ориг. на слабо финално *х* указује апостроф у ген. мн. им. поля’ и у ген. мн. прид. звѣзданіе’; у ориг. пролѣћню, у преп. неаутентично: прољећну; у ориг. тиху, а у преп. неаутентично: красну

Плава Луна ведрим зраком
у прелести дивно тече
испод поља [пòљā^x] звјезданије[х] [звјèзданије^x]
у прољећњу тиху вече,

- 4 сипље зраке [зràке] магическе,
чуства тајна [tâjnā] нека [нèkā] буди [бûдī]
те смртника жедни поглед
у дражести слаткој [слàткōј] блуди [блудī];

над њом [нàдњōм] звѣзде [звѣ́језде] ројевима
брилијантна кола воде [вòдē],
под њом [пòдњōм] капље [кàпље] ројевима
зажижу се ройне [рò^εнē] воде [вòдē],

- 8 на грм [нàгр̄м] славуј усамљени
армоничку пјесну поје [пòјē],
мушице се огњевите
ка комете мале роје.

- 3 зràке – ак. мн. им. зràка 'зрак свјетлости' (а не им. зràк); нèк□ – неод-
ређена замј., а не рјечца нèка за грађење императива трећег лица
- 6 Графијским слиједом **ој** озн. дифтоншки степен контракције [o^ε] фо-
нолошког сегмента 'оје' у ген. јд. ж.р. трпног придјева рòјенē [рò^εнē];
у ориг. роене, у преп.: ројне (што је Решетар исправио у: рајне 'рајске')
- 7 нà ġр̄м – ак. у зн. лок. (= на грму); армòничкy – у ориг. по српско-ви-
зантијској књижевној традицији без х: армоничку; ѿјèснy – у ориг.
пѣснy, у преп. неаутентично: пјесму

О наслѣдство идејално,
ти нам гојиш бесмртије
те са небом душа људска
има [нек]о сношеније.

20 **Слух и душа у надежди [унађежди]**
плавајући танко пазе
на ливади движенија –
до њих [дoњих] хитро сви долазе.

**Распрсне ли пупуљ цвѣтни [цвѣ'јѣтнѣ]
али кане роса с струка [с:трѹка],
све то [свѣтѹ] остром слуху грми –
код мене је страшна [с'трâшнâ] хука;**

24 затрепте ли [затрѣптѣли] тице [тѣцѣ] крила
у бусењу густе траве,
стречања ме рајска тресу
а витљења муче [мѹчѣ] главе [главѣ].

18 *ne'kō* – у ориг. било [нек]о, у преп. неаутентично: своје

19 *īlāvaijūhi* – у ориг. плава[ю]ћи, у преп. неаутентично: пливајући

21 *raścīrsnē* – у ориг. *распрсне*, преп. погрешно прочитан: *Васпрсне*; у Његошевом језику је прид. *цвѣјейнѣ* (овдје и у ст. 53 са једносложним ^ије-рефлексом: *цв^ијейнѣ*), а не *цвјейнѣ*

22 *ḍṣīrōm* – у ориг. *остромъ*, у преп. неаутентично: *оштром*

24 *вийтъльѣѧ* – у глаголској им. реконструишемо ефекат јотовања (у ориг. по црквенослав. традицији написано је *витленя*)

Тренућ ми је [трѐнѹћмије] сваки – сахат,
моје време сад не иде [нейдѐ],
силе су ми на опазу [наѡпѡзу],
очи бјеже свуд – да виде;

- док ево ти дивне виле
лаким [лѡкѡм] кроком ђе ми лети –
28 завид’те ми [завит’ѐми] сви бесмртни
на тренућак [натрѐнѹћак] овај свети!

Ход је вилин много дичнѡ [дѡчнѡ^и]
но Аврорин [нѡ аврѡрѡйн] када шеће,
од сребрног свога прага
над прољећем када креће;

- зрак је виле младолике
тако красан ка Атине*,
32 огледало и мазање
презиру јој черте фине.

* Паладе

- 25 *ѡтрѐнѹћ* – у ориг. тренућ и (у ст. 28) тренућакъ, у преп. неаутентично: тренут, тренутак; *сѡкѡ* – атрибут уз *ѡтрѐнѹћ*, а не уз *сѡх* □ *ѡ*; *врѐме* – црквенослав. (а не екавски) лик; *не ѡдѐ* – обл. образује женску риму са обл. *вѡдѐ* (обичније је *не ѡдѐ*)
- 29 *мнѡго* – у ориг. много, у преп. неаутентично: много; графемом *ѡ* озн. дифтоншки степен контракције [и^и] фонолошког сегмента ’ији’ у ном. јд. компаратива; *нѡ* (Аврѡрѡйн) – везн. уз компаратив придјева у значењу ’него’

Устав Луно бѣла [бѣѣла] кола –
 продужи ми часе миле [милѣ],
 кад су сунце над Инопом
 уставити могле виле [вѣле].

- Прелестницу како видим [како вѣдѣм],
 загрлим је ка Бог [ка бѣг] вели,
 36 уведем је под шатором
 к испуњењу светој [свѣтѣј] жељи.

Под зракама [подзракама] красне Луне
 при свјећници запаљеној
 пламена се [пламенѣсе] споји душа
 ка душици раскаљеној

- и целиви божествени
 душу [дѣшу] с душом драгом слију,
 40 ах целиви, божа [бѣжа] мана [мѣна] –
 све прелести рајске лију!

30 *кад*□ – у ориг. када, у преп. погрешно: кад се

33 Полустих се може читати и са прид. неодр. в.: *успѣав луно бѣѣла кѣла*

35 *како* (вѣдѣм) – везн. 'чим' (с побочним акцентом); *ка* (Бѣг) – зам. прилог у везн. функцији 'како, као што' (с побочним акцентом); *вѣли* – адаптирани рус. (велѣт 'заповиједа')

36 *под шѣтором* – INSTR. умјесто АК. (= под шатор)

40 *цѣливи* – 'пољупци' (пјесник користи изворни ијекавски лик целиви), у преп. неаутентично: цјеливи и цјелив (у ст. 59), у ст. 39 исправно: целиви

Црна [цр̑нā] **коса на валове** [нāвалове]
низ рајске се игра груди,
о дивото – чудо смртни [чўдо смр̑тн̑]
ере сада [ѐре сādā] **не полуди** [неполуд̑]!

Бѣла [бѣ̑јѣлā] **прса** [пр̑са] **гордија су**
под црнијем валовима
52 **но планина** [нō планина] **гордељива**
под вјечнијем сњеговима

на излазак кад је сунца
са равнине цвѣтне [цвѣ̑јѣтнѣ] **гледим,**
кроз мрежицу танке [танкѣ] **магле**
величину кад јој слѣдим [сл̑јѣд̑м].

Играм јој се с јабукама –
два свијета срећна [срѣ̑ћнā] **важе** [вāжѣ],
56 **к восхиштењу бесмртноме**
лишеника [л̑и̑шен̑ика] **среће драже** [др̑жѣ].

48 *слòновѣ* – обл. односног прид. *слòнов̑и* (рус. слонóвый 'од слоноваче'), а не присвојног прид. *слòнов*; *нā њи̑х* – у ориг. било на њихъ па је ту-ђом руком прецртано х, у преп. неаутентично: на њи

50 *чўдо* – прил. у зн. 'чудно' (са побочним акцентом), а не им. *чўдо*; *ѐре* – везн. (данас: ѐ) у значењу 'да': чудно смртник (= човјек) да сада не полуди

52 *нō* (планина) – везн. уз компаратив придјева у значењу 'него'

55 *с јāбук□ма* – инстр. с предл. *с* у зн. инстр. без предл. (= јабукама)

Зној лагани с њеном косом
с занешене [з:анешѐнѐ] **тарем главе –**
друге среће [срѣћѣ], **мало важне** [ва́жнѣ],
за њу би' [зањѹби] **да** [дâ], **и све славе!**

Не мичу се уста с уста [сѹстâ^х],
целив један ноћи цѣле [цѣ^ијѣлѣ] –
 60 **јошт се ситан** [сѣтāн] **не наљубих**
владалице вилā [вѣлā^х] **бѣле** [бѣ^ијѣлѣ].

Свезала се два погледа
магическом слатком [слāткѡм] **силом**
као сунце с својим [с:вѡјѣм] **ликом**
када лети над пучином.

Луна бјежи с оризонта
и уступа Фебу владу –
 64 **тад из вида** [извѣйда] **ја изгубим**
дивотницу своју младу [млāдѹ].

57 *с њѣнѡм кѡсѡм* – инстр. с предл. *с* у зн. инстр. без предл. (= њеном косом); у ориг. таремъ, у преп. погрешно: терам

58 Може се читати и са прид. одр.в.: *дрѹгѣ срѣћѣ мāло ва́жнѣ*

60 У ориг. ген. мн. вила' (апостроф указује на слабо финално *х*), у преп. погрешно: виле (ген. јд.)

63 У ориг. по књижевној традицији без *х*: сѣ оризонта (туђом руком уметнуто *х*), у преп. неаутентично: с хоризонта

64 У ориг. своју, у преп. неаутентично: моју

2. ИСТОРИЈА НАСТАНКА И ПУБЛИКОВАЊА ПЈЕСМЕ

Ноћ скуйља вијека

2.1. Његошева љубавна пјесма први пут се помиње у дубровачком листу *Slovinac* у бр. 7 од 1. августа 1878. године у чланку Вука Врчевића (чланак је без наслова, а објављен је ћирилицом у рубрики „Књижевност”): „По смрти Владичиној осим поменутих књига заостало је мноштво, свакојак књижевне радње, пјесама и прозе у рукопису. Међ’ овим било је право сатиричних умористичних па и љубовних. Колико је нама познато најљепша му је била она под насловом ’једна мјесечна ноћ’, коју је он као пјесник и још млад човјек весело провео. Све ове рукописе присвоји његов врсни сестрић Стеван Перовић Цуца, којему на опћенародну жалост не би суђено да их штампи преда зато што и њега ненадна смрт у најљепшој младости уграби. До данас није нам било могуће знати успркос опширног истраживања да ли ови рукописи код кога трећег у тамнилу чаме или су једном за вазда пропали” [Врчевић 1878: 62].

2.2. Затим се Његошева пјесма љубави помиње у књизи *П. П. Нѣгош послѣдњи владајући владика црногорски* од В[ойводе] М. Г. Медаковића (Нови Сад 1882). За питање времена настанка Његошове пјесме од значаја су два одломка из књиге Милорада Медакловића, па ћемо их навести у цијелости: „1846 г. сиђе владика у Боку да се купа и настани се у Перасту. На другој страни залива под Столивом бѣше мѣсто за купанѣ, куд се превозаше на барки из јутра и посліе подне. Из Котора узме едног кадета, да га учи пливати. Ту бѣше шњиме и едан ађутант нѣгов [тј. сам Медаковић – Р. М.], па ће му рећи владика: ’Виђи, Медо, како я пливам!’ А овај ће му рећи: Ту є ласно, ер є пличина, па се опирете ногама у пјесак. Владика да покаже, да се научіо пливати, пружи се на море па сѣкну и рукама и ногама пут морске дубљине, па потону. Ађутант позове одма кадета, а овај одма повиче на барку, те увати владика за перчин, коег є већ два пут било избацило море, те га са барком изведемо на пличину. Сјутра дан каже му ађутант, како ніе требало да се упушта на дубљину морску кад незна да плива. Владика неоћаше признати, да он незна пливати, већ се изговараше, да се біо незгодно окренуо. Он затіем састави стихове своје ађутанту, коег зваше вазда ’Медо.’” [Медаковић 1882: 113]

У даљем тексту Медаковић наводи Његошеву пјесму њему посвећену, затим пише о граду Перасту, па наставља: „Владика сѣдећи у својој соби, по своем обичају или читаше или писаше што; а како є у другој кући била една ђевойка, која погледаше на нѣга или из любопитства или што се загледала у владика – сва є прилика да се нѣойзи владика допадале, а заиста имала се у што и загледати, ер то бѣше едан од најлѣпшіе людіх – па често бацаше свој поглед на владика; а овај још у младіема и најснажніема годинама непризираше ове умиљате погледе. У таквіема пріятніема часовима, ђе природа све надмашуе, ђе се сва чувства покрећу, а поетична сила

лети по висинама, напише владика, тай пѣсник, пѣсму любви. Ову пѣсму носаше владика единако за коланом, па кад се поврати на Цетинѣ, едног дана извади е иза колана па е прочита ађутанту. Та се пѣсма одликоваше од своју нѣговіе пѣсама; она представљаше живу силу любви, у нѣой су се окупи-ле све милине и дражести и та би се пѣсма морала назвати круном нѣговіе пѣсама. Искаше му е ађутант, да му е даде; а он се насмія умилиа па ће рећи: 'А како да ти дам? Зар да печаташ у новинама?' Заслужуе да се свуда печата, одговори му овај. 'А како би то изгледало: владика па пише пѣсму о любви? – недам!' Опет ађутант моли да му даде, да е препише, а владика ће рећи: 'Нећеш да ђаволу!' – Смијући савіе пѣсму те е опет зађене за колан. Незна се шта е шнѣоме учиніо, али е сва прилика да е изгоріо" [Медаковић 1882: 115–116].

2.3. Његошева љубавна романса помиње се, најзад, у чланку *Подаци о Пејџу Пејџовићу Њеџу* од Матије Бана, који је објављен у београдском листу Преодница 1884. године, од броја 7 (10. маја) до броја 11 (10. јула). У наставку који је објављен у бр. 9 (10. јуна [1884]) Матија Б а н пише: „Био је у пуном смислу и песник и философ. Руске и енглеске велике песнике највише је уважавао, па их и подражавао; француски су му били одвећ лаки и меки. Међутим једна његова љубавна романца, коју ми је прочитао, била је писана у духу француском, и то најотличнијем, она бејаше право зрно бисера; али већ онда њим, као владиком, осуђена и по свој прилици пред смрт уништена" [Бан 1884: 155].

2.4. Његошево љетовање у Боки Которској помиње Вук Поповић у писму Вуку Караџићу од 1/13. септембра 1844. године: „Владыка Черногорскій био е ови дана овђе учити се по мору пливати, и учећи одъ едногъ кадета научіо е за 15 дана да садъ може и преко свои рѣка плутати" [Поповић В. 1844: 226; види савремену транслитерацију у: Поповић В. 1999: 36].

На основу овог писма Видо Л а т к о в и ћ је у првом издању своје монографије *Пејџар Пејџовић Њеџош* исправио Медаковићево тврђење да је Њеџош био у Перасту 1846. године [Латковић 1949: 93–94]. И у другом издању он без икакве оградe каже: „Из 1844. године је и једна по инспирацији изузетна Његошева песма *Ноћ скуља вијека*. Крајем лета те године Њеџош је провео неколико дана у Перасту" [Латковић 1963: 161]. Датирање прихвата, позивајући се на Латковића, али уз опрезнију формулацију, и Радован Лалић у првом издању Његошевих Цјелокупних дјела: „По свему судећи, пјесма је настала 1844 године, у љето. Те године Њеџош је сишао у Пераст да се купа" [Лалић 1953: 507].

У чланку *О вјеродостојности неких изјава Милорада Медаковића о Њеџошу* Јевто Миловић је непобитно утврдио, на основу двају писама окружног которског комесара Стјепана Дојмија Губернијалном предсједништву у Задру (писма се чувају у задарском Државном архиву), да је Њеџош боравио у Перасту од 23. јула до 2. августа 1845. године [Миловић 1963^а:

292–293]. Да је наш пјесник био у Перасту љети 1845, а не 1846. или 1844, Миловић доказује и Његошевим писмом Габријелу Ивачићу од 3/15. августа 1845. године: „Залажани су други или трећи дан кћели Ораовчане позвати да им одговоре за бешчест учињену, него ја сам то у Пераст одма дознао и жестоко сам запријетио Залажанима да се у такве ствари не пуштају” [Његош Писма III: 244]. Ми можемо додати да је владицино одсуство са Цетиња видно и по одсуству преписке: писмо Симу Милутиновићу датирано је 10. јулом 1845. (= 22. јул по новом календару), а наредно писмо, Јеремији М. Гагићу, 22. јулом 1845. (= 3. август по новом календару). Поред тога, Његошев боравак у Перасту посредно потврђује писмо барону Фердинанду Шалеру од 24. јула / 5. августа 1845. године: „Ја сам сада био једну нећелу дана у Боку, те сам чинио бање морске ради побољшања мога здравља” [Његош Писма III: 239]. Позивајући се на Миловићев чланак, датирање прихвата, али уз ограду, и Радован Л а л и ћ у другом издању Његошевих Целокупних дела: „Ова песма је, по свему судећи, настала 1845. године. Те године Његош је, пред крај лета, сишао у Пераст да се купа” [Лалић 1967: 360].

Али има један куриозитет. Јевто Миловић наводи одломак из књиге Милорада Медаковића о Његошевом боравку у Перасту, који је тај боравак везао за 1846. годину [види т. 2.2]. Затим каже: „Поп Вук Поповић из Рисна, дугогодишњи сарадник Вука Караџића, зна исто тако за Његошев боравак у Перасту”, па наводи одломак из Поповићевог писма од 1/13. септембра 1844. године, који смо и ми навели. Поредиши ова два свједочанства, Миловић закључује: „Изјаве Милорада Медаковића и Вука Поповића о Његошевом учењу пливања у Перасту сасвим се поклапају. Само Медаковић и Поповић гријеше кад тврде да је Његош боравио у Перасту 1846, односно 1844” [Миловић 1963^а: 293].

Слични су Миловићеви закључци у чланку *Кад је настала Његошева ѿјесма „Парис и Хелена или Ноћ скуљља вијека”?* [Миловић 1963^б], који је прештампан (са измијењеним насловом: *Кад је настала Његошева ѿјесма „Ноћ скуљља вијека”?*) у ауторској књизи *Сѣазе ка Његошу* [Миловић 1983]: Вук Поповић „зна исто за Његошев боравак у Перасту, само што он погрешно тврди да је Његош био у Перасту 1844” [Миловић 1963^б: 211; Миловић 1983: 184]; и Медаковић спомиње Његошево бављење у Перасту, али он „погрешно тврди да је Његош 1846. боравио у Перасту” [Миловић 1963^б: 212; Миловић 1983: 185].

Да је Медаковић могао погријешити годину, три и по деценије послје је догађаја – разумљиво је, али како је Вук Поповић могао писати Вуку Караџићу у септембру 1844. о нечему што ће се тек десити, крајем јула и почетком августа наредне, 1845. године? Поред тога, Вук Поповић нигдје не помиње Пераст као мјесто владициног боравка. А није га могао ни поменути јер он пише – 13. септембра 1844. – о Његошевом купању у Прчању „ови дана”, тј. од 28. августа до 7. септембра 1844. године! Он гријеши само утолико што Његошев боравак „продужује” за четири дана. Боравак у Прчању

је иначе документовао из задарског архива и из Његошеве преписке сам Јевто Миловић у истом чланку [Миловић 1963^a: 292].

На основу свега наведеног могло би се закључити да је Медаковић, под погрешном годином (1846), описао – као један боравак – оба Његошева летовања, и оно крајем августа и почетком септембра 1844. у Прчању (кад је владика учио и научио да плива и кад је настала његова пјесма *Љећње кућање на Прчању*, а вјероватно и пјесма посвећена Медаковићу), и оно крајем јула и почетком августа 1845. (кад није „презирао” умиљате погледе једне дјевојке и кад је написао пјесму љубави, *Ноћ скућља вијека*) .

2.5. Кад је први пут објављена Његошева пјесма *Ноћ скућља вијека*?

У другој књизи Цјелокупних дјела П. П. Његоша, у којој је биљешке и објашњења уз *Пјесме* написао Радован Л а л и ћ, стоји: „Пјесму је први пут објавио Павле Поповић у *Босанској вили* 1913. године. Пронашао ју је у Јавној библиотеци у Петрограду међу рукописима Ј. П. Коваљевског. Пјесма је писана туђом а не Његошевом руком (Павле Поповић, *Једна нејпознатија пјесма Његошева*, Босанска вила бр. 1, Сарајево, 15. јануара 1913, стр. 9–10)” [Лалић 1953: 507]. Исти податак у нешто измијењеној формулацији налазимо у другом и свим каснијим издањима Целокупних дела Петра Петровића Његоша: „Текст песме први је објавио Павле Поповић у *Босанској вили* 1913. године на основу преписа пронађеног у Публичној библиотеци у Петрограду међу хартијама Ј. П. Коваљевског (Павле Поповић, *Једна нејпознатија пјесма Његошева*, Босанска вила, бр. 1, Сарајево, 15. јануара 1913, стр. 9–10)” [Лалић 1967: 360–361; исто и у: Лалић 1975: 360–361].

У 30. књизи Антологијске едиције Десет векова српске књижевности, у приређивачевој напомени уз *Ноћ скућља вијека*, Миро В у к с а н о в и ћ пише: „Песма је вероватно написана 1845, у Перасту, где је Његош летовао, а први пут њу је објавио Павле Поповић у *Босанској вили* 1913, према препису сачуваном у Публичној библиотеци у Петрограду. Оригинални рукопис је пронађен у *Његошевој биљезници*, коју је 1955. Историјском институту на Цетињу поклонила Ксенија Петровић, кћи краља Николе. Факсимил Његошевог рукописа, на посебном листу, између стр. [134] и 135, објављен је у *Његошевој биљезници* (Цетиње 1956), под насловом *Парис и Хелена или Ноћ скућља вијека*. У истој књизи, на стр. 195–198, штампан је текст са напоменама. Од два наслова други је тачнији и лепши. Текст је донет према Његошевом рукопису” [Вуксановић 2010: 391]. – Текст није донесен према Његошевом рукопису него према издању које је приредио Радован Лалић, одакле су преузете и све грешке, ни једна није прескочена, али им је зато додата и једна нова: „ишта” умјесто **ништа** у 44. стиху, уз неадекватну, тј. нетачну, текстолошку интерпретацију рефлекса јата: „цвјетни” у 21. и „цвјетне” у 53. стиху умјесто Лалићевих ликова **цв’јетни** и **цв’јетне** – Његошев пјеснички језик карактерише придјев цвијетни (у наведеним стиховима с једносложним ије-рефлексом) а не *цвјетни [види т. 5.4]. То је једно. Друго, из Лалићевог издања преузет је нетачан податак да је пјесма први

пут објављена 1913. године иако је у међувремену на ту нетачност указивано [Маројевић 2001: 484–486; Маројевић 2002: 181–183]. Треће, заиста је наслов *Ноћ скуљља вијека* „лепши”, али он није и „тачнији” јер онај први – није „тачан”: није Његошев, чији лирски јунак пјева у првом лицу, него редакторов, који је пјесму пребацио из првог у треће лице. Ипак, треба истаћи да се у самом тексту даје само изворни наслов пјесме [Вуксановић 2010: 253], и то је једина позитивна разлика између текста који је приредио Вуксановић у односу на Лалићево издање из којег је текст стварно преузет (уз брисање апострофа у девет једносложних рефлекса дугог јата и у једном императивном облику).

2.6. У поговору посебног издања пјесме *Ноћ скуљља вијека* на српском и седам страних језика Василије Калезић пише: „Први пут је пјесма објављена у „Босанској вили”, 1913. године, под насловом „Једна непозната песма Његошева”, и урадио је то Павле Поповић” [Калезић–Ђуровић 1997: 70]. А у предговору Редакције читамо: „За Његошеву љубавну пјесму знало се прије но што је она била доступна читаоцима. Вук Врчевић у дубровачком листу ‘Словинка’ од 1. августа 1878, пишући о пјесниковој заоставштини, тврди да је Његошева најљепша пјесма ‘она под насловом *Једна мјесечна ноћ* коју је он као пјесник и млад човјек провео’. / Милорад Медаковић [...] пише да би се Његошева ‘пјесма љубави’ ‘могла назвати круном његовије пјесама’. / Од истог аутора дознајемо да је пјесма настала 1844. године, дакле, док пјесник још није оболио. Те године Владика је сишао у Пераст да се купа. У сусједству је живјела дјевојка која се загледала у пјесника, а ‘овај не презираше те погледе’. / Текст пјесме први пут се појавио у *Босанској вили* од 15. јануара 1913. године. Објавио је Павле Поповић уз објашњење да је пјесму пронашао у Јавној библиотеци у Петрограду, у рукописима Ј. П. Ковалевског” [Калезић–Ђуровић 1997: 3].

Одмах се види да су се писци предговора и писац поговора служили Лалићевим коментарима из 1953. године. Отуда су они не само преузели нетачан податак да је *Ноћ скуљља вијека* први пут објављена у Босанској вили 1913. године, него и искривили још неке податке: Врчевићев чланак није објављен у дубровачком листу „Словинка” него у дубровачком листу *Slovinac*; цитат из Врчевићевог чланка је нетачан (треба: „она под насловом *Једна мјесечна ноћ* коју је он као пјесник и млад човјек [весело] провео”); не каже Медаковић да је пјесма настала 1844. године (него, погрешно, 1846) – њега је (опет погрешно) исправио Видо Латковић, поистовјеђујући Његошев боравак у Перасту (стварно: 1845) са боравком у Прчању (1844), о којем извјештава Вук Поповић Вука Карацића; пјесму Павле Поповић није објавио под насловом *Једна непозната пјесма Његошева* (то је наслов његовог чланка) него под насловом *Ноћ скуљља Вѣка*.

2.7. У првом издању Цјелокупних дјела Петра Петровића Његоша у редакцији Данила Вушовића наведен је нетачан податак о првој публи-

кацији пјесме: „*Босанска вила*, год. XXVIII (Сарајево 1913), бр. 1, стр. 9 и 10” [Вушовић 1935: 568]. У другом издању наводи се тачан податак: „*Мање ѿјесме*, Његошеве, изд. С. К. Задруге, бр. 141 (Београд, 1912), стр. 185–186” [Вушовић 1936: 714–716]. У списку Његошевих дјела – *Његошева дела ѿо хронолошком реду ѿосѿанка* – Вушовић наводи потпуне податке: „Песма је први пут издата у Његошевим *Мањим ѿјесмама* (изд. СКЗ, бр. 141, Београд 1912 год.) на стр. 185–186 [стварно на стр. 185–187 – Р. М.], по препису који је нашао Павле Поповић у петроградској ’Јавној библиотеци’, међу хартијама Е. П. Ковалевског. После је та песма прештампана у *Босанској вили*, год. XXVIII (Сарајево 1913. год.), бр. 1, стр. 9–10 [стварно на стр. 10 – Р. М.]” [Вушовић 1936: XXIII].

2.8. Његошева пјесма – под насловом *Ноћ скуѿља вијека* – први пут је објављена 1912. године у књизи: *Мање ѿјесме* владике црногорскога Петра П-ога Петровића Његоша. Издао Милан Решетар. Београд: Српска књижевна задруга, 1912 [даље: Решетар 1912], с. 185–187. На крају пјесме приређивач, Милан Р Е Ш Е Т А Р, упућује на извор: „По пријепису г. Павла Поповића” [Решетар 1912: 187].

Други пут је пјесму објавио – под насловом *Ноћ скуѿља Вѿка* – Павле П О П О В И Ћ 1913. године (*Босанска вила*, Сарајево, 15. јануара 1913, XXVIII, бр. 1 [даље: Поповић П. 1913], с. 10) уз своју уводну биљешку *Једна неѿо-знаѿна ѿесма Његошева* [Поповић П. 1913: 9–10] и са уредниковом напоменом: „Ову смо пјесму добили од писца прије него што је изашла у Српској Књижевној Задрузи, али је због техничких немогућности не могосмо прије донијети. Сада је доносимо због овог увода. Уредн[ик]” [Поповић П. 1913: 9, нап.].

Нетачан податак да је пјесма први пут објављена 1913. у *Босанској вили* нехотице је проузроковао – Милан Р Е Ш Е Т А Р. У другој књизи Целокупних дела Петра Петровића Његоша он објављује пјесму *Ноћ скуѿља вијека* [Решетар 1927: 373–375] са сљедећом напоменом: „[Издао проф. Павле Поповић у *Босанској Вили*, год. XXVIII (Сарајево 1913), бр. 1, стр. 9–10, по пријепису што је нашао у петроградској ’Јавној библиотеци’ међу хартијама Е. П. Ковалевскога.]” [Решетар 1927: 375]. – Решетар, наравно, није заборавио да је први он сам, 1912. године, пјесму објавио, него је желио да укаже на првенство Павла Поповића у налажењу и публикацији знамените Његошеве пјесме. Други разлог могао би бити нетачно Решетарево читање неких мјеста у издању из 1912. године у поређењу с објављеним преписом у *Босанској вили*.

3. ВЕРСИФИКАЦИЈА ПЈЕСМЕ

Ноћ скуљља вијека

3.1. Видјели смо [у тт. 2.1, 2.2. и 2.3] с каквим су одушевљењем Његошеви савременици писали о Пјесми над пјесмама српске словесности, једном од најљепших љубавних бисера свјетске књижевности. Али – они су је изворно слушали.

Наши савременици је нису – изворно прочитали. Као парадигма не-разумијевања пјесничке структуре *Ноћи скуљље вијека* подједнако може послужити биљешка Бранка БАЊЕВИЋА: „Пјесма је много хваљена. Чини нам се, више због куриозитета да један митрополит пише ’љубавну’ пјесму него због поетских квалитета које она садржи. Чини нам се да је гломазни ритам шеснаестерца, у приличној мјери, удавио непосредност ’чувства’” [Бањевић 1969: 172] и оцјена Мира ВУКСАНОВИЋА (дата у предговору издања Његошевих дјела): „Његош је и владика који није спа-лио своју љубавну песму. Нађена је после његове смрти. Објављена је на пун век од његовог рођења, у часопису који у свом наслову има реч *вила*. Владичину љубавну песму је и пронашао и штампао баш – Поповић. Та дугачка елегија, уморног стиха и сређеног ритма, пуна месечине и цело-ноћне еротике, под именом *Ноћ скуљља вијека*, ипак је више антологијска зато што је владичанска но зато што је љубавна. Али, јесте крупан књижев-ни изузетак. Као и њен писац. Ваљда зато и није необично што калуђер, у шеснаестерцу (да би дуже трајало) свој сусрет с дивотницом урамљује сти-хом ’Не мичу се уста с устах – цјелив један ноћи цјеле!’” [Вуксановић 2010: 11]. – Уз све нетачности и произвољности, приређивач преписује облик који није Његошев („цјелив” умјесто *целив*)! Пјесму је, као што смо видјели [т. 2.5], први пут објавио Милан Решетар 1912. у посебној књизи у којој су сабране Његошеве Мање пјесме, а то није „на пун век од његовог рођења” него годину дана прије него што се напунио вијек од године за коју се вјеру-је да се у њој аутор пјесме родио (1813), или годину дана пошто се навршио вијек од стварне године пјесниковог рођења (по свему судећи, Његош се родио 1811. године). *Ноћ скуљља вијека* није „дугачка елегија” (ако Вуксано-вић не жели да унесе терминолошку новину у теорију књижевности), није „уморног стиха”, јест додуше „сређеног ритма”, није антологијски курио-зитет зато што ју је написао један владика него је антологијска зато што је најљепша љубавна пјесма, није „у шеснаестерцу (да би дуже трајало)” него... Било би сувише тога „него”, па ћемо одабрати само једно: ...него је Вукса-новић није прочитао, ни њен текст, ни њену структуру. Олакшавајућа окол-ност је да то нису чинили ни други. Па ево им је, нека је прочитају (у од-јељку 1 ове студије).

Стих *Ноћи скуљље вијека* јесте шеснаестерац ако се пође од тога да га конституишу рима и синтаксичко-интонационе цјелине. Али се тај стих природно раздваја на два симетрична осмерца, са цезуром послије четвртог

слога, при чему ни у једном случају складност осмерца као унутрашњег стиха није нарушена опкорачењем. Зато ми у критичком издању други полустих шеснаестерца доносимо увучено у засебном ретку како би складна структура стиха дошла јаче до изражаја.

Уз нашу констатацију да ни у једном случају складност осмерца као унутрашњег стиха није нарушена опкорачењем треба учинити једну напомену. У досадашњим издањима у 14. шеснаестерцу није стављан никакав знак интерпункције између првог и другог полустиха, што би значило да је синтагма *лишено свога прона* чисти атрибут уз именицу *божесѣво*. У том случају имали бисмо једини пример опкорачења на унутрашњој граници двају осмераца. Али са таквом интонацијом – без интонационе паузе између синтагме *лишено свога прона* и именице *божесѣво* – текст се не може природно прочитати. Аломорф *ал* везника *али* не допушта пак паузу после себе, па се синтагма *лишено свога прона* не може означити запетамом и тумачити као издвојени атрибут уз именицу *божесѣво*. Зато ми реконструирамо, на интонационом плану, паузу на граници између двају осмераца (и означавамо је повлаком), а на синтаксичком плану – инверзију првог и другог полустиха:

Него опет к себе дођи
у ништаво [унѣштавѣ] људско стање:
ал лишено [ал:ѣшенѣ] свога трона –
божество сам неко мање!

[НСВ 13–14].

3.2. Ни у досадашњим издањима, ни у књижевнокритичкој литератури није указано да Његошева пјесма *Ноћ скућѣла вијека* има – строгу и складну строфичку структуру: осам строфа са по осам шеснаестерачких стихова. То значи да је октава (строфа од осам стихова) основна композициона јединица пјесме. Али ни то није све: пјесма има тродјелну (каскадну) строфичку структуру јер се свака октава дијели на два катрена, на двије унутрашње строфе од по четири стиха, а сваки катрен се даље раздваја на два дистиха (строфу од два стиха). Тродјелна строфичка структура (једна октава = два катрена = четири дистиха) задата је првом строфом:

Плава Луна ведрим зраком
у прелести дивно тече
испод поља [пѣља^х] звјезданије[х] [звјезданије^х]
у прољећњу тиху вече,

сипље зраке [зраке] магическе,
чувства тајна [тајна] нека [нѣка] буди [буди]
те смртника жедни поглед
у дражести слаткој [слаткој] блуди [блуди];

над њом [наџџџџ] звѣзде [звѣѣзде] ројевима
 брилијантна кола воде [вџџџџ],
 под њом [пџџџџ] капље [капље] ројевима
 зажижу се ројне [рџѣнѣ] воде [вџџџџ],

на грм [наџџџџ] славуј усамљени
 армоничку пјесну поје [пџџџџ],
 мушице се огњевите
 ка комете мале роје.

[НСВ 1–8].

Октава као строфична јединица пјесме назначена је у издању које је приредио Матија Бећковић [Бећковић 1979: 39; Бећковић 1992: 49]. Али је само назначена: издвојене су прве три октаве, а у преосталом дијелу пјесме граница међу строфама означена је произвољно – испред четрдесетог и шездесетог стиха, оба пута раздвајајући дистихе као минималну строфичку јединицу.

3.3. Рекли смо да се свака октава дијели на два катрена, на двије унутрашње строфе од по четири стиха. Опкорачење двају катрена имамо само у седмој октави. У нашем критичком издању у шест октава граница између унутрашњих катрена означена је тачком или узвичником, тј. међуреченичком паузом, а само у првој октави – тачком и запетом.

У својој *Анџолоџији љубавне лирике* Божидар Ковачевић је пјесму подијелио на шеснаест катрена (строфа од по четири стиха) [Ковачевић 1927: 43–46], што су касније прихватили и неки други приређивачи антологија српске љубавне поезије [Војводић 1995: 37–38; Косијер 1999: 29–31; Милић–Фатић 1999: 33–35 (у трећој октави су катрени спојени); Витезовић 1999: 32–35]. Подјела на катрене има смисла само ако је претходно означена октава као примарна јединица строфичке структуре пјесме.

3.4. „Дистих као строфичку јединицу конституише рима и јединствена интонација: ни у једном случају шеснаестерци који чине један дистих не припадају различитим реченицама (не раздваја их међуреченичка пауза)” – констатовали смо у претходном версолошком огледу о анализираној пјесми [Маројевић 2001: 491]. Ова оцјена остаје, али је са њом несагласна интерпункција на граници 57. и 58. стиха у приложеном издању [Маројевић 2001: 502], коју смо сада исправили (умјесто тачке треба да стоји повлака, са узвичником на крају дистиха).

3.5. Од гласовних понављања у пјесми најважнија је рима: она има и ритмичку улогу јер конституише дистих као минималну строфичку јединицу пјесме. Римују се само парни осмерци, док у непарнима рима изостаје (ако се изузме таутолошка рима у дистиху који чине 5. и 6. стих: *ројевима || ројевима*).

У складу са силабичком структуром стиха (два унутрашња симетрична осмерца) и са снажно израженом трохејском интонацијом, риме су женске. У два случаја због риме реконструишемо мање обичне акценатске варијанте – у 25. стиху (*не и̇дѣ* уместо обичнијег **нѣ идѣ*):

Тренућ ми је [трѣнѹћмије] сваки – сахат,
моје време сад не иде [неидѣ],
силе су ми на опазу [наѡпāзу],
очи бјеже свуд – да виде;
[НСВ 25–26]

и у 42. стиху (*си̇сѣи̇и* уместо обичнијег **си̇сати*):

Цјелителни балсам свети [свѣтѣ̆],
најмириснѣ̆ [нā̆ј-мйрѣ̆снѣ̆] аромати
што је небо земљи дало –
на усне јој стах сисати [сйсатй].
[НСВ 41–42].

Гласовно је таутолошка, али не и прозодијски, рима у дистиху који чине 5. и 6. стих, па зато у угластој загради наводимо ортоепску реконструкцију ријечи које се римују (треће лице плурала презента глагола *вѡдѣ̆* и генитив сингулара именице *вѡдѣ̆*):

над њом [нӑдњѡм] звѣзде [звѣ̆јѣзде] ројевима
брилијантна кола воде [вѡдѣ̆],
под њом [пѡдњѡм] капље [кӑпље] ројевима
зажижу се ройне [рѡ̆ѣ̆нѣ̆] воде [вѡдѣ̆],
[НСВ 5–6].

3.6. Шеснаестерац који је Његош примијенио у пјесми *Ноћ скўѣ̆ља вијека* има, по дефиницији, четири тонске константе: ненаглашеност четвртог, осмог, дванаестог и шеснаестог слога. У истом стиху је написана и Посвета („Праху Оца Србије”) уз *Горски вијенац*. У обје пјесме по један стих нарушава трећу тонску константу стиха (ненаглашеност дванаестог слога).

(1) У пјесми *Ноћ скўѣ̆ља вијека* ненаглашеност дванаестог слога (слога испред цезуре другог полустиха) само је изразита тонска доминанта; тонску константу нарушава само 58. стих (зӑ њ̆у би дӑ | и све славе):

Зној лагани с њеном косом
с занешене [з:анешѣ̆нѣ̆] тарем главе –
друге среће [срѣ̆ћѣ̆], мало важне [вӑжнѣ̆],
за њу би' [зӑњ̆уби] да [дӑ], и све славе!
[НСВ 57–58],

(2) Посвета („Праху Оца Србије”), односно Његошева ода „*Нек се овај вијек ѓорди...*”, написана је такође у четвородјелном шеснаестерцу, који се разбија на два унутрашња симетрична осмерца (са цезуром послје четвртог слога) – први осмерац је без риме, а други је римован; стих има три тонске константе – ненаглашеност четвртог, осмог и шеснаестог слога. Ненаглашеност дванаестог слога (слога испред цезуре другог полустиха) само је тонска доминанта; тонску константу нарушава само трећи стих (у један *māx* | изњихаше):

У њ се осам близанаца̄
у један мах [*māx*] изњихаше
из колевке Белонине
и на земљи показаше:

[ГВ П 3–4],

пошто би се у 22. стиху она остварила уз преношење акцента на предлог (клетве у њих | нема друге):

Од Ђорђа се Стамбол тресе,
крвожедни отац куге,
сабљом му се Турци куну –
клетве у њих [уњих] нема друге.

[ГВ П 21–22].

3.7. У пјесми нема опкорачења ни међу стиховима (послије шеснаестог) ни на цезури шеснаестерца (послије осмог слога). Али зато има опкорачења цезуре на унутрашњим осмерцима. Опкорачења цезуре динамизирају стих и чине га ритмички разноврснијим. Инерција цезуре, међутим, може утицати на погрешну интонациону (и семантичку) интерпретацију неких стихова, нарочито при инверзији. Зато у неким примјерима треба повлаком указати на интонациону паузу унутар другог полустиха осмерца (1, 2) или на акценат ријечи којом се цезура опкорачује (3).

(1) Ни у једном досадашњем издању, осим нашег [Маројевић 2001: 498], није стављена повлака послје замјеничког облика *сваки* у 25. стиху, а то треба учинити јер је он атрибут уз именицу *џренућ* а не уз именицу *сахат*: лирски јунак пјесме каже да му сваки тренутак изгледа као сат (а по досадашњој интерпункцији испада да му је сваки сат као тренутак):

Тренућ ми је [трѐнућмије] сваки – сахат,
моје време сад не иде [нейдѐ],

[НСВ 25].

(2) Као што је то чињено и у већини досадашњих издања, на опкорачење цезуре у 26. стиху указујемо интерпункцијом (стављамо повлаку после слије прилога *свуд*):

силе су ми на опаду [наѡпāзу],
очи бјеже свуд – да виде;
[НСВ 26],

чиме сугеришемо да је *свуд* адвербијал уз глаголски облик *бјеже* а не уз глаголски облик *виде*, а то значи да се осмерац изговара са опкорачењем цезуре.

(3) У 3. стиху на облику неодређене замјенице *не̋к*□, или у угластој загради иза њега [не̋kā], треба ставити акценат и означити послјеакценатску дужину како се облик не би прочитао као императивна рјечца:

Плава Луна ведрим зраком
у прелести дивно тече
испод поља [пѡљā[×]] звјезданије[х] [звјезданије[×]]
у прољећњу тиху вече,

сипље зраке [зрāке] магическе,
чувства тајна [та̋јнā] нека [не̋kā] буди [бѡдѣ̋]
те смртника жедни поглед
у дражести слаткој [слāткѡ̋ј] блуди [блѡдѣ̋];
[НСВ 1–4].

3.8. Шеснаестосложна силабичка структура је метричка константа основног стиха *Ноћи скуйље вијека* (а то значи да изосилабизам – исти број слогова – карактерише и његове компоненте-осмерце, и полустихове осмерца). Али има један стих који као да нарушава ову метричку константу. То је 6. стих пјесме, други полустих другог осмерца. У препису нађеном у хартијама Ковалевског атрибут уз генитив једнине *вѡдѣ̋* написан је у облику: ројне [Поповић П. 1913: 10]. Тачније, тако је објављен у Босанској вили, у рукопису је стварно стајало: ројне (слово *ј* је продужено десетерично „и”, у препису се користи у вриједности [j] и [и] после вокала, овдје и у значењу гласа [ɤ] као друге компоненте дифтонга [oɤ]). Милану Р Е Ш Е Т А Р У је то било необично, па је облик исправио у: рајне (у фусноти указујући како пише у рукопису) [Решетар 1912: 185; Решетар 1927: 373]. Решетарево текстолошко рјешење, али без указивања на графију у рукопису, преузима Данило В у ш о в и ћ [Вушовић 1935: 567; Вушовић 1936: 714]. У првом издању Цјелокупних дјела Радован Л а л и ћ стих наводи по Решетару: под њом капље ројевима зажижу се рајне воде; [Лалић 1953: 171], а у коментару уз 6. стих пише: „Под њом се капље рајне (рајске) воде зажижу ројевима”

[Лалић 1953: 508]. Решетарева текстолошка интервенција, као што се показало касније, није била оправдана – приређивача је демантовао сам пјесник: кад је Његошев рукопис постао доступан научној јавности (1956), видјело се да у њему пише: роене воде, што су приређивачи *Његошеве Биљежнице* вјерно транскрибовали: роене воде [Шоћ и др. 1956: 195; исто и у: Томовић–Секуловић 1997: 422].

И прије него што је пронађен оригинал, Решетареву исправку одбацио је и Божидар КОВАЧЕВИЋ: ројне воде [Ковачевић 1927: 43]. И с правом: од именице *рај* гради се придјев помоћу суфикса *-ск-*; придјев *рајски* трипут је употребљен и у самој пјесми: срецања ме рајска тресу, [НСВ 24^а]; све прелести рајске лију! [НСВ 40^б]; низ рајске се игра груди, [НСВ 49^б].

У другом издању Целокупних дела Радован ЛАЛИЋ облик наводи по савременом правопису: под њом капље ројевима зажижу се ројене воде; [Лалић 1967: 168], измијенивши и коментар 6. стиха: „*Ројена вода* – песничка слика где је мноштво капља упоређено са ројем. У рукопису Коваљевскога м[есто] „ројене воде” стоји „ројне воде”” [Лалић 1967: 361]. Лалић, међутим, није уочио да његова транскрипција Његошевог роене по савременом правопису обликом *ројене нарушава силабичку структуру стиха. То су очито запазили неки каснији приређивачи, враћајући се на транскрипцију према рукопису Коваљевског: под њом капље ројевима зажижу се ројне воде; [Бањевић 1969: 59; Ћупић 1995, 1998: 555]. Под утицајем антологије Божидара КОВАЧЕВИЋА [Ковачевић 1927: 43] то су учинили и новији приређивачи антологија српске [Војводић 1995: 37; Косијер 1999: 29; Милић–Фатић 1999: 33; Витезовић 1999: 32] или свјетске љубавне поезије [Брајковић 2008: 196].

Владан НЕДИЋ је, за разлику од свих наведених приређивача текста пјесме, Његошево роене „прочитао” као *росне: под њом капље ројевима зажижу се росне воде; [Недић 1964: 53; Недић 1969: 56]. За такво читање нема никаквога основа (у рукопису је стварно е, а не с), али оно показује да је вјероватно и Недић сматрао да би читање *ројене нарушавало силабичку структуру Његошевог шеснаестерца. Из Недићевог издања су се *кайље... росне воде* нашле и у антологији *Поезија*, са свим другим Недићевим погрешкама, али и са неколико крупних штампарских грешака и три лекторске, којима је нарушен шеснаестерац: кад[а] шеће, сад[а] рећи, под вјечни[је]м сњеговима [Мијушковић 1973: 275–276]. У „новом, прочишћеном издању” остале су *кайље... росне воде*, а лекторске погрешке којима је нарушен шеснаестерац су исправљене, двије тачно: сада рећи, под вјечнијем сњеговима, а једна нетачно: *кад се* шеће (умјесто: *када* шеће) [Чолак–Мијушковић 1978: 270–271]. Тоде ЧОЛАК је грешком завршетак 27. стиха исправио према 28. стиху (а и у њему, према изворном читању текста, стоји *када*, а не *кад се).

У анализираном стиху наш пјесник, наравно, није нарушио изосилабизам као метричку константу пјесме, него је трпни придјев *ројени* (у генитиву једине женског рода) изговарао без сугласника *ј* и са дифтоншким

4.2. У 48. стиху приређивачи *Његошове Биљежнице* су у Његошесвом рукопису прочитали облик *њих* [Шоћ и др. 1956: 197; исто и у: Томовић–Секуловић 1997: 424], не запазивши да је у аутографу у ријечи *њихъ* прецртано слово *х*. То није Његош урадио него је то учинио неко други – лице које је вршило прву неауторску редактуру текста. Та исправка је учињена прије него што је прављен препис за Ковалевског. Радован Лалић је и овдје оставио облик *њи* из преписа, вјероватно не учивши ни овдје разлику између Његошевог аутографа и текста који је објавио Павле Поповић [Лалић 1967: 169; Лалић 1975: 169]. Из Лалићевог издања облик су преузели и други приређивачи [Бањевић 1969: 61; Ћупић 1995, 1998: 556; Калезић–Ђуровић 1997: 7; Вуксановић 2010: 254]. У критичко издање ми враћамо изворни облик *њих*, који се иначе среће и у 20. стиху пјесме.

4.3. У 63. стиху приређивачи *Његошове Биљежнице* су у Његошесвом рукопису прочитали предлошко-падежну везу *с хоризонѿа* [Шоћ и др. 1956: 197; исто и у: Томовић–Секуловић 1997: 425], како стоји и у препису и у свим досадашњим издањима. Данас заиста у рукопису стоји *схоризонта*, али смо првобитно имали, дакле у Његошесвом аутографу, *сх* *оризонта*, па је туђом руком уметнуто, на бјелину између предлога и именице, слово *х*, које није Његошево. Ријеч *оризонѿ* Његош је тако изговарао, без *х*, као што му је без *х* и придјев *армонички* у 7. стиху, по старој српској књижевној традицији која се ослањала на византијску (у средњегрчком иницијално *х* је већ било изгубљено). Његош иначе има ријеч *оризонѿ*, без *х*, у *Лучи микрозма* (с. 12 првог издања, 30. ст. прве пјесне): акузатив *оризонтъ*, у књизи *Три дана у Тријесту* (с. 1 првог издања): датив *оризонту*, у *Биљежници*: генитив *оризонта* [Шоћ и др. 1956: 11, 138]. Зато у критичком издању 63. стих *Ноћи скуйље вијека* гласи:

Луна бјежи с оризонта
и уступа Фебу владу –

[НСВ 63].

4.4. Неколика мјеста у изворном тексту погрешно су прочитана и у препису, а под утицајем преписа – и у свим издањима.

У 29. стиху посвједочен је замјенички прилог *када* (као и у претходном, 28. стиху), а не комбинација „прилог *кад* + повратна рјечца *се*”:

Ход је вилин много дичнѿ [дични^а]
но Аврорин [нѿ аврѿрин] када шеће,
од сребрног свога прага
над прољећем када креће;

[НСВ 28–29].

У оригиналу пише састављено *када* (друго а заузима једно словно мјесто и уклапа се у лезезу варијанти Његошове графеме *а*). Читање „кад се”

отпада јер Његош прилог кадъ пише са тврдим знаком, а енклитиду се раздвојено. Поред тога, са новим читањем мисао постаје логичнија: *када Аврора креће* (= полази) *од сребрног свога њрага*... То значи да је у пјесми посвједочен глагол *крейѣи* 'полазити, отпочињати кретање', а не *кретати се 'ићи, остваривати кретање'.

4.5. У 25. стиху приређивачи *Његошеве Биљежнице* исправили су облик *трeнут из преписа обликом тренућ из оригинала. То исто треба учинити и у 28. стиху, тј. треба замијенити неаутентични облик *трeнутак из преписа обликом тренућак из оригинала. Његош је иначе користио облике *ѣренућ*, *ѣренуће*, *ѣренућак* (у његовом језику нису посвједочени данашњи књижевни ликови *ѣренућ*, *ѣренућак*).

4.6. У 19. стиху глаголски прилог у препису има лик *ѣливајући*, у оригиналу пак пише плава[ју]ћи. Слово ю данас се не види, а у првом слогу је јасно написана графема а, а не и. Иначе и у пјесми посвећеној Милораду Медаковићу Његош има именицу *ѣлавѣљ* (изведеницу од глагола *ѣлавѣи*) у значењу 'пливач': „Устави се, смѣли плавателю!” [Медаковић 1982: 113].

4.7. У 18. стиху у свим издањима, и у онима која су се базирала на препису и у онима која су рађена послје открића оригинала, налазимо замјенички облик *своје*. Приређивачи *Његошеве Биљежнице* задржали су тај облик [Шоћ и др. 1956: 196; исто и у: Томовић–Секуловић 1997: 423]. Приређујући изворни текст пјесме [Маројевић 2001: 494–502], ми смо помислили да су они ту ријеч прочитали у оригиналу, а да се у објављеном факсимилу, због некавалитетног снимка, не види почетак и крај ријечи: *[св]о[е]. И тада нам је било чудно што се једино видљиво слово на снимку, слово о, налази толико примакнуто сљедећој ријечи колико заузима бјелина међу ријечима. Претпоставку да је у оригиналу стајао облик [нек]о тада нисмо исказали него смо оставили наведено мјесто онако како су га „прочитали” приређивачи *Биљежнице*: те са небом душа људска / има своје сношеније. [Маројевић 2001: 497]. Касније смо, у два наврата, у музеју на Цетињу гледали рукопис пјесме, која је изложена у витрини, и запазили да је у оригиналу била ријеч која се завршавала на о, три словна мјеста је вјероватно кишна кап избрисала још за Његошева живота, па је приликом писања преписа лакуна по смислу васпостављена. У нашем садашњем издању реконструише се неодређена замјеница *неко*, која више одговара смислу стиха, а на њу упућује несумњиво финално —о у рукопису:

О наслѣдство идејално,
ти нам гојиш бесмртије
те са небом душа људска
има [нек]о сношеније.

[НСВ 17–18].

Треба напоменути да је Његош употребљавао обје замјеничке ријечи сродног значења, па и обје истовремено. Обје је употребио у писму немачком књижевнику Лудвигу Аугусту Франклу од 12. октобра 1851. године: неко свое (види факсимил у [Вушовић 1936: испред с. 829]), у сљедећем контексту: јербо су све људске посласице са отровом приправљене, а све печали имају неко своје удовољствије [Његош Писма III: 469–470]. У рукопису *Горског вијенца* 616. стих првобитно је гласио: Вукъ на овцу неко право има – (л. 7 об.), па је сам пјесник прецртао облик неко и изнад њега написао свое:

Вук на овцу своје право [п^{ра}во] има
ка тирјанин на слаба човјека [ч^двјека],
[ГВ 616–617].

4.8. У 24. стиху ми реконструирамо глаголску именицу *виѣљење*:

затрепте ли [затр^епт^ели] тице [т^иц^е] крила
у бусењу густе траве,
стрецања ме рајска тресу
а витљења муче [м^уч^е] главе [гл^ав^е].
[НСВ 23–24].

С тим у вези треба подсетити на расправу Саве Петковића *О неѣачном чииању црквенословенскога језика у нашој Цркви* [Петковић 1926: 3–20] и на његов предговор *Речнику црквенословенскога језика* [Петковић 1935: VI]. У овом посљедњем он указује на „правилно читање и изговарање појединих црквенословенских речи”, исписујући последије црквенославенске ријечи „и њен стари словенски облик из кога се види како је та реч постала и како треба да се изговори”, на примјер: мол^ан^юа < мол^нни; поклон^ан^юа < поклон^нни. Црквенославенски и руски начин писања утицали су на Његошеву ортографију, па он у неким случајевима не означава мекоћу сугласника, него пише не, ни (и ле, ли). Тако је учинио и у аутографу анализиране пјесме: витл^еня, што савременим правописом треба исказати (номинатив плурала) *виѣљења*. А то је девербативна именица од глагола *виѣлѣти*. Префиксалну изведеницу овог глагола у радном придјеву Његош је употребио у *Биљезници*, на страни непосредно прије три истргнута листа (на којима је, по нашој претпоставци, био „черновик” *Ноћи скуѣље вијека*): Ти, кои си укочио и завитлио миріаде міровахъ у воздуху [Шоћ и др. 1956: 20].

5. ЧИТАЊА С ОРИГИНАЛА ПЈЕСМЕ

Ноћ скуйља вијека

5.1. „Чишћење” текста *Ноћи скуйље вијека* од редакторских наноса туђе руке, враћање његовом изворном облику, досад је остварено у два сегмента: 1° приређивачи *Његошеве Биљежнице* уочили су све оне измјене које су биле условљене замјеном ауторског првог лица редакторским трећим лицем; 2° Бранко Поповић је уочио и измјену наслова која потпуно кореспондира са измјенама у самом тексту. Али оба та сегмента поткрепљује препис нађен у хартијама Коваљевског, који је очито рађен прије него што је наведена редактура извршена. Нису, међутим, уочене све преправке туђом руком, нити је текст од њих „очишћен”, нарочито не оне које су учињене прије него што је препис урађен. Поред тога, нису уочена погрешна читања одражена у самом препису.

Зашто ипак немамо критички утврђен текст пјесме *Ноћ скуйља вијека* пет и по деценија послје објављивања пјесниковог аутографа?

5.2. Приређивачи *Његошеве Биљежнице*, у којој се на посебном листу налазио Његошевом руком писани рукопис пјесме *Ноћ скуйља вијека*, запазили су да је нечија туђа рука преводила глаголске и замјеничке облике из првог у треће лице. Све су те разлике брижљиво утврђене, па је Његошев изворни текст дат као основни, а туђе преправке наведене у фусноти [Шоћ и др. 1956: 195–198]. Али приређивачи нису запазили да је иста та туђа рука изнад изворног наслова Ноћ скупља вјка додала у два реда: Парис и Хелена / или [види факсимил на посебном листу испред стране 135. у: Шоћ и др. 1956]. То иначе није било тешко утврдити ни палеографски (није Његошево Х, није Његошево П, није Његошево а, није Његошево н, није Његошево р, а и преостала слова мало личе на она из пјесниковог рукописа), ни ортографски (Његош би написао тврди знак послје прве ријечи), ни поетолошки (алтернативни наслов не одговара казивању у првом лицу).

Било како било, пјесма која је у препису имала аутентичан наслов послје открића оригинала добија наслов – који није Његошев. Наслов непознатог редактора (може се претпоставити да је то био Љуба Ненадовић), којим се искривљује пјесникова мисао, тако постаје – „канонски”. Лажни наслов *Парис и Хелена или ноћ скуйља вијека* налазимо у издању *Његошеве Биљежнице* [Шоћ и др. 1956: 195], у првој књизи Целокупних дела почев од другог издања [Лалић 1967: 168; исто и у: Лалић 1975: 168], у пјесниковим Дјелима у једном тому [Ђупић 1995: 555; Ђупић 1998: 555], у специјалном издању пјесме на српском и седам страних језика [Калезић–Ђуровић 1997: 5 и др.; на корицама и на насловној страни даје се аутентичан наслов].

Слику не мијења битно чињеница што се у неким издањима даје изворни наслов *Ноћ скуйља вијека*, али без образложења [Недић 1964: 53; Недић

1969: 56]. У једном издању изворном наслову су додате три тачке, без потребе (и без образложења) [Бањевић 1969: 57, 172].

Под утицајем антологије Божицара КОВАЧЕВИЋА [Ковачевић 1927: 43] изворни наслов су оставили и новији приређивачи антологија српске љубавне поезије [Војводић 1995: 37; Косијер 1999: 29; Милић–Фатић 1999: 33; Витезовић 1999: 32]. А под утицајем Недићевог издања изворни наслов налазимо и у антологији *Поезија* [Мијушковић 1973: 275; Чолак–Мијушковић 1978: 270].

Неаутентични дио наслова је изоставио, вођен пјесничким разлозима, Матија БЕЊКОВИЋ [Бећковић 1979: 39; Бећковић 1992: 49], уз сљедећу биљешку у Напомени на крају књиге: „једино је наслов песме 'Ноћ скупља вијека' скраћен и донет интегрално само у садржају” [Бећковић 1979: 196; Бећковић 1992: 248]. Али је и у садржају остао исти (значи: аутентични) наслов. Истим разлозима се очито руководио и Миро ВУКСАНОВИЋ истичући: „Од два наслова други је тачнији и лепши” [Вуксановић 2010: 391].

Што је најчудније, стање се није промијенило ни кад је Бранко ПОПОВИЋ у чланку *Његошево „слово љубве”* основано претпоставио да први наслов није Његошев [Поповић Б. 1975: 416–419; исто и у: Роровић В. 1977: 119–124], што је прихватио један од приређивача *Његошеве Биљешнице* [Миловић 1979; Миловић 1983: 190]. А не мијења се, засад, ни пошто смо ми Поповићеву претпоставку текстолошки потврдили [Маројевић 2001], као што се не исправљају ни друге грешке у читању знамените српске Пјесме над пјесмама.

Напомињемо да је име Његошеве пјесме послужило као наслов Антологије љубавног пјесништва Црне Горе Чедомира ВУКИЋЕВИЋА: *Ноћ скупља вијека* [Вукићевић 1992] и као основни дио наслова антологијског избора поезије Петра II Петровића Његоша који је сачинио Душко БАБИЋ: *Ноћ скупља вијека и друге њесме* [Бабић 2002].

5.3. Мото пјесми, на француском језику, дуго је представљао загонетку, чак и кад је у оригиналном рукопису прочитано да се он односи на богињу Изиду (Isis). Тек је Перо ШОЋ успио да одгонетне извор текста, наставши у Његошевој библиотеци француски речник *Nouveau dictionnaire de la conversation* par Auguste Wahlen (Bruxelles 1843. Tome quatorzieme, 136–138) и у речнику чланак о богињи Изиди, из којег је пјесник преузео мисао античког писца Апулеја [Шоћ 1960]. Не помињући Шоћево првенство, Јевто МИЛОВИЋ је донио, у оригиналу и у преводу, поменути речнички чланак, упоредио са њим испис из *Његошеве Биљешнице* и показао да се у тој биљешци налази француска реченица која је пјеснику послужила као мото [Миловић 1963⁶; Миловић 1983]. Откриће П. Шоћа и расправа Ј. Миловића нису, међутим, утицали на каснија издања Његошеве пјесме – ни у једном није указано на поријекло мота.

Ријечи „Isis” нема у петроградском препису. Поред тога, у тој ријечи нису Његошева латиничка слова, па се може претпоставити да је то учи-

њено пошто је сачињен препис за Коваљевског. Данас та ријеч стоји у изворном рукопису испод мота на мјесту гдје се ставља аутор текста који се ту цитира. Ми ту ријеч остављамо, али је стављамо у угласту заграду иза ријечи: „*deesse [Isis]*” (у преводу иза ријечи „богиње [Изиде]”).

5.4. У другом издању Његошевих Целокупних дела Радован Лалић је истакао: „Ми доносимо текст песме према Његошевом рукопису репродукованом у Биљежници”, али одмах затим констатује: „Разлике између Његошевог аутографа и текста који је објавио Павле Поповић сасвим су безначајне; ми на неке указујемо у даљем коментару” [Лалић 1967: 361].

Лалић, међутим, није уочио све разлике између оригинала и преписа (иначе не би могао рећи да су безначајне) – чак ни неке од оних које су запазили приређивачи *Његошове Биљежнице*:

- 1° у *прољећну* [прољећњу – Р. М.] тиху вече,
[НСВ 26];
- 2° све то слуху *ошћром* [остром – Р. М.] грми,
[НСВ 22a];
- 3° ред ријечи: све то *слуху* оштром [остром слуху – Р. М.] грми,
[НСВ 22a];
- 4° Ход је вилин *млоџо* [много – Р. М.] дични
[НСВ 29a];
- 5° и *цјеливи* [целиви – Р. М.] божествени
[НСВ 39a];
- 6° Ах, *цјеливи* [целиви – Р. М.], божа ма̀на,
[НСВ 40a];
- 7° *цјелив* [целив – Р. М.] један ноћи ц’јеле!
[НСВ 59b];
- 8° владалице *виле* [вила’ – Р. М.] б’јеле;
[НСВ 60b];
- 9° дивотницу *моју* [своју – Р. М.] младу!
[НСВ 64b].

У 39. стиху у трећем издању је исправљена штампарска грешка (и *цјеливи* божествени), али је он и даље неаутентичан. Његош зна само за именицу *целив* и глагол *целиваји*, и то нису никакви екавизми него резултат фонетског развоја рефлекса јата у ијекавским говорима. Исто тако, Његошев језик карактерише придјев *прољећњи* (а не *прољећни). Фразеологизам *владалица вила(х)* има значење ’главна међу вилама, вила над вилама’ (док је *владалица вила – са другом именицом у једнини – бесмислица). Језик Његоша као формираног пјесника карактерише придјев *ошћри* и прилог *млоџо*. А да не говоримо да је и пјеснички ефектнији, и граматички правилнији у финалном стиху Његошев облик *своју* од облика *моју* који налазимо у препису.

Сви наведени примјери текстолошких грешака понављају се у свим каснијим (фототипским) издањима Целокупних дела у седам књига, у једнотомнику Његошевих дјела [Ћупић 1995: 555–556; Ћупић 1998: 555–556], у специјалном издању пјесме на српском и седам страних језика [Калезић–Ђуровић 1997: 6–8; са неаутентичног текста је пјесма и превођена].

5.5. Свих девет наведених Лалићевих текстолошких грешака налазимо у издању које је приредио Бранко Баћевић [Баћевић 1969: 59–62], али и двије додатне:

- 10° армоничку *йјесму* [пјесну] поје,
[НСВ 76];
11° Чувства су ми сад *йријезна* [трејазна],
[НСВ 11a].

5.6. Занимљива су издања која је приредио Владан Н е д и ћ. Он пјесму *Ноћ скуйља вијека* „објављује по факсимилу оригинала” [Недић 1964: 247], али се и у његовим издањима налазе наведене погрешке, укључујући и оне које је за њим поновио Баћевић (осим двије: у 22. стиху облик *оштром исправљен је у *осћром*; у 60. стиху генитив једнине *виле замијењен је генитивом множине *вила*’) [Недић 1964: 53–55; Недић 1969: 56–58].

5.7. Свих девет Лалићевих текстолошких грешака које смо горе навели поновио је Мило Вуксановић [Вуксановић 2010: 253–254], али и једну нову:

- 12° *ишйа* [ништа] љепше нит је када,
[НСВ 44a].

5.8. Све Лалићеве текстолошке грешке из трећег издања Целокупних дела понављају се у наредних дванаест (фототипских) издања и у шеснаестом (прекомпонованом) издању [Јанковић 2005: 138–139] те у другим савременим издањима; Гојко Божовић је тим грешкама додао још једну (изостанак једног слова у моту на француском језику) [Божовић 2001: 185–187], коју је задржао и његов уредник у другом издању, али је уредник, Радомир Уљаревић, оставио само аутентични наслов пјесме [Уљаревић 2006: 177–179]:

- 1° изостанак апострофа у облицима генитива множине именице и придјева: испод *йоља звјезданије* [поља’ звјезданије’ – Р. М.] [НСВ 2a];
2° у *йрољећну* [прољећњу – Р. М.] тиху вече, [НСВ 26];
3° зажижу се *ројене* [роене – Р. М.] воде; [НСВ 66];
4° погрешна запета испред саставног везника *а* [НСВ 11a, 45a];

- 5° има *своје* [неко – Р. М.] сношеније! [НСВ 186];
 6° *пливајући* [плавајући – Р. М.] танко пазе [НСВ 196];
 7° све то слуху *ошћром* [остром – Р. М.] грми, [НСВ 22а];
 8° ред ријечи: све то *слуху оштром* [остром слуху – Р. М.] грми, [НСВ 22а];
 9° а *вићлења* [витљења – Р. М.] муче главѣ. [НСВ 246];
 10° Тренућ ми је *сваки сахат* – [Тренућ ми је сваки – сахат, – Р. М.] [НСВ 25а];
 11° на *ћренућак* [тронућак – Р. М.] овај свети! [НСВ 286];
 12° Ход је вилин *млоџо* [много – Р. М.] дични! [НСВ 29а];
 13° над прољећем *кад се* [када – Р. М.] креће; [НСВ 306];
 14° и *цјеливи* [целиви – Р. М.] божествени [НСВ 39а];
 15° Ах, *цјеливи* [целиви – Р. М.], божѣ маѣна, [НСВ 40а];
 16° на њи [њих – Р. М.] дубе слатком мамом. [НСВ 486];
 17° *цјелив* [целив – Р. М.] један ноћи ц’јеле! [НСВ 596];
 18° владалице *виле* [вила – Р. М.] бјеле; [НСВ 606];
 19° Луна бјежи с *хоризонѣа* [оризонта – Р. М.] [НСВ 63а];
 20° дивотницу *моју* [своју – Р. М.] младу! [НСВ 646].

Уз све наведене текстуалне грешке, тј. текстолошке грешке у стиховима, треба навести још:

21° грешку *на слова* што се тиче (Његошев наслов се наводи само као алтернативни, дио наслова „Парис и Хелена или” није Његошев) и

22° грешку *фусноте* што се тиче, односно изостанак Његошеве напомене „Паладе” уз посљедњу ријеч (ген.) *Аѣине* 31. стиха, а та напомена је саставни дио текста.

Од издавача (и приређивача) Његошевих дјела у много горем положају су били антологичари љубавне поезије. Они су полазили од преписа којим је једино располагао Божидар Ковачевић. А пошто је Ковачевићева антологија била библиографска рјеткост, они су преписивали једни од других, па су се грешке акумулирале.

6. ЧИТАЊА С ПРЕПИСА ПЈЕСМЕ

Ноћ скућља вијека

6.0. Читање петроградског преписа пјесме од стране Павла Поповића и корекције које су чинили приређивачи пјесме прије открића оригинала улази у историју текстологије *Ноћи скућље вијека*, али ће та питања бити размотрана другом приликом.

7. ДРУГА РЕДАКТУРА РУКОПИСА ПЈЕСМЕ

Ноћ скуљља вијека

7.0. Друга редактура рукописа анализиране пјесме јесте она која је учињена пошто је Стеван Перовић-Цуца сачинио препис за Коваљеског, што је по свему судећи урадио Љуба Ненадовић, али о томе – другом приликом.

8. ПРВА РЕДАКТУРА РУКОПИСА ПЈЕСМЕ

Ноћ скуљља вијека

8.0. Прва редактура рукописа анализиране пјесме јесте она која је учињена прије него што је Стеван Перовић-Цуца сачинио препис за Коваљеског, што је по свему судећи урадио сам Његошев сестрић, али о томе – другом приликом.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабић 2002: Петар II Петровић Његош. *Ноћ скуљља вијека и друже њјесме*. Избор и поговор Душко Бабић. Београд 2002.
- Бан 1884: *Подаци о Пејџу Пејровићу Њеџушу* од Матије Бана. – Преодница, у Београду, 10. Маја [1884], I, бр. 7, 107–109; 25. Маја [1884], I, бр. 8, 125–126; 10. Јуна [1884], I, бр. 9, 141–143; 25. Јуна [1884], I, бр. 10, 155–156; 10. Јула [1884], I, бр. 11, 171–173.
- Бањевић 1969: П. П. Његош. *Плам у љламу: Пјесме, сјихови, мисли*. [Избор и биљешке Бранко Бањевић]. Титоград 1969.
- Бећковић 1979: Петар Петровић Његош. *Пусџињак џеџињски*. Избор из целокупног песништва. Приредио Матија Бећковић. [Београд 1979].
- Бећковић 1992: Петар Петровић Његош. *Пусџињак џеџињски*. Избор из целокупног песништва. Приредио Матија Бећковић. Никшић–Подгорица 1992.
- Божовић 2001: Петар II Петровић Његош. *Пјесме*. [Подгорица:] Октоих [и Џетиње:] Светигора, 2001. (Сабрана дјела Петра II Петровића Његоша у седам књига. Приредио Гојко Божовић. Књига прва. Уредници: Радомир Уљаревић и Радомир Никчевић).
- Брајковић 2008: *Злајна књига љубави*. Најљепше пјесме свјетске љубавне поезије. Приредила: Наталија Ј. Брајковић. Подгорица 2008.
- Витезовић 1999: Милован Витезовић. *Похвала љубави*. Антологија српске љубавне поезије. Београд 1999.
- Војводић 1995: Радослав Војводић. *Срјско љубавно џеснишџво*. Треће, измењено и допуњено изд. [Београд 1995].

- Врчевић 1878: Вуко Врчевић. [Живот и књижевни рад Владике црногорскога Петра Петровића II]. – *Slovinac*, u *Dubrovniku*, dne 1 Augusta 1878, I, br. 7, 60–62.
- Вукићевић 1992: Чедомир Вукићевић. *Ноћ скуљља вијека*: Антологија љубавног пјесништва Црне Горе. Подгорица, 1992.
- Вуксановић 2010: Петар II Петровић Његош / Приредио Миро Вуксановић. Нови Сад 2010. (Десет векова српске књижевности. Књ. 30).
- Вушовић 1935: *Цјелокуљна дјела* Петра Петровића Његоша. У редакцији Данила Вушовића. Београд 1935.
- Вушовић 1936: *Цјелокуљна дјела* Петра II Петровића Његоша. У редакцији Данила Вушовића. Друго издање. Београд 1936.
- ГВ: Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање. У редакцији Р. Маројевића. [У: Маројевић 2005].
- ГВ II: Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање. У редакцији Р. Маројевића. Прилог II. Посвета Горског вијенца. „Нек се овај вијек ѓорди над свијема вјековима...” / Праху оца Србије. [У: Маројевић 2005].
- Јанковић 2005: Петар II Петровић Његош. *Пјесме. Слободијада. Глас каменшћака*. [(За прво дјело:) Текст приредио, биљешке и објашњења написао Радован Лалић]. [Цетиње:] Обод, [2005]. (Цјелокупна дјела Петра II Петровића Његоша. XVI издање. Том I. [За издавача: Васко Јанковић]).
- Калезић–Ђуровић 1997: Петар Петровић Његош. *Ноћ скуљља вијека*. [Са паралелним насловом на руском, италијанском, француском, њемачком, енглеском, шпанском и кинеском језику]. Уредници: Василије Калезић, Жарко Ђуровић. Поговор Василије Калезић. Београд 1997.
- Ковачевић 1927: *Антиологија љубавне лирике*. Изабрао Божидар Ковачевић. Београд [1927].
- Косијер 1999: *Српска љубавна поезија*. Четврто изд. Приредила Владислава Косијер. Сремски Карловци [1999].
- Лалић 1953: Петар Петровић Његош. *Пјесме. Луча микрокозма. Проза. Пријеводи* / Текст *Пјесама, Прозе и Пријевода* приредили за штампу Радован Лалић и Михаило Стевановић. Биљешке и објашњења уз *Пјесме, Прозу и Пријевode* написао Радован Лалић. Београд 1953. (Цјелокупна дјела П. П. Његоша, Књ. 2).
- Лалић 1967: Петар Петровић Његош. *Пјесме* / Текст приредио, белешке и објашњења написао Радован Лалић. Београд 1967. (Целокупна дела Петра Петровића Његоша. [II изд.] Књ. 1).
- Лалић 1975: Петар II Петровић Његош. *Пјесме* / Текст приредио, белешке и објашњења написао Радован Лалић. Београд 1975. (Целокупна дела Петра II Петровића Његоша. IV изд. Књ. 1). [Фототипија III изд. (Београд 1974)].
- Латковић 1949: *Пейшар Пейшровић Њеџош* / Видо Латковић. Београд 1949.
- Латковић 1963: *Пейшар Пейшровић Њеџош* / Видо Латковић. Београд 1963.
- Маројевић 1999: Радмило Маројевић. *Горски вијенац: изворно чишћање*. Никшић–Београд 1999. (Његошев гласник. Књ. I)

- Маројевић 2000: Радмило Маројевић. *Српски језик данас*. Београд 2000.
- Маројевић 2001: Њеџошева „Ноћ скуљља вијека” / Радмило Маројевић. – Српска словободарска мисао, Београд 2001, II, бр. 5 (11), 482–504.
- Маројевић 2002: *Ноћ скуљља вијека и „шамна мјесџа” у Горском вијенцу* / Радмило Маројевић. – Династија Петровић Његош: Том III. Радови са међународног научног скупа: Подгорица, 29. октобар – 1. новембар 2001. Подгорица 2002, 177–207. (ЦАНУ. Научни скупови. Књ. 60).
- Маројевић 2005: Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање. Текстологија. Редакција и коментар Радмило Маројевић. Подгорица 2005.
- Медаковић 1882: П. П. *Њџош њослџдњи владајући владика црногорски* од В[ойводе] М[илорада] Г. Медаковића. У Новоме Саду 1882.
- Мијушковић 1973: *Поезија*. Књигу припремио Недељко Мијушковић. Београд [1973].
- Милић–Фатић 1999: Слободан Милић, Будимир Фатић. *Унирексова књиџа љубавне ѡоезије*. [Београд–Подгорица] 1999.
- Миловић 1963^а: Јевто Миловић. *О вјеродосѡјносѡи неких изјава Милорада Медаковића о Њеџошу*. – Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд 1963, књ. XXIX, св. 3–4, 287–294.
- Миловић 1963^б: Јевто Миловић. *Кад је настѡала Њеџошева ѡјесма „Парис и Хелена или Ноћ скуљља вијека”?* – Стварање, Титоград 1963, XVIII, бр. 9–10, 207–215 [прештампано са измијењеним насловом у: Миловић 1983: 181–188].
- Миловић 1979: Јевто Миловић. *Двије-ѡри ријечи о наслову Њеџошове ѡјесме „Ноћ скуљља вијека”*. – Библиографски вјесник, Цетиње 1979, VIII, бр. 1, 219–224 [прештампано у: Миловић 1983: 189–193].
- Миловић 1983: Јевто М. Миловић. *Сѡазе ка Њеџошу*. Титоград 1983.
- Недић 1964: Петар Петровић Његош. *Пјесме. Луча микрокозма. Горски вијенац*. [Избор и предговор Војислав Ђурић. Редакција Владан Недић]. Нови Сад – Београд [1964] (Српска књижевност у сто књиџа. Књ. 21. Петар Петровић Његош, I).
- Недић 1969: Петар Петровић Његош. *Пјесме. Луча микрокозма. Горски вијенац*. [Избор и предговор Војислав Ђурић. Редакција Владан Недић]. Нови Сад – Београд [1969] (Српска књижевност у сто књиџа. Књ. 18. Петар Петровић Његош, I).
- НСВ: Петар II Петровић-Његош. *Ноћ скуљља вијека*. Критичко издање. У редакцији Р. Маројевића. [У одјељку 1 ове расправе].
- Његош Писма III: Петар Петровић Његош. *Писма III*: 1843–1851. [За штампу приредио, биљешке и објашњења написао Миrash Кићовић]. Београд 1955. (Цјелокупна дјела П. П. Његоша. Књ. 9).
- Петковић 1926: Сава Петковић. *О неѡтачном чиѡтању црквенословенскоѡ језика у наѡој цркви*. Сремски Карловци 1926.
- Петковић 1935: *Речник црквенословенскоѡ језика*. Израдио С. Петковић. Сремски Карловци 1935.

- Поповић Б. 1975: Бранко Поповић. *Њеђошево „слово љубве“*. – Књижевност, Београд, новембар–децембар 1975, XXX, књ. LXI, св. 11–12, 416–428. [прештампано латиницом у: Поповић В. 1977: 119–137].
- Поповић В. 1977: Branko Popović. *Umetnost i umeće: Ogledi o književnoj umetnosti*. Beograd [1977].
- Поповић В. 1844: Вуко Поповић. [Писмо Вуку Караџићу]. Которь 1/13 Септем 1844. – Цит. по: [Вук Стефановић Караџић]. *Прејиска VII: 1843–1847*. (Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 26).
- Поповић В. 1999: Вук Поповић. *Писма Вуку Караџићу*. Приредио Данило Радојевић. Подгорица 1999.
- Поповић П. 1913: Павле Поповић. *Једна нејпознатија њесма Њеђошева*. – Босанска вила, Сарајево, 15. јануара 1913, XXVIII, бр. 1, 9–10.
- Решетар 1912: *Мање њјесме* владике црногорскога Петра II-ога Петровића Његоша. Издао Милан Решетар. Београд 1912.
- Решетар 1927: [Целокупна дела Петра Петровића Његоша. Књ. 2. Мања дела]. *Свободијада. Мање њјесме. Проза*. У редакцији Милана Решетара. Београд 1927.
- Томовић–Секуловић 1997: *Петровићи*. Писци. Духовници. Владари. [Приређивачи Слободан Томовић, Горан Секуловић]. Том II. Подгорица 1997.
- Ћупић 1995: Петар II Петровић Његош. *Дјела*. Приредио и технички уредио Драго Ћупић. (Приређено према издању „Просвете” Београд и „Обода” Цетиње, 1974). Подгорица 1995.
- Ћупић 1998: Петар II Петровић Његош. *Дјела*. Приредио и технички уредио Драго Ћупић. Подгорица 1998.
- Уљаревић 2006: Петар II Петровић Његош. *Пјесме*. Подгорица: [Јумедиа Монт и Октоих], 2006. (Петар II Петровић Његош. Сабрана дјела у седам књига. [Књига прва]. За издаваче: Младен Милутиновић и Радомир Уљаревић).
- Чолак–Мијушковић 1978: Тоде Чолак, Неделько Мијушковић. *Поезија*. Београд 1978.
- Шоћ 1960: Перо Шоћ. *О два неразјашњена месџа Њеђошеве њесме: Парис и Хелена или ноћ скупља вијека*. – Политика, 28. фебруар 1960, 17 (Култура. Уметност. Год. IV, бр. 151, страна 3).
- Шоћ и др. 1956: *Њеђошева биљежница*. [Редакциони одбор Јагош Јовановић, Перо Шоћ, Ристо Драгићевић, Јевто Миловић, Милош Вушковић]. Цетиње 1956.

Радмило Мароевич

НОЧЬ ДОРОЖЕ ВЕЛА П. ПЕТРОВИЧА-НЕГОША

Резюме

В статье обосновывается научное издание стихотворения *Ночь дорожке вела* П. Петровича-Негоша.

УСМЕНА КЊИЖЕВНОСТ И СЛОВЕНСКИ НЕОМИТОЛОГИЗАМ КАО ПОДТЕКСТ У ПОЕЗИЈИ ВАСКА ПОПЕ

Александра Појин

САЖЕТАК: У раду се, полазећи од досадашњих истраживања, анализира целокупна поезија Васка Попе у складу са задатом темом. Осим уочавања елемената који сачињавају задати подтекст, прати се и начин на који су они транспоновани као и њихова поетска улога на нивоу поетике песника. Фолклор је посматран у контексту усмене књижевности, али и митологије. Аутор је током истраживања доказао оно што је себи поставио као задатак, а то је да ова два подтекста на нивоу целокупног поетског дела Васка Попе представљају незаобилазну тему изучавања, као и то да су доведени до својеврсног система.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: усмена лирска песма, епски жанрови усмене књижевности, краћи усменокњижевни облици, магија, веровања, анимизам, аниматизам, врховно божанство, св. Сава, вук, Перун, култ предака

Књижевни почеци Васка Попе везани су за педесете године прошлог века¹ што је условило једну од озбиљних књижевних послератних полемика.² Онима који његову поетску реч нису разумели³ представио је опасност за нови поредак, а они који су промишљали у новом духу, препознали су у њој истинске вредности и значења⁴. Од тада па до данас Васко

¹ Види: Анкица Васић, *Библиографија Васка Поје*, књ. 1, *Песникова дела*, Нови Сад 1997.

² Види: Анкица Васић, *Библиографија Васка Поје*, књ. 2, *Литература о песнику и његовом делу*, Нови Сад 2006. и *Кора Васка Поје: критике и полемике (1951–1955)*, прир. Гојко Тешић, Вршац 1997.

³ Богдановић Милан, *О поезији у једном броју Младости, Стири и нови*, 4, Београд 1960.

⁴ Зоран Мишић, *Поезија ојседнутих ведрина, Реч и време. Разговори о поезији*, Ново покољење, Београд 1953.

Попа са несмањеним интензитетом заокупља пажњу изучавалаца књижевности.

Како је која књига поезије настајала тако се ширио спектар могућности за изучавање поетике Васка Попе и долазило се до сазнања који су то све подтексти значајни да би се одгонетнули сви њени, мада рекли бисмо ипак готово сви, значењски нивои. Тако знамо да је читаоцу – изучаваоцу неминовно познавање српске усменокњижевне традиције, митологије, како словенске тако и светске, потом средњовековне књижевности, али и мање познате кабалистичке и алхемијске традиције. Без жеље да важност ма ког од ових подтекста минимализујемо, на почетку свога истраживања одлучили смо се да тема нашег рада буде усмена књижевност као подтекст поезије Васка Попе, јер сматрамо да је он ипак један од доминантнијих. Не много одмакавши у анализама, схватили смо да бисмо истраживање умногоме осујетили ако бисмо мотиве из словенске, односно српске митологије само *ћровукли* кроз усменокњижевни подтекст. Стога смо одлучили да теми прикључимо и тај елеменат формулишући га термином Новице Петковића као словенски неомитологизам⁵, сматрајући га у потпуности адекватним. Тако је тема и коначно дефинисана као Усмена књижевност и словенски неомитологизам као подтекст у поезији Васка Попе. Осим ова два елемента, учили смо, наравно, и неке друге елементе из усмене традиције. Реч је о фолклорним облицима које такође срећемо у мотивским релацијама са поезијом овога песника, али смо, узимајући у обзир и дефиницију фолклора⁶, ове облике подводили под појам усменокњижевна традиција.

Наравно, на свом истраживачком путу морали смо се сусрести и са литературом која се дотада бавила нашом темом. На нашу срећу, може се рећи да тема није била обимније истражена. Аутори који су се њоме бавили узимали су за истраживачки корпус поједине мотиве, песме, кругове песама, а у мањој мери су се бавили књигама поезије у целини⁷. То нам је оставило простора да, узимајући у обзир те резултате, наставимо и дођемо на крају до онога што смо и поставили као тезу, а то је да ова два подтекста у поезији Васка Попе сачињавају својеврсни систем на нивоу цело-

⁵ У *Уводној напомени* за зборник радова о Растку Петровићу Новица Петковић каже: „Пажљивом историчаревом оку неће промаћи да је заправо Растко Петровић не само у прози него, на можда занимљивији начин, и у поезији зачетник оне појаве која се у данашњој науци о књижевности помиње као словенски неомитологизам. Од 1920. године он проткива своје песме ликовима и мотивима из дотада занемарене словенске митологије, највише очуване у фолклору. Авангардна уметност – у свету, па и код нас – окретала се према древним примитивним културама. Растко Петровић у томе ју је следио, а при обликовању древног градива примењивао је модерне песничке поступке.”, *Песник Растко Петровић*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд 1999, стр. 8–9.

⁶ Види одредницу *фолклор*, *Речник српскога језика*, Матица српска, Нови Сад 2007.

⁷ Овом приликом, наравно, неће бити навођени сви текстови који су укључени у библиографију приликом истраживања.

купног дела. У раду се нисмо бавили ни критичком анализом досадашњих истраживања, али је она ипак на један имплицитни начин присутна. Ипак, навешћемо овом приликом неколике радове који су нас охрабрили у намери и потврдили нас у сопственим разматрањима. Реч је о следећим текстовима: предговор Ханифе Капицић Османагић под насловом *Васко Попа: лирика, еп, мит*⁸, затим *Студије о њоеџици Васка Попа* Весне Цидилко⁹; потом радови објављени у зборнику о Васку Попи¹⁰ – С. Самарџија, *Трагом родне њонорнице*, Бојан Јовић, *Неки аспект њи моџива вука код Расџка Пеџровића и Васка Попа*, Љубинко Раденковић, *Вучја џема у њоеџици Васка Попа* и незаобилазан рад Хатице Диздаревић Крњевић, *Саџаџавање са џтрадиџијом – У њеџажу Њеџочин-џоља Васка Попа*¹¹. Наравно, постоји још низ аутора којима дугујемо захвалност.

У уводном делу рада позабавили смо се и књижевноисторијским луком Момчило Настасијевић – Растко Петровић – Васко Попа не бисмо ли успоставили делимични пут који је условио утицаје на нашег песника у датом дискурсу. Сматрамо да је тај сегмент разматрања био неопходан, али и да изискује много више пажње него што смо ми били у могућности да му пружимо с обзиром на оквире наше теме¹².

Идеја рада била је да се у осам књига поезије Васка Попа уче усменокњижевни елементи као и они који припадају равни словенског неомитологизма, потом да се види њихова функција као и начин транспоновања мотива, да би се на крају поставио извештај систем који влада у њиховом спровођењу. Као корпус за истраживања послужила су нам она издања књига која је сам песник означио као коначна. Анализирали смо књиге хронолошки, а након сваке анализе извели одређене закључке. Одлучили смо се да задате подтексте анализирамо редом у песмама и циклусима, јер би другачији метод само оптеретио рад непотребним понављањима примера. (Под другачијим методом подразумевамо анализу по елементима подтекста, а не по песмама и циклусима онако као се они у књигама нижу.)

Анализирајући у задатом кључу књигу песама *Кора* дошли смо до закључка да су у њој у већој мери заступљени елементи везани за усмену књижевност. Од тих елемената присутних на нивоу жанрова на првом месту издвојили смо загонетку, доминантну у циклусу *Сџисак*, али и у неким песмама других циклуса. Загонетка је поетски модификована, али и као таква задржала је кључне елементе усменокњижевног предлошка на нивоу структуре и садржине. Такође и избором појмова Попа се приближио

⁸ Васко Попа, *Пјесме*, Сарајево 1990.

⁹ Весна Цидилко, *Студије о њоеџици Васка Попа*, Београд 2008.

¹⁰ *Поеџија Васка Попа*, зборник, Београд 1997.

¹¹ Хатица Диздаревић –Крњевић, *Саџаџавање са џтрадиџијом, У њеџажу Њеџочин-џоља Васка Попа*, Београд 2002.

¹² Исходи до којих смо дошли у овом делу истраживања неће овде бити наведени, јер захтевају више простора.

усменом загонетачу. Осим загонетке, препознали смо и сегменте које можемо довести у везу са народним бајкама и епским песмама. Из бајки препознајемо мотивске сегменте, а из епских песама уочили смо, поред мотива, и атмосферу која карактерише јуначке песме. У анализама приметили смо и непобитне везе народних веровања са овом књигом песама. Поменућемо веровање у пса који код Попе има искључиво негативну конотацију, даље веровање у змаја, услужног духа, живу воду, персонификовани ветар, станац камен. У овим веровањима неизоставна је њихова веза са митском основицом. Митску потку смо открили и у веровању о равноправности свих микрокосмичких елемената у оквиру самог космоса, при чему подједнаку улогу у његовом устројству имају сва жива бића (човек, биљке, животиње), али и предмети. Још један од значајних елемената је и веровање у дрво света које овде додуше подразумева само сферу земаљског и подземног. Не мање важан јесте и поглед на свет у релацији макро и микрокосмоса, при чему их Попа варира и спроводи у оба смера приликом објашњавања непознатог познатим. Поменућемо још само и асоцијативну везу са веровањем о постанку човека заснованим на етиолошком миту. Већ у овом прегледу елемената заснованим на усменокњижевној и митолошкој бази могли смо утврдити правце којима ће се надаље кретати поетика Васка Попе.

Наредна књига песама *Нейочин-йолџе* већ је у самом наслову указала на везе са усменокњижевном традицијом. Наиме, полусложеница – загонетка, већ виђена у претходној књизи, добила је сада нова одгонетачка значења. У основи довела је у директну везу појмове живот и смрт, с том разликом што се у књизи *Кора* та веза могла свести на ратну опасност. Овде је пак реч о много ширем значењу.

Да пођемо редом. Циклус *Игре*, по нашем мишљењу, представља извесну иницијацијску припрему за живот. Видели смо такође на који начин овај круг песама кореспондира са народном традицијом – почевши од веза са конкретним народним играма, па до саме њихове сврхе, с тим што је код Попе игра сачувала, већ поменути, дубљи слој функција. У овом кругу препознали смо и неке од усменокњижевних жанрова интерполиране у ткиво песама. Циклус песама *Косѝ косѝи* представља својеврсно виђење живота након смрти, при чему се готово доследно прати однос човека усмене традиције према животу, односно смрти и, условно речено, животу после смрти. Наиме, живот је циклус, нема његовог прекида ни након смрти, само се наставља на другој егзистенцијалној равни. Најкомплекснији по питању како усмене традиције тако и народних веровања је круг *Враѝи ми моје крѝице*. У њему испреплетени егзистирају бајања, клетве, заклетве, псовке, као и мотиви из усмених бајки везани за демонска бића. Читав круг представља дијалог без експлицитног саговорника. Дефинисали смо тог невидљивог саговорника као свеprisутну злу силу, некакав урок, зло које прети током целог човековог живота. Сходно томе и начин комуникације са тим уроком у складу је са комуникацијом знаном усменој традицији, па отуда онај набројани низ. Као и у оригиналним поставкама, тај вербални

ниво прате и извесни обреди и магијске радње који су мотивски такође присутни у овом кругу песама. Циљ говорника у песмама је као и онај код човека усмене традиције – отерати зло у његов простор и тако сачувати како појединца тако и заједницу. Књига песама завршава се кругом песама *Белушак*. Осим елемената везаних за жанрове усмене књижевности, како на стилском тако и на мотивском нивоу, препознали смо и својеврсна виђења космоса, односно постанка света – светова, који паралелно егзистирају. Уз то види се и став да космос егзистира по одређеним правилима, а да се ни један његов сегмент не сме занемарити да би он одржао егзистенцијалну равнотежу.

Један од највећих изазова током наших проучавања била је књига песама *Споредно небо*, јер је често било тешко одвојити подтексте који су нама битни од неких других. Изводећи закључке анализа ове књиге често смо морали заузети ставове са веома великом дозом резерве, јер сматрамо да су неки од њих можда исувише смели. Сама насловна синтагма, рекло би се, у складу је са народним веровањима о постојању седам или чак девет небеса, тако да помен споредног неба имплицира и постојање других. Даље, небо је, у складу са веровањима, повезано са центром – срцем света, стубом или коцем, тачније дрветом света, што смо такође уочили као мотив у појединим песмама ове књиге. На небу су живели, осим божанстава, Месец, звезде, муње и Сунце као божје око. Све те представе биле су повезане за главно небо. Овде је, међутим, реч о споредном и оно је како смо видели везано за човека, који је у односу на космичке релације неважан. Низом мотива из митолошких песама, у којима се очитује персонификовање небеских становника, Попа се такође приближио древном човеку и његовом поимању космичких дешавања. Приметно је да је код Попе човек у њима улез, чиме као да се директно наглашава његова безначајност у односу на општи космички поредак. Поред везе са митолошким песмама уочили смо и оне са појединим деловима сижеа усмених бајки о месту где се крије снага, тј. живот¹³. За животом се у тим песмама и трага. Што се митолошког плана тиче поделили смо га на онај који се тиче словенске митологије, затим на онај који је везан за митове о постанку човека, као и оне о крају, односно постанку света. Једна од веза са словенском митологијом је појава низа мотива који се тичу липе као култног дрвета у религијском смислу, али и ње као симбола дрвета света. Липа овде представља базу старе религије, тј. њеног идентитета оличеног у прошлости. Препознали смо и симболику огњишта, дима и славског колача, што је опет све у вези са прецима. У неким песмама се види да су везе са традицијом и прецима покидане, а на тај начин се удаљило и од божанске суштинe, док се у неким опет види трагање за тим везама и безуспешни покушаји поновних њихових успостављања. Једна од важних веза са митолошким слојем била би и деификовање сунца, при чему оно представља, вероватно,

¹³ Реч је посебно о песмама круга *Липа напред срца*.

врховно божанство. Сунце је представљено у складу са усменом традицијом и веровањима у персонификованом облику. И у овој књизи песама, као и у претходној, један од битних сегмената је комуникација са неименованом силом. Она је општа и изнад човека, он јесте у њеним оквирима, али не исто што и она. Овога пута бисмо је назвали космосом. У кругу песама *Размирица* види се подређени човеков положај у односу на ту силу, и жеља за животом – очовечавањем, док је у кругу *Раскол*, рекло би се, човек успео да се оствари у неком новом поретку и постаје независан од помених силе. Оба ова циклуса могли бисмо посматрати као мит о постанку човековом, али и крају једног света – цивилизације и настанку новог. Целу књигу могли бисмо посматрати као вид успостављања космичког поретка. Космичка сцена постављена је у почетном циклусу, а наставља се у следећем, где се осећа присуство човеково. Наставља се космичка игра у којој су сукобљени људски и космички принцип, при чему њихов однос бива амбивалентан. Следеће успостављање поретка било би на релацији потомака и предака, тачније времена садашњег, отуђеног од традиције, и оног којим су потомци везани за прапочетке. У свим овим односима видан је најједноставније речено сукоб таме – хаоса и Сунца, светлости и човека – космоса.

Књига песама *Усправна земља* базирана је на три временске равни – митској, историјској и оној која се тиче времена садашњег, при чему прва од њих прожима и друге две. Важно је истаћи да мотиве који би требало да су везани у потпуности са хришћанством, Попа доводи у везу са мотивима који су у сагласности са словенском митологијом и периодом многобоштва. Тако је, када пева о хришћанским богомољама, уочљива њихова повезаност са Перуном, Сунцем, соларним култом¹⁴. Градећи лирски лик св. Саве, Попа га је у потпуности усагласио са оним који припада усменој традицији, па је чак отишао и даље изводећи мотивацију веза овог свеца са старијим божанствима, чак са врховнима¹⁵. Такође, св. Сава је у кругу песама *Савин извор* доследно приказан у паганском, многобожачком, чак териоморфном дискурсу. Важно је и запажање да је, иако пратећи тај дискурс, песник у малом броју случајева приказао св. Саву са хтонским предзнаком, а када је то и учинио, врло брзо га је превео у соларни. Желимо да нагласимо и то да је светац на различите начине означен као својеврсни наследник бога Перуна, за којег сматрамо да код Попе претставља врх српског пантеона. Св. Сава је очито присутан као доминанта у целој књизи,

¹⁴ Обратимо само пажњу на кованице *сунцородица* и *сунцомоља* у песмама *Повратак у Београд* и *Горња шврђава*, где анологија са кованицама *Богородица* и *богомоља* указују на присуство соларног култа у поезији Васка Попе. Осим наведених примера постоји још низ у којима је сунце именовано (ин)директно.

¹⁵ Иако је приметно да се Попа користио делима Веселина Чајкановића везаним за ову тему, дошли смо до веома важног закључка – песник је одступио од Чајкановићевих претпоставки по којима је врховни бог Срба био хтонског карактера, а уз то – код Попе он није Дабог него дефинитивно Перун.

при чему се појављује директно или индиректно у свим њеним циклусима. Анализирајући ову књигу песама запазили смо и да је један од важних мотива везан за култ предака и односе потомака – народа – племена према њему. Преци су овде презентовани у виду свеца, значајних јунака српске историје, а са њима се у везу доводе и вукови, чија улога варира од њихових савременика, преко учесника у догађајима, па до потомака. Сви именовани преци, опет, заправо чине елементе једног и то врховног претка који је оличен, верујемо, у Перуну. Што се релација које се односе на усмену традицију тиче, препознали смо жанровске утицаје и народна веровања (лева и десна страна, црна боја, вампирizam и др.). Тако смо препознали легенде о св. Сави, о Косовском боју, уз које запажамо и поједине песме косовског циклуса. Лирска врста коју смо препознали је тужбалица, а од мањих облика констатовали смо загонетку, клетву, басму, народни израз. И напослетку, истакли бисмо поново приметну опозицију светлост–тама, тј. Сунце–мрак, на којој су мотивационо базиране многе песме у књизи. Сада већ слободно можемо рећи да се мотив Сунца у поезији Васка Попе доводи до култа, а наравно у складу са временима словенских односно српских прапочетака.

Наредна књига песама, *Вучја со*, готово да је у потпуности испевана на митолошкој основи, па чак и када запажамо усменокњижевне елементе, они су у митолошком контексту. У току анализа наметнуо нам се закључак да је Попа испевајући песме ове књиге више посезао за литературом везаном за мит него за усмену књижевност. *Главни ликови* у књизи су лирски субјекат из првог круга, који изједначавамо се вучјим копилетом из последњег, затим Вучји пастир, Хроми вук и Огњена вучица, односно Вучја земља. Хроми вук презентован је као свргнуто божанство. У почетним циклусима види се да су га свргнули представници нове – хришћанске религије, али касније би се могло закључити да он као представник исконске традиције постаје мета сваком тренутно доминирајућем систему власти. Интересантно је како је Попа изградио његов лик. Види се да је посезао за литературом везаном за овај религијски период, али оно од чега је одступио је представка божанства као хтонског. Као што смо видели и раније, код нашег песника, лик врховног бога означен је као соларни, а поједини мотиви доводе га у везу са Перуном. Сматрамо да је Попа одбацио Дабога као претпостављено врховно божанство српског пантеона и ту улогу доделио баш Перуну. Чак и када се пева о Вучјем пастиру – св. Сави, хтонска раван је минимализована, тако да овај светац код Попе није као код Чајкановића наследник Дабогов, него Перунов. Поменућемо и то да је бог приказан у свом териоморфном облику, а веза са њим се може успоставити помоћу медијатора св. Саве. Поред врховног божанства и његовог посредника у комуникацији са племеном св. Саве, у књизи имамо и вучицу која би извесно била женско божанство. С обзиром на то да Перун представља сунце – небо – мушки принцип, она би била женски принцип, тј. земља сама. Тачније вучица јесте земља – прародитељка људи, али и родитељка

целог племена – народа. Појављује се у књизи у два обличја – териоморфном и као људско биће. У циклусима *Огњена вучица* и *Огњена земља* види се у релацијама са вуком – богом – сунцем – небом, с том разликом што је у првом измучена, на ивици егзистенције, на помоћи своме племену и у ишчекивању сједињења са вуком, а у другоме је успавана, невина, али опет у ишчекивању божанског спајања. Истакли бисмо и то да је богиња у првом циклусу више приказана на космичко–митолошком плану, а у другом на митолошко–националном, при чему земља значи исто што и држава. Разматрајући даље, питали смо се шта би у овој књизи представљало ту константну вековну опасност за народ – племе – вукове. Не бисмо се сложили са ставом да су то само нововерни прогонитељи или Турци. Мислимо да је довољно прихватити Попину номинацију *џси*, јер од првих књига песама они представљају све зло које прети народу, тако да тај појам обједињује све нападачи, без обзира на историјску раван, који угрожавају родни и национални идентитет било да је реч о *сјољашњем* или *уну-џрашњем* непријатељу. Тако са једне стране имамо вука – вукове – бога, а са друге псе, њихове вечите непријатеље. На крају можемо рећи да књига песама *Вучја со* почива на сукобу старог – традицијског – коренског, и новог – освајачког, које те корене угрожава и подсеца, било да је реч о рушилачком походу на словенске гајеве, нападу Турака или цивилизацијском напретку. Сходно томе мислимо и да су први и последњи циклус заправо глас потомка из савременог доба, потомка који жели да сачува и са осталим саплеменицима–сународницима подели свест о припадности и истинском идентитету народа чији је припадник. Тачније, тај потомак, вучје копице, пева кроз све циклусе и самозвано постаје гласник свих предака на челу са врховним – родоначелником, а узео је себи задатак да своје племе – народ освети, подсети, односно упозна са његовим истинским идентитетом.

За разлику од пређашњих књига песама, у којима се Попа кретао ширим просторима митског и националног, у књизи *Живо месо* ти простори су сужени на терен Баната, односно Вршца са околином, а актери су сада људи из песничког непосредног окружења. Ипак, тиме није сужена и временска раван, јер се, како смо видели, догађаји из времена садашњег преплићу са древнима у виду уплива народних веровања, а сви лирски субјекти укореењени су дубоко у митску традицију. Певајући о члановима своје породице, и себи самом, Попа их представља као потомке вучје лозе, тако да су конкретно именовани преци у вези са митским. Чак и када су они означени демонским атрибутима, нису негативно обележени, него у складу са дубоким веровањима о овим бићима, у којима су они везани са култом предака и ужом заједницом сродника¹⁶. Посебно се истиче идеја да су сви они у вези са родоначелником, вуковима, али и вучјим пастиром – св. Савом. Поред везе са териоморфним обличјем божанства, препознали смо и мотиве где је врховно божанство заправо део соларног култа, а личности су

¹⁶ Нпр. песме *Вучја сенка* и *Изгубљена црвена чизмица*.

са њиме у неизоставној вези¹⁷. Поред врховног божанства препознали смо и неке друге везане за плодност, тако да у ужој сродничкој заједници видимо инкарнације дела словенског пантеона, али и круг, рекли бисмо, породичних демона¹⁸. Осим наведеног, у књизи је препознатљиво и веровање о кружном току живота, у којем до коначности људске егзистенције не долази ни после смрти, било да је реч о преласку душе у онострано у виду демона или пак о њеној сеоби у животињу, биљку или чак другог човека. Ово све иде као потврда тези о анимистичком слоју веровања као мотивском ланцу ове књиге. О анимизму се говори директно или се помиње у виду навода обичаја и веровања. Дакле, идеје које карактеришу књигу песама *Живо месо* биле би – да смрти као коначног завршетка егзистенције нема, и, даље, да су преци, чак и они најудаљенији, на различите начине укључени у живот потомака. Те идеје потпуно су засноване на митској димензији, јер су биле уткане и у поре свих древних веровања – преанимистичких, анимистичких, као и оних о конкретним боговима прехришћанског доба. У складу са тим видно је изражен и култ предака – један од кључних подтекстуалних елемената код Васка Попе.

У књизи песама *Кућа наспред друма* нема много елемената везаних за усменокњижевни и словенски митски подтекст. Од тридесет четири песме (у које убрајамо и *Зайисе о кући наспред друма*) у свега једанаест препознали смо поменуте елементе. Реч је о именовањима у складу са народним веровањима и поновно увођење пса који је синоним за зло. У циклусу *Очи Сунђеске* интерполирана су и веровања о борби за Сунце против але, при чему је оно изнова кључни симбол живота и опстанка. У истом циклусу запазили смо и реверзибилан процес постања човека¹⁹. Циклус песама *Кућа наспред друма* испеван је у епском маниру, са наглашеном бајковитом атмосфером. У њему препознајемо легенде о подизању важних грађевина, које истовремено можемо повезати са митовима о постанку света, прецизније оног момента када се одвајају небо и земља, чиме се обезбеђује простор у којем ће живети људи. Тај добијени простор био би метафорична представа наше државе од њеног постанка, али и других небезбедних простора у којима постоји опасност од туђег и страног присуства. У складу с тим у циклусу је препознатљиво и веровање о опасности од раскрсница и сила које владају на њима.

Последња књига песама Васка Попе *Рез* у најмањој мери је у вези са нама важним подтекстима. Од тридесет седам песама које је сачињавају, само у пет смо препознали експлицитну везу са нашом темом. У анализи-

¹⁷ У песми *Сусрећ са праоцевима*, нпр., види се поштовање култа божанства стоке и плодности, али и Сунца.

¹⁸ Песме о Султани Урошевић, Илији Луки Моруну, Милошу Попи Немцу...

¹⁹ *Из меса нам се живој рађа земља / Груда за жрудом камен за каменом (...) / Из даха нам се лудој небо рађа / Ведрина за ведрином звезда за звездом / Видик за видиком / Снага нам у њанине сазвежђа расије...*

раним песмама истиче отуђеност од традиције која је проистекла из друштвеног напретка и урбаног градског живота. Везу са правим а занемареним вредностима живота који је био у складу са природним начелима препознају још само ретки појединци²⁰. Већина је подлегла отуђивању од сопственог исконског порекла. Страх од новог начина живота очитује се и у неколиким песмама које нисмо анализирали у задатом кључу. То су песме: *Ласџин језик*, *Предање о велеграду*, *Улично чудовишће*, *Сновно васишћање*, *Човекова чешири шочка*, *Велике ћушалице*, *Лије поврашнице*, *Велеградска песма*. Сходно томе, ипак се на неки начин готово половина песама у овој књизи доводи у везу са основним мотивом – сликом прекида са националном и родном традицијом. На крају, можемо рећи да је *рез* заиста видан и да се на њему инсистира у истоименој збирци на једном вишем нивоу. И само знамење *Реза* – маказе, можда би се, осим очите симболике, могло повезати са веровањем од заштите од демона, који би овде био демон цивилизације, крајње негативно конотиран, који означава прекид веза са свим оним што у континуитету чини биће човека – становника како ових простора тако и целе планете.

Анализирајући сваку од књига поезије Васка Попе у складу са задатим подтекстима, на крају смо дошли до закључака који иду у прилог нашој тези са почетка: да је на нивоу изучаваних подтекста могуће утврдити одређени систем. Од усменокњижевних жанрова препознали смо утицаје лирских и епских књижевних врста, краћих усмених облика, али и различитих веровања који неизоставно чине део усменокњижевне традиције, као и фолклорних облика, тачније игара. Када је реч о митској равни, очити су били антропогонијски и космогонијски митови, елементи словенске митологије, али и демонолошки, анимистички и аниматистички религијски слојеви, који су претходили слоју веровања у индивидуалне богове Словена. Сваки од усменокњижевних облика, као што смо видели, вариран је и модификован, али је задржао и своје основне функције и карактеристике у складу са онима које је имао у изворном времену настанка. Загонетка је једна од доминантних врста у књизи песама *Кора*, а уочљива је и у књизи *Нејочин–поље*, док се у доцнијима појављује веома ретко. Песме које смо означили као загонетке у блиској су вези са усменим предлошком тако што имају сличности на нивоу структуре као и појмова о којима се загонета, а препознатљива је веза и са конкретним усменим загонеткама. Загонетка је најдоминантнија у циклусима *Сјисак* и *Предели*. Током анализа приметили смо да је Попа у својим песмама–загонеткама инсистирао на конструисању својеврсне слике савременог света и живота у њему, што се такође доводи везу са усменом загонетком која нам презентује древног човека и његов однос према свету који га окружује и самоме себи. Тако смо увидели да Попа сматра да је човек његовог доба у несагласју на првом месту са

²⁰ Илустративан пример за ову тврдњу су песме *Доручак у велеграду* и *Пролазник и шойола*.

самим собом, а затим и са свим сегментима живота који га окружавају, па тако и са целим космосом, што се, наравно, драстично разликује од живота и става усменокњижевног загонетача. И управо користећи се загонетком као поетским предлошком Попа је заоштрио ту подвојеност истичући да се нови човек одвојио од исконске суштине живота, тако да би ове песме представљале опомену и критику или чак упозорење да се са таквим ставом и односом може доћи до апокалипске људскости која је везана за живот у градовима. Другачија је ситуација само са загонетком непочин-поља, која би била метафора за опасност од ратног разарања које егзистенцијално прети човеку, мада је и овде човек тај који изазива свеprisутну опасност.

Поред загонетки, учили смо да је Попа користио и пословице, фразеологизме и устаљене изразе и то тако што их је трансформисао у складу са значењским слојем песме огољујући њихову метафоричност до нивоа дословности тако јој додељујући нови метафорични слој или је, оставши при њиховој изворној метафоричности, преводио на виши ниво.

Лирска усмена поезија као део подтекста могла би се свести на два нивоа. Први би обухватио оне песме у којима смо препознали мотиве конкретне усмене лирске песме и оне где су се везе оствариле на плану синтаксе и атмосфере као и алузије на садржај, наравно добијајући поетски модификоване нове нивое значења. Тачније, конкретна усмена творевина била би предлошак стварању новог поетског текста који у себи чува и изворна значења, али добија и нова, готово померена. Други ниво препознали смо у књизи *Сћоредно небо*, где је песник посегнуо за митолошким песмама, не преузимајући конкретне мотиве него задржавајући се на слоју веровања, атмосфере и грађењу лирских субјеката – небеских тела која су, у складу са поменутом врстом, персонификована. Оне песме Васка Попе које смо сврстали у условно речено митолошке учествују у формирању одређеног космогонијског мита. Поред наведених лирских облика запазили смо у песми *Зайевка* и тужбалицу која се читује како на вербалном тако и на синкретичком нивоу.

Од епских жанрова усмене књижевности у улози подтекста идентификовали смо епску песму, легенде и приче и бајку. Од епских песама у току проучавања приметили смо да се Попа највише базира на онима из косовског круга. У појединим песмама циклуса *Предели* видели смо да песник у жељи да представи испразност живота савременог човека и његов пораз ствара атмосферу попут оне коју срећемо у епским песмама поменутог круга када се приказује разбојиште након поражавајуће битке. Асоцијативне везе са појединим мотивима пронашли смо и у песмама књиге *Сћоредно небо*, с тим што су они модификовани и смештени у космичке димензије у улози креаторских елемената за стварање новог света. Косовски циклус се готово цео нашао у књизи *Усјравна земља* у циклусу *Косово поље*. Од мотива из легенди и прича најзаступљенији су они везани за св. Саву. Лик овог светитеља код Попе у потпуности је изграђен по угледу на усмени предлошак и максимално базиран на прехришћанским наносима,

тако да је хришћански светац у паганском руху, са атрибуцијом и дејствима усклађеним са слојем веровања везаним за некадашње врховно божанство. Запазили смо и искорак од овог слоја, јер је св. Сава као наследник врховног бога, па самим тим и сам врховни бог готово искључиво соларног карактера. Иновативно је, дакле, довођење Савино у везу са Перуном. Запазили смо такође и пренаглашеност вучјег мотива када је овај светац у питању, тако да га понегде дословце представља у териоморфном обличју. Св. Сава је представљен као народни учитељ, али и као вођа у пресудним биткама, тако да је он заправо свеопшти чувар традиције и националног идентитета у више нивоа.

Међу усменим причама чије смо мотиве учавали на више места је и тип попут приче *лаж за ојкладу*, с тим што Попа узима и модификује древни значењски слој овог типа када оне нису биле шаливе приче него део слоја везаног за иницијацију, па тако сачињавале део митског. Бајка се као део усменокњижевног подтекста јавила у два облика – у виду појединачних мотива усклађених са садржајем одређене песме и у облику устаљених почетака и бајковитих атмосфера. Прву групу мотива чинили би они везани за бића – ликове бајки као што су вештица, и они попут окамењивања, дивске лобање – пећине, крађе атрибута, места где се крије снага, трансформације бића и предмета и сл. Устаљене почетке и бајковиту атмосферу уочили смо у књизи песама *Сјоредно небо*. Ако бисмо бајку посматрали као трансформисан мит, могли бисмо рећи да њени елементи код Попе такође имају митску димензију, чиме се изнова успоставља веза са дубљим значењским слојевима овог усменокњижевног жанра.

Велику улогу у креирању појединих песама и циклуса код Попе имало је и веровање у магијско дејство речи. С обзиром на то да је проистекло из представе о постојању два света – сопственог и туђег, тај његов сегмент очит је и код Попе. Видели смо да се он користи клетвама, заклетвама, бајањима и псовком као изразом комуникације са злом које проистиче из подручја са оне стране. То зло, именовано као чудо, тера се на веома високом нивоу вербалне агресије у свој крај, а све у жељи да се живот лирског субјекта врати у пређашње стање. Иако су неки аутори то чудо идентификовали као смрт саму, мишљења смо да је оно код Попе синоним за све врсте зла и опасности које прете човеку.

Игру, коју смо посматрали са гледишта етнолога и фолклориста, пронашли смо у Попиним првим двома књигама поезије, с тим што се у *Кори* она јавља као *иџра духа*, а у *Нејочин-џољу* у облику *забавних* и *вишешких* игара²¹. Попа није посезао за овим видом стваралаштва да би показао да је човек у једној од својих димензија *homo ludens*, него је опет проникнуо у митску димензију када су игре заправо биле одсејај иницијацијских обреда, односно извесни вид припрема за живот.

²¹ Подела је преузета од Тихомира Ђорђевића, види: Тихомир Р. Ђорђевић, *Српске народне иџре*, СЕЗ, 9, књ. 1, 1907.

Помињали смо током анализа и мотиве везане за дрво света, тј. дрво живота – *axis mundi*. Показали смо да је оно присутно у свом потпуном облику у целом делу, тачније преко различитих мотива успостављена је оса свет подземног – хтонског – свет људи – свет богова. У складу са веровањем о овом дрвету сви ови светови су код Попе представљени из визуре човека – изгледају исто, али попут слика камере опскуре. Осим повезаности трију простора, препознали смо и конкретне представе везане за ово веровање у мотивима дима и котлова, липе, стубова који небо држе и сл. Такође је очит и мотив куће која је као *imago mundi* у вези са *axis mundi*, што је случај у песми *Доручак у велеграду*.

Без обзира на то што у литератури нисмо пронашли да је српској традицији био познат антропогонијски мит, он је препознатљив код Попе и сматрамо да је преузет из шире словенске традиције. Највише мотива које смо довели у везу са овим митом препознали смо у књизи песама *Кора*, али и у неким деловима књиге *Сћоредно небо*, где је он представљен као сегмент космогонијског мита. Термин космогонијски мит укључили смо у разматрања већ поменуте књиге *Сћоредно небо*, али и циклус *Кућа на сред друма*, и то тако што би он овде био модификован и представљен као стварање човековог космоса и новог човека, односно успостављање новог космоса након хаоса – у збирци, а у циклусу би био у симболичкој равни, где стварање куће представља микрокосмички еквивалент космогонији.

Током анализа говорили смо такође о анимистичком и аниматистичком слоју веровања. Први је карактеристичан за циклусе *Сјисак* и *Белушац*, као и *Знамења*, где су у складу са веровањем сва бића и предмети оживљени, тј. персонификовани, што је у складу са веровањем да сви елементи појавности имају душу. Аниматизам, тј. његов слој веровања у демонска бића оличена у живог мртваца – вампира видели смо у појединим песмама различитих циклуса. Важно је истаћи да ова бића код Попе нису негативно конотирана, јер их сматра само хтонским облицима чланова своје породице или шире – славних предака, чиме је такво њихово посматрање у дубљој вези са традицијом. Током анализа открили смо и мотив сеоба душа покојника у друга жива биће, чиме смо и метемпсихозу уврстили у слој веровања препознатљив код Попе.

Култ предака био је и остао један од важних сегмената у религијској равни Словена, односно Срба. Основна његова функција била је веровање у нераскидиву везу потомака и предака као и могућност деловања предака на живот људи, било да је реч о конкретном претку из породице или о предачкој множини која има утицаја на целокупну заједницу. Код Попе смо препознали оба ова слоја веровања. Сматрамо да не грешимо када кажемо да су преци код њега оличени у св. Сави, Перуну, косовским јунацима, Карађорђу, вуковима, кнезу Лазару и сваки од ових субјеката на извештан начин комуницира са својим племеном – народом и утиче на њихову судбину у конкретној историјској ситуацији када им је помоћ потребна. На дру-

гом плану, ту су чланови породице самог Попе као лирског субјекта, чија је улога идентична. Свим досадашњим изучаваоцима старе српске религије било је тешко да, с обзиром на недостатак материјалних доказа, докуче које би то божанство представљало врх српског пантеона, као и то да ли је он доиста и постојао. Веселин Чајкановић, на којег се, видели смо, Попа ослањао када је реч овом проблему, тврдио је да је у питању Дабог, који је имао изразито хтонска обележја, а да је један од прежитака тога бога био и св. Сава. Међутим, мислим да смо успели да докажемо у којој мери је Попа направио одклон од тих истраживања, дајући нам у својој поезији представу врховног бога соларног карактера, дакле Перуна. Па чак и када је св. Сава био репрезентант његов у млађем религијском слоју уз пратњу вукова или чак и сам у том териоморфном облику, он је у већини случајева приказан са соларним особинама које указују на везе са Перуном. Такође, у оним песмама где видимо слике порушених гајева и свргнутог бога – вука поново се атрибуцијом он карактерише као Перун. Ако напоменемо још и да су видни били мотиви у више књига песама где се сунце поистовећује са богом, дефинитивно се може извести закључак да Попа одбацује идеју да би врховно божанство Срба могло бити хтонско, чиме оповргава став да Србе ништа није везивало за веровања у култ светлости, тј. Сунца. Осим врховног бога, код Попе срећемо и женско божанство – вучицу која није ништа друго него мајка Земља – велика мајка, а при анализи мотива везаних за њу препознали смо и својеврстан космогонијски мит о стварању света и људи спајањем неба – бога сунца и мајке земље. Желимо још да напоменемо Попину представу о вуку родоначелнику, који се кроз књиге песама *Усправна земља* и *Вучја со* може довести у везу и са књигама *Рез* и *Живо месо*, чиме се затвара круг у којем су повезани сви преци почевши од митског претка – родоначелника, преко историјски важних личности до конкретних песникових предака. Тиме је повучена линија од прапочетака народа, старих Словена, преко преласка у нову религију, кључних за заједницу историјских догађаја, па до савременог доба.

Верујемо да смо успели да докажемо колико су усмена књижевност и словенски неомитологизам битни подтексти за разумевање поезије Васка Попе и да њихово проучавање заиста представља императив. Сматрамо такође да је њихова улога да ре-креирају национални културно-историјски идентитет. Изводећи све значајне елементе народног стваралаштва и религијске планове Попа није само рехабилитовао њихов дубоки значај за опстанак једног народа него и наговестио или чак опоменуо своје саплеменике каква им опасност по опстанак прети ако се доследно утопе у цивилизацијске помаке који подразумевају и самозаборав идентитета и препусте се молоху града отуђивши се од свега исконског и суштинског, живећи само у времену садашњем²².

²² Овом приликом презентован текст је својеврстан резиме ауторове докторске дисертације.

Aleksandra Popin

ORAL LITERATURE AND SLAVIC NEOMYTOLOGISM
AS A SUBTEXT IN VASKO POPA'S POETRY

Summary

Of all subtexts in Vasko Popa's poetry studied so far, it seems that the least studied is the one which relates certain poems and circles of poems of this poet to the alchemic tradition. In the book of poems *Nepočin-polje* we recognized several such links. In the first place, it is the case of the book's symbol whose basic motive is Uroborus, which has a significant position in the alchemic symbology. Moreover, in the poem *Srce belutka* we also noticed the relations with certain alchemic texts which are linked to Uroborus and life of a stone which has a heart, i.e. soul. We also found alchemic layers in the book of poems *Vučja so*. The circle of poems *Ognjena vučica*, one would say, is completely based on the motives from alchemic tradition. She-wolf is the mother-Earth, and the sky represents the male principle. In the earth, there are processes of transformation of stone and ore into the supreme matter, where the wolves-stones are embryos. In the mentioned cycle we also see the motives of fire, mercury, salt, iron, gold, which are also related to alchemy. In the same book, in the circle of poems *Vučje kopile*, more precisely in the 4th and 6th poem, one can notice relations illustrating ancient beliefs about smiths, which are again in accordance with the alchemic tradition. We also recognized the meaning of the motive of dew, which had a role in the preparation of the stone of wisdom, as well as the colours denoting specific stadiums in the process of its preparation. However, the poem *Raspra o rosi* from the book *Rez* explicitly talks about alchemy. At the end, we paid attention to the symbolism of the book *Kuća nasred drumca* which is a varied image of *the flower of flowers – the golden flower*, the birthplace of the son of wise man. Analyzing the mentioned works of Vasko Popa, we also recognized the possible influences of the authors who in their texts dealt with alchemy, too. We believe that in Vasko Popa's poetry there is an entire string of elements which could be related to alchemy, and that this paper presents only one of the possibilities of revealing an entire new research area.

АНТОЛОГИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРЕ

(Антологијска едиција *Десет векова српске књижевности*. Прво коло. *Свети Сава*, књ. 1. *Једнославни облици народне књижевности*, књ. 6. *Досијеј Обрадовић*, књ. 15. *Јован Стерија Појовић*, књ. 28. *Петар Пејровић II Њеџош*, књ. 30. *Борисав Спанковић*, књ. 51. *Иво Андрић I*, књ. 55. *Милош Црњански I*, књ. 58. *Антологија српског јесништва*, књ. 110. *Поезија Дубровника и Боке Которске*, књ. 111. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске)

Тешко је наћи прави одговор на питање шта се може, у сажетој форми, казати о десет књига које садрже ауторе и књижевна дела која би требало да познаје у већој или мањој мери сваки образованији Србин, па и већина оних који с нама живе у готово неописивом балканском културном, социјалном и политичком екосистему. Ако само побројим објављена дела и њихове ауторе, потрошићу неуљудно дуго време.* Покушаћу, дакле, да колико уместо и могу проговорим о природи овог подухвата и о десетокњижју које се пред нама налази.

Као прво и основно својство целог подухвата, и овог оствареног и оног чија се реализација тек планира, може се издвојити један носећи термин који се систематски понавља у *Додајку*, што прати све објављене књиге: реч је о антологији, издвојеној из десетовековног трајања и сабраној на широком простору на којем се српска књижевност развијала. Избор дела¹ сачинио је уређивачки одбор. Главни и одговорни уредник је Миро Вуксановић, а уредници су: Злата Бојовић, Славко Гордић, Сава Дамјанов, Томислав Јовановић, Марија Клеут, Марко Недић, Миливој Ненин и Мирјана Д. Стефановић.² Трешало би, дакле, да ове књиге које су пред нама и *Антологија* у целини функционишу као особен модел, симулакрум традицијског тока који се у десет векова трајања обликовао и модификовао са сваки новим значајним делом, са сваки новим жанром и са незаобилазном историјом читања, која суштински модификује наше опажање традицијских токова националне књижевности. Реч је, дакле, о огледалу, или тачније призми, која мења, расипа и сабира оно што у њој и кроз њу сагледавамо. Реч је, коначно, о суду укуса, који тешко може досегнути кантовски идеал да буде и појединачни и општег значења, али јесте незаобилазан када је о књижевности реч.

* Главни део текста који следи изговорен је на промоцији ове едиције у Коларчевој задужбини у Београду, 2. децембра 2010.

¹ Све књиге и писци који би требало да буду објављени у првој серији дати су у хронолошком списку у *Додајку*, где су обележени и већ објављени наслови.

² Од 16. 3. 2009. до 5. 3. 2010. чланови уредништва су били и Душан Иванић и Гојко Тешић.

Управо због тога, сматрамо да овом приликом не би требало опширније говорити о неким могућим, другим и другачијим изборима, иако би свако од нас понаособ, па сигурно и свако у Уређивачком одбору, вероватно померио нешто, било у размерама, било у изборима, када би о томе сам одлучивао. „Учињеном послу није мане“, а, сем тога, у *Додајку*, који се налази у свакој књизи, најављена је и друга серија едиције, у којој ће бити објављени „писци 20. и 21. века који нису у првој серији“, као и историчари књижевности, књижевни критичари и есејисти и друго коло *Посебних књиџа*.³

У овом часу, с радошћу и поштовањем, листамо прво коло „Антологијске едиције Десет векова српске књижевности“, конципирано као временски пресек од Светог Саве до *Анђолоџије српског ђесништџа* Миодрага Павловића, која је, својевремено, у стихове преточила дубоко медитативну лирску прозу Савину, наговештавајући тако нове стратегије читања и поезије и књижевности уопште. Напустивши строги хронолошки низ, односно одлучивши се да се тај низ васпостави тек кад целина, акобогда, буде готова, и ова *Анђолоџија* доприноси развоју и фокусирању тих стваралачких стратегија читања, оцртава токове које ће свака нова притока, свако ново коло, узбудљиво мењати и померати.

Реч је, несумњиво, о подухвату националног значаја, оствареном у вишеструко тешким условима, пре свега озбиљним прегнућем оних који су се на различите начине око ове библиотеке окупили и свесрдно уложили властити труд и енергију. (Да није друге, о томе би сведочио управо одијум који све наше велике подухвате прати.) Ова *Анђолоџија* до тог општег значаја досеже управо зато што није ни уско научна, ни уско стручна. Залажући се за издвајање Андрићевог гласа из „планетарног комуникацијског жагора“ (Гордић 2010: 9), који је изазвало његово дело, Славко Гордић, с извесном горчином, говори о позицији наше и не само наше остареле културе: „обрели смо се на вису сцијентистичке ексклузивности, где нам знани Андрићев свет и говор поприма нове, па и неслућене смислове, доступне само посвећеним шифрантима“ (Гордић 2010: 8). И одиста у шуми „симбола, сигнала, архетипова, индиција, загонетки и наговештаја“ (Гордић 2010: 8), коју сви ми садимо, губи се понекад само дело, или се бар, попут замка Трнове Ружице, одмиче од оних који би требало да га сагледају.

Рекла бих да је темељни национални и културни значај ове *Анђолоџије*, у целини, и овог њеног првог сегмента који је пред нама, управо то што враћа високу, велику књижевност ширем кругу читалаца. Онима које деценијама убеђујемо да „данас“ поезију „нико не чита“, да приповетке „више никог не интересују“, да је свако иоле сложеније или, не дај Боже, обимније дело превише сложено и „недовољно комуникативно“. Онима које деценијама убеђују да ће им деца бити боља, паметнија и лепша ако их школа поштеди „застарелих“, „неразумљивих“, „досадних“ класика – националних или светских, свеједно. Да би, уместо тешке и преживеле вештине читања, требало сви да се препустимо чарима лако разумљиве, забавне, опуштајуће масовне културе. У предговору првом издању своје *Анђолоџије српског ђесништџа* Миодраг Павловић, на самом почетку, као једну од основних намена антологија, истиче да су оне за „читаоца – нестручњака“ постале „савремени начин неговања интереса и љубави за поезију“ (Павловић 2010: 15).

³ Надамо се, рецимо, да би се у *Посебним књиџама* тог другог кола могла, поред Павловићеве *Анђолоџије српског ђесништџа*, наћи и *Анђолоџија српске ђезије* Зорана Мишића, која је, после првог објављивања 1956, доживела само три поновљена издања – 1963, 1967, 1983.

И ова *Анѿолоѿија*, чије је прво коло пред нама, на најлепши, најкориснији начин, окренута је том ширем кругу читалаца, који се не баве изучавањем књижевности, али хоће да буду и јесу удеоници онога што је у националној култури најбоље. Као јасан сигнал такве стратегије, али и као позив на нова читања и тумачења, функционише и строго свођење пратеће литературе и библиографија о писцима. Ово, ипак, не значи да се *Анѿолоѿија* није профилисала и као поуздан, одмерен и добар увод у озбиљно изучавање националне књижевности. Напротив.

Рецимо, после *Анѿолоѿије народних умотворина* Миливоја Кнежевића, објављене 1957. у оквиру библиотеке „Српска књижевност у сто књига“ (Матица српска и СКЗ) и поновљене као *Анѿолоѿија ѿворних народних умотворина* 1972, у оквиру исте библиотеке, књига *Једносѿавни облици народне књижевности*, коју је приредила и предговором опремила Марија Клеут (Клеут 2010: 13-21) прва је целовита, научно скрупулозна, презентација ове по много чему сложене и хетерогене области, која попут мицелијума прожима целу народну књижевност, али ураста и у писана дела, остајући на узбудљивој размеђи између обреда, магије и уметности речи, којој често тежи и модерна поезија. Стапајући жанровске одлике појединих облика са социјалним, историјским и обредним контекстом и указујући на историју бележења, ауторка отвара будућим истраживачима, али и њиховим професорима, низ приступа у сложену једноставност ових облика.

Лично завидим неким будућим студентима књижевности који ће моћи да спремају онај испит који смо ми својевремено звали „дубровачка“ по антологији *Поезија Дубровника и Боке Коѿорске*, коју је приредила Злата Бојовић. Поезија овог специфичног културног и духовног ареала у њеном уводном тексту (Бојовић 2010: 11-33) и у избору који је дала, стављена је у контекст сложених књижевних и културних релација са страним узорима, али и са усменим стваралаштвом, а еминентан књижевноисторијски приступ повезан је са разматрањем историје културе, али и поетичких и жанровских доминанти ове поезије, те са прецизно образложеним естетским судовима. Све ово недвосмислено сведочи да је Злата Бојовић, и целином свог ангажмана и по думетима ове *Анѿолоѿије*, тренутно најистакнутији представник београдске школе рагузологије.

Исти, драгоцени спој књижевноисторијског, поетичког, естетског и културолошког приступа остварен је и у прегледу *Књижевног рада Светѿог Саве*, који даје Томислав Јовановић (Јовановић 2010: 7-17), упечатљиво обједињавајући научно и литерарно. Он имагинира књижевно сазревање Светог Саве као првог познатог српског писца и по много чему књижевног и културног логотета, али имагинира то на чврстим научним чињеницама и подацима. Тако научно скрупулозан текст досеже и упечатљиву литерарност. Слика најмлађег Немањиног сина, који читајући о Јоасафу бира животни пут и калуђерско име, лепа је и топла. Свети Сава се у приступу Томислава Јовановића открива као човек књиге – онај који гради књиге и онај које књиге граде. Као велики предак, али и као живи књижевни савременик.

Живој, актуелној перспективи, из које се вредновање остварује као начелна, згуснута полемика с претходним виђењима просветитељства и књижевне вредности и културног значаја Доситејевог дела, тежи и уводни текст Мирјане Стефановић у књизи *Доситејеј Обрадовић*. Доситејева „потрага за властитим идентитетом“ (Стефановић 2010: 19) прераста у њеном предговору у потенцијално провокативно трагање за „идеалним центром српске културе“ (Стефановић 2010: 9).

Наглашено актуелизовано виђење класика садржи и текст Саве Дамјанова о Јовану Стерији Поповићу. Дамјанов своју *Анѿолоѿију Стеријану* не гради хронолошки него, издвајајући текстове који су „живи данас“, успоставља узбудљив дијалог са Стеријом нашим савремеником, трагајући за оним што је „најинтригантније из савремене рецепцијске и поетичке перспективе“ (Дамјанов 2010: 7).

Његово читање полази од претходних, али је и несумњиво ново, унеколико радикализовано са становишта властите стваралачке поетике, па по томе привлачно и, што да не, провокативно. Овим се књижевно читање Стерије приближава оној полемичкој заострености коју су од 70-их година 20. века наовамо досегла позоришна упризорења Стеријиних дела.

Сложени дијалог, књижевни и књижевнички, општи и лични, који ће много кога болно такнути, успоставља и Миро Вуксановић *Насамом са Њеђошем* (Вуксановић 2010: 9-23). У овом тексту, али и у целини приређивачких избора и сагледавања, Матичина *Антологија* открива се и као огледало нашег времена, специфичног културног и политичког, па и геополитичког тренутка. Миро Вуксановић говори о Његошу у његовом времену, али и о Његошу и нама данас, опцртавајући тло на којем је расла и још увек расте дивна и дивља поезија владике Рада. Вуксановић тако каже: „Историјско читање Његоша припада времену у којем је писао и под опсадом зла живео. Литерарно читање Његоша припада нашем времену као моћ језика и стиха у њему.“ Сам Његош, пак, припада онима који се духом насељавају између *Луче*, коју Вуксановић види као небо, и *Вијенца*, који је „земља Његошеве поезије“ (Вуксановић 2010: 17), попут Исидоре Секулић, чија ће *Књига о Њеђошу*, у једном од наредних кола, изаћи као *Посебна књига* унутар „Антологијске едиције“.

Укрштај историјског и литерарног читања, биографије и поетике садржи и предговор Горане Раичевић првој књизи посвећеној делу Милоша Црњанског. (Ово је, иначе, једина књига у којој приређивач – Миливој Ненин – није искористио привилегију да истовремено буде аутор уводног текста.) Ране радове (до 1927) „последњег великог романтика“ српске књижевности Горана Раичевић осветљава у сложеном преплету и напетости између личног и колективног, биографије и поетике. Многострука „измештеност“, која је у њеној визији обележила дело Милоша Црњанског „трајним печатом чежње за утопијски пројектованим идеалом“ (Раичевић 2010: 11), претвара се у овом тексту у танано аналитичко оруђе, потврђујући да је Горана Раичевић данас један од најистанчанијих истраживача овог писца.

На сличан начин, унеколико парадоксално, функционише отклон од дешифровања које у своје читање читања Андрића свесно уноси Славко Гордић. Одуштајући од шуме тумачења, Гордић нас враћа „сложеној једноставности“ писца и „недомисливој тајновитости“ његовог дела, нудећи уместо тумачења као „освете ума над уметношћу“ чисти читалачки дијалог и готово калуђерску „сабраност и тихи разбор“ (Гордић 2010: 9).

Такав читалачки дијалог деценијама води и Марко Недић са Борисавом Станковићем. Јасно вредновање и прецизна контекстуализација Станковићевог дела у опште традицијске токове српске књижевности и њених поетичких и жанровских мена боје Недићево разматрање *Сјруктуралних доминанци у књижевном делу Борисава Станковића*. Писца, који је, иначе, могао у целини *Антологије* заузети и више места, Недић сагледава у широком обухвату тематских, жанровских, поетичких, значењских, стилских компонената, непрестано показујући како је реч о делу „велике унутрашње сложености и снаге и највиших естетских могућности које је српска књижевност на почетку 20. века понудила српској култури и језику“ (Недић 2010: 12).

Сада већ стара библиотека „Српска књижевност у сто књига“ стоји у полицама или депоима јавних библиотека и читаоница, у приватним библиотекама, или, све чешће, распарена и расута, доспева на тезге уличних продаваца књига. Како год да је, било је крајње време да српски читаоци и српска књижевност добију свој нови антологијски избор и могућност за ново и обновљено читање. Надати се, само,

да ће „Антологијска едиција Десет векова српске књижевности” у целини изаћи. А да ће бити лако, неће. Па, вероватно, и не треба да буде, јер, како би рекао један велики песник, који ће се свакако наћи у неком од будућих кола: „Не може се царство задобити, / На душеку све дуван пушећи“.

СКРАЋЕНИЦЕ

- Бојовић, Злата (2010). „Поезија Дубровника и Боке Которске у доба ренесансе, барока и просвећености“. *Поезија Дубровника и Боке Которске*. Приредила Злата Бојовић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 11-33.
- Вуксановић, Миро (2010). „Насамом са Његошем“. *Петар Петровић II Његош*. Приредио Миро Вуксановић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 9-23.
- Гордић, Славко (2010). „Од локалне хронике до велике метафоре о свету и човеку“. Прилог историји читања Андрићевих романа, *Иво Андрић I*. Приредио Славко Гордић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7-22.
- Дамјанов, Сава (2010). „Антологија Стеријана“. *Јован Стерија Појовић*. Приредио Сава Дамјанов. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7-25.
- Јовановић, Томислав (2010). „Књижевни рад Светог Саве“. *Свети Сава*. Приредио Томислав Јовановић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7-17.
- Клеут, Марија (2010). „Сложеност једноставних облика народне књижевности“. *Једноставни облици народне књижевности*. Приредила Марија Клеут. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 13-21.
- Недић, Марко (2010). „Структуралне доминанте у књижевном делу Борисава Станковића“. *Борисав Станковић*. Приредио Марко Недић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7-20.
- Павловић, Миодраг (2010). „Предговор првом издању из 1964. године“. „Предговор петом допуњеном издању из 1984. године“, Миодраг Павловић, *Антологија српског јесништва*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 15-61 и 62-79.
- Раичевић, Горана (2010). „На ничему саздан свет“. *Милош Црњански I*. Приредио Миливој Ненин. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 11-30.
- Стефановић, Мирјана (2010). „Венецијански плес Доситејевој речи“. *Доситеј Обрадовић*. Приредила Мирјана Д. Стефановић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7-23.

Љиљана Пешикан-Љушићановић

О ОСНОВАМА АНТИЧКЕ БЕСЕДНИЧКЕ ТЕОРИЈЕ И ПРАКСЕ

(Душан Поповић, *Хермогенове и Присцијанове Припремне вежбе за беседнике*, Београд, Чигоја штампа, 2007, 116 страница)

Антички реторички приручници имали су значајно место у процесу преношења основних концепата и појмова у области која је, у ширем смислу, схваћена као носилац језгра античке теорије књижевности. Ово се посебно односи на подврсту ових приручника под називом „припремне вежбе” (грч. *προϋνύσματα*, лат. *praeexercitamina*) који су служили као основни уџбеници у образовању будућих беседника. У нашој средини овом темом класичне филологије и науке о књижевности до сада се бавио једино професор Војислав Јелић који је, поред осталог, дао и монографско дело *Проϋνύσματα ρητορα Αφϋιονιја* којим је нашој научној и културној јавности изнео на светло најраширенији приручник ове врсте. Ослањајући се на овај рад, а истовремено показујући и велику самосталност, велики помак у представљању ове књижевнотеоријске литературе код нас начинио је мр Душан Поповић, асистент на Одељењу за класичне науке Филозофског факултета у Београду, књигом *Хермогенове и Присцијанове Припремне вежбе за беседнике*. Он је издвојио два приручника од посебне важности у оквиру поменуте традиције и та дела је превео и пропратио их одговарајућом стручном анализом.

На првом месту је приручник *Проϋνύσματα (Припремне вежбе)* грчког учитеља и теоретичара беседништва Хермогена Ретора (II–III столеће). Ово дело завређује посебну пажњу, имајући у виду далекосежни утицај који је извршило на потоње састављаче уџбеника беседништва, а нарочито на оне у византијском периоду грчке књижевности. Његов утицај показује се још значајнијим ако се узме у обзир да је према њему начињен једини истоврсни реторички приручник на латинском језику, настао у позноантичком периоду римске књижевности из пера чувеног граматичара и професора у Цариграду Присцијана Граматичара (прва половина VI столећа), под називом *Praeexercitamina (Припремне вежбе)*. Овај спис је пренео велики део традиције античке грчке реторике на Запад, где ће, између осталог, и посредством тога дела, она бити доступна током средњег века. Хермогенов приручник почиње да врши непосредан утицај на западну реторичку мисао тек у доба хуманизма. Тај утицај ниуколико није мањи од оног посредног, који је вршен преко Присцијанове прераде, током средњег века. Ови су разлози и навели Душана Поповића да у своју књигу уврсти превод и коментар Присцијановог дела. Осим историјско-књижевног, постоји још један разлог што је Поповић у својој књизи *Хермогенове и Присцијанове Припремне вежбе за беседнике* издвојио управо поменута два реторичка приручника. Он произлази из чињенице да латински приручник, иако настао више од три столећа након свог грчког предлошка, у суштини представља његову парафразу.

Поповићева књига започиње исцрпним Уводом (стр. 5–21) у којем се објашњавају настанак и развој припремних вежби, њихов садржај и улога те њихово функционисање у беседничким текстовима. Аутор приказује историјат развоја припремних вежби од његових корена у хеленистичко доба преко најранијег сачуваног приручника Елија Теона (I–II ст.) до касније (од позне антике преко целог средњег века непрекинуте) богате продукције у овој области која је обухватала и обимна *scholia* и *prolegomena* коментарисаних издања. Затим се износи и анали-

зира сâм низ припремних вежби, његово постепено уобличавање и стандардизовање. То је позната дванаесточлана схема: басна, епизодно приповедање (тако преводи В. Јелић, код Поповића приповетка), хрија, изрека, оповргавање и утврђивање, опште место, похвала и покуда, поређење, сликање карактера (етопеја), опис, поставка (теза) и увођење закона. Објашњава се место припремних вежби у оквиру школског курикулума (као прелаза између наставе граматике и реторике). Најзад представља се разврставање припремних вежби према трима врстама беседништва (судском, саветодавном и свечаном) и како је оно примењивано у овој прелиминарној обуци у састављању беседе. Следи I поглавље (стр. 23-28) које сажето поставља културноисторијски оквир у којем су настали најважнији приручници из области којима се књига бави, период тзв. Друге (или Нове) софистике и просват реторике који је он донео. Нарочито се, с обзиром на тему, објашњава образовни систем овога периода и доминантно место реторике у њему. II поглавље Поповићеве књиге (стр. 29-35) даје преглед живота и дела аутора чије се верзије прогимназMATских приручника обрађују – Хермогена и Присцијана. О овим античким писцима имамо врло мало поузданих података (па ни године рођења и смрти), нарочито о Хермогену. Стога је више простора посвећено Присцијану, али и епохи у којој је он деловао у којој је заокружен развој античке граматике и реторике и дошло до последње синтезе римске културе са хеленском.

Средишње и најобимније III поглавље доноси Поповићеве преводe Хермогенових (стр. 37-60) и Присцијанових (стр. 61-76) Припремних вежби са језика оригинала (грчког, односно латинског) урађене са преводилачким даром и приличном филолошком акрибијом – снабдеване опсежним стручним коментаром за испитиваче и свим неопходним општим објашњењима за остале читаоце. У IV поглављу (стр. 77-108) Поповић је упоредио двојицу аутора преведених Припремних вежби, на најбољи могући начин – применом компаративно-контрастивног приступа проблему – будући да је међу њима однос узора и подражаваоца. У којој је мери тај однос близак показано је контрастирањем сваке од припремних вежби понаособ код обојице аутора, као и повременим упоређивањем са одговарајућим местима код осталих састављача приручника овога типа. Осветљени су неки до сада мање проучавани аспекти својствени обома делима, односно на конкретним примерима истакнуто је који су то кључни термини античке књижевне теорије еквивалентни у грчком и латинском језичком подручју, као и то да ли постоје и какве су природе одступања у латинској верзији у односу на грчки оригинал. Указано је посебно место које Хермогеново дело заузима у оквиру прогимназMATичке традиције као и његове специфичности, нарочито у односу на њеног родоначелника, Теона. Такође је истакнута важност овог Хермогеновог дела за теоретичаре беседништва у потоњим епохама европске књижевности, пре свега у Византији. Присцијаново дело, пак, врло разложно је подведено под категорију античке књижевности познату као стваралачко подражавање. Присцијан се, наиме, не задовољава само превођењем Хермогена, него замењује примере из хеленских аутора римским, па на латински преводи и цитате грчких песника. Занимљиво је и Поповићево запажање да хришћанин Присцијан без икакве подозрености преузима митолошки украс свога паганског узора, што је у то време било могуће само у културно отвореној средини Цариграда, и да тиме овај културни образац нуди латинском средњем веку.

Књига Душана Поповића *Хермогенове и Присцијанове Припремне вежбе за беседнике* биће од користи и онима који нису специјалисти за античку реторику и античку књижевност уопште, са бар два разлога. Један је што доносећи дотичне текстове по први пут на српском језику даје и велики допринос обогаћивању наше реторичке и књижевне терминологије. Други разлог је што су припремне

вежбе као део хуманистичке традиције античког образовног система биле конститутивни део наставе у класичним школама, па и у код нас, те пошто су функционисале као полазна тачка за књижевно образовање морају се имати у виду код стваралачког поступка у старијим књижевним епохама, код нас конкретно на првом месту у бароку и класицизму. Примера ради у том смислу нарочито је важно што се Поповић подробно позабавио поступком амплификације у басни и местом хрије као припремне вежбе која је осим усавршавању логике код ученика и њихове писане и усмене комуникације служила и као педагошко средство за изграђивање животних ставова и преношење моралних вредности. Ови редови Поповићеве књиге биће, уз радове Војислава Јелића, путоказ за правилно разумевање теоријске подлоге и књижевноуметничке инспирације Доситејевих басни и њених наравоученија.

Иако су у Поповићевој књизи веома прегледно дате различите реторичке схеме и категоризације, озбиљна јој је мањак недостатак регистра (појмовног, као и именског), што ову иначе добру и корисну књигу чини мање употребљивом.

Ненад Ристић

UDC 821.163.1.09

О ТОПОСУ ПУТОВАЊА КОД ДОМЕНТИЈАНА И ТЕОДОСИЈА

(Наташа Половина, *Топос путовања у српским биографијама XIII века. Доментијан и Теодосије*, Академска књига, Нови Сад 2010, стр. 2761)

Не дешава се често да се стручне књиге посвећене средњем веку читају као занимљиво шtivo. Управо то је случај са књигом *Топос путовања у српским биографијама XIII века*, која је произашла из магистарског рада одбрањеног на Филозофском факултету у Новом Саду. Већ од уводног поглавља, насловљеног *Путовање у средњем веку*, читалац креће у упознавање са начинима путовања наших предака, дестинацијама на које су они најчешће одлазили, као и главним путним правцима којима су се кретали. Тако сазнајемо да су кроз наше крајеве пролазили важни друмови према Солуну и Цариграду, да се неколико чланова *Душановог законика* бавило проблемом безбедности путника, као и какав је био статус путника у средњем веку и како су се средњовековни људи односили према путницима и путовању. Подсећамо се, исто тако, имена великих средњовековних путника, попут Византинца Козме Индикоплевста из шестог века, јеврејског путника Венијамина из Туделе и Венецијанца Марка Пола. Поред прегледа путописа из византијске књижевности, ово поглавље нуди осврт и на српске путописе, од којих се *Путишасћивије ка граду Јерусалиму, Јерошеја, јеромонаха рачанинскога* сматра најобимнијим и најкомплетнијим путописом у нашој старијој књижевности.

Наташа Половина одмах скреће пажњу на чињеницу да је доживљај путовања био сасвим различит у прошлости. Путовања су, по нашим данашњим мерилима, трајала незамисливо дуго, растојања су се мерила бројем дана, понекад и месеци. Поред нама непојмљиве дужине трајања, тадашња путовања била су скопчана с неизвесностима и опасностима, попут сусрета с пљачкашима. Без обзира на то, средњовековни људи су путовали, много више него што се обично мисли.

Притом треба имати на уму две чињенице – путовање је представљало луксуз доступан вишим слојевима друштва, а најчешћи облик путовања било је ходочашће. Поред ходочашћа, разлози за полазак на путовање били су посланство, освајачки поход, дипломатски разговор, просидба, одлазак у заточеништво и одлазак у манастир. Када је реч о путописним белешкама, оне су ретко износиле лични доживљај путника, много више од описа утисака о самом путовању садржале су листу локалитета и раздаљину између њих, каталог светиња које треба посетити – биле су нека врста водича за путнике. Пред крај средњег века дошло је до процвата путописа на Западу, тако да овај жанр добија нови облик, отвара се простор за лични доживљај путника, каквог до тада није било у „стереотипној ходочасничкој нарацији”. За разлику од таквих путописа, данашњи много више имају књижевну вредност него практичну функцију, а њихови аутори постају значајнији као писци, мање као путници.

Главну преокупацију свог истраживања везаног за путовање у средњем веку Наташа Половина пронашла је у питањима: „Ко је заиста био средњовековни *homo viator*? Какав је био његов доживљај путовања, на којим представама се заснивао, и да ли је средњовековни човек у чину путовања видео нешто више од задатка, потребе, обавезе? Може ли се у лику средњовековног путника препознати нешто од оних порива и страсти за упознавањем новог и другачијег са којима модеран човек полази на пут? Како се однос човека према путовању мењао кроз ’душевну историју човечанства’? На који начин и у ком су облику представе о путовању присутне у старој српској књижевности и уметности уопште?”

Трагајући за одговорима, анализира је општа места, која, као својеврсна ризница идеја, чувају оно што је ванвременско, архетипско и суштинско за једно време и за једну културу. Полазна тачка њеног истраживања је критеријум постојања свести о путовању, било да је оно схваћено у дословном или симболичком смислу. То значи да се сам чин кретања у простору не доживљава као путовање, односно нема свести о путовању. Са друге стране, свест о путовању често постоји тамо где путовања у правом смислу речи нема, где је оно дато само симболички.

Наташа Половина подсећа да треба имати у виду да се представе о путовањима код средњовековних писаца реализују кроз преплитање симболичног и дословног значења. У поглављима *Одлазак у манастир ради замонашења*, *Ходочашће*, *Смрт као путовање душе на онај свет* и *Пренос моштију* показала је на који начин се симболика путовања остварује код Доментијана и Теодосија, који су механизми развоја идеје о путовању, почевши од саме речи, преко симболичке слике до топоса. Ауторка сматра да је за топос путовања веома важан мотив Свете Горе, схваћене као дом Господњи. Као што Сава своје путовање на Свету Гору није започео истовремено с физичким кретањем, него много раније, тако се оно није ни завршило његовим доласком на Свету Гору. Мотив кретања на пут – уподобљавање Христу, тек у Светој Гори треба да буде остварен, кроз обилазак пустињака и манастира, дакле кроз ново путовање.

Простор се у анализираним списима често схвата симболички, при чему се мисли и на симболику граничних простора планине, пустиње и мора. Посебну пажњу Наташа Половина посвећује топосу пустиње, као месту искушења, самим тим и спасења, месту где се успоставља веза између човека и Бога. Предрасуда је да су се пустињаци мало кретали, јер њихово странствовање је подразумевало напуштање родитељског дома, а на каснија, стална путовања полазили су да би постигли изолацију од спољашњег света. Указујући на огроман семантички потенцијал пустиње код Доментијана и Теодосија, Наташа Половина подсећа на савим другачије значење које је ова реч имала у средњовековном контексту – пустиња је означавала стање, физичку изолацију ради успостављања хармоније са

Господом, привилеговано место божанског откровења. Управо топос пустиње као симболичног простора развија се кроз Доментијаново упоређење светог Саве са Јованом Крститељем.

Ауторка се бавила и симболиком мора као неке врсте граничног простора и места божанског искушавања. „Овај мотив, дакле, у одређеном смислу, кореспондира са мотивом пустиње који је био нарочито заступљен у опису Растковог и Немањиног одласка у манастир, као и у опису њихових путовања по Светој Гори. Симболику мора као простора у којем се одвија путовање прати и симболично представљање 'учесника' путовања, па у овим описима доминирају симболи пристаништа и крманоша (где пристаниште и крманош представљају Господа), који су на неки начин заменили метафоричну синтагму 'босе ноге', уобичајену за опис Савиног путовања и подвизања у Светој Гори. [...] Море, као простор амбивалентне симболике, које у исти мах представља слику живота и слику смрти, идеално је за доказивање да је место на којем Бог искушава једино место на којем је Бога могућно спознати”.

Схватање путовања као духовног чина огледа се у описима двојице хагиографа, код којих путовања, у ствари, функционишу као катализатори духовног преображаја Саве и Симеона. Доментијан више пута указује на Савино путовање као путовање за Господом, подсећа да је Сава на свом путовању само пратилац Господа, тако да је свако његово поклоњење светим местима доживљено као поновно одигравање догађаја из библијске историје. Савина путовања истовремено су и својеврсни видови његовог раскидања са овоземаљским – први пут када је побегао у Свету Гору ради замонашења, а друга два пута када је ходочастио у Јерусалим.

Наташа Половина закључује да се мотив одласка у манастир ради замонашења и мотив ходочашћа реализују око истог фонда симбола, како оних универзалних, архетипских, тако и библијских. Сваки од тих симбола заснива се на идеји путовања, кретања и помаже стварању специфичног простора. Симбол јелена присутан је код оба Савина биографа када се говори о путовању – с обзиром на то да јелен симболизује душу, употреба овог симбола у контексту развијања представе о путовању условљава тумачење путовања у фигуративном смислу. Слично је и са симболиком орла, односно птице која представља спону између неба и земље. Док у описима одласка у манастир ради замонашења и ходочашћа као динамички мотив функционише духовна мотивација, у епизодама које говоре о смрти јавља се мотив божанског позива. Представа о смрти као путовању заснива се на мотивима божанског позива и разлучења душе од тела, при чему и Доментијан и Теодосије инсистирају на томе да умирући својевољно предаје душу у руке Господу.

Анализирајући тему смрти као путовања на онај свет, Наташа Половина се задржава на идеји лествице, која упућује на духовну вертикалу. Управо преко лествице смрт је у житијима Доментијана и Теодосија представљена као путовање душе на онај свет. Ефектност ове слике потврђује се и чињеницом да се смрт често назива успенијем – ова идеја ушла је у српску књижевност преко *Лествице* Јована Синајског. Наташа Половина сматра да идеју лествице треба видети и тамо где се она не помиње изричито, као и да се мотив смрти као путовање душе на онај свет може схватити тек кад се има у виду симболика лествице. Такође, сцена смрти у старим српским биографијама обликује се према слици Христове смрти, тако да је она важан чинилац концепције *imitatio Christi*.

Закључак Наташе Половине је да се код Доментијана и Теодосија у погледу четири мотива – одласка у манастир ради замонашења, ходочашћа, смрти као путовања душе на онај свет и преноса моштију може говорити о идеји путовања, односно о постојању свести о путовању. Кључне речи које објашњавају однос сред-

њовековног књижевника према путовању су „духовно путовање”, будући да сваки од ових чинова претпоставља духовну мотивацију јунака да следи Господа и да му се уподобљава. Свако од ових „путовања” је дакле путовање за Господом и у његовој пратњи, путовање ка врлини.

Истраживање Наташе Половине упућује на закључак да топос путовања код Доментијана и Теодосија представља јунака житија као имитатора Христа. У епизодама везаним за путовање могућно је сагледати следећу схему: духовна мотивација за полазак на путовање; отпор средине према јунаковом одласку, јунаково савладавање отпора као превазилажење препреке; полазак на путовање за Господом / у пратњи Господа; достизање одговарајућег степена врлине; полазак на ново путовање као завршетак путовања.

Путовање се, дакле, у старим српским биографијама пре може схватити као путовање у микрокосмосу него као просто кретање у простору, а под путовањем се подразумева само оно што је повезано са личним духовним подвизањем – само оно што путника води ка врлини. Веома важно је и ауторкино подсећање да је средњовековни човек живео у свету симбола и да је књижевни текст, као и све друго, доживљавао симболички. „Једини начин да се проникне у смисао и суштину дела средњовековне књижевности био би, како каже Умберто Еко ’фигуративно читање’. Остаје питање да ли смо, данас, таквом читању дорасли”.

Књига *Топос путовања у српским биографијама XIII века. Доментијан и Теодосије* показала је да путовање представља велику и значајну тему књижевности и да се може посматрати као универзални симбол у делима различитих епоха. У средњем веку топос путовања утолико је израженији због тога што је људски живот сагледан кроз метафору пута и путовања, чији је главни циљ постизање неког духовног циља.

С једне стране, књига *Топос путовања у српским биографијама XIII века. Доменијан и Теодосије* веома је информативна, будући да обилује обавештењима везаним за путовања у средњем веку, путне правце, начине на који су људи путовали и поводе за полазак на путовање. Са друге стране, везујући се за конкретна путовања, она отвара и једну сасвим нову димензију: реч је о топосу путовања и начину на који једно путовање може постати топос. Тако је Наташа Половина проширила своје истраживање на теоријски план, чиме је дала значајан допринос проучавању средњовековне топике, али и великих писаца тринаестог века Доментијана и Теодосија. Уз подсећање да је преглед овакве врсте, историјски и теоријски истовремено, новина у нашој литератури о средњем веку, може се сматрати да је место ове књиге у науци о књижевности осигурано.

Светлана Томин

МОНОГРАФСКА ОБРАДА СРЕДЊОВЕКОВНОГ РУКОПИСА ЗЕМЉОРАДНИЧКОГ ЗАКОНА

(Милош Благојевић, *Земљораднички закон: средњовековни рукопис*,
Београд: САНУ, 2007, стр. 349)

У едицији „Извори српског права”, коју објављује Одељење друштвених наука САНУ (ур. Коста Чавошки), монографску обраду добио је још један значајан средњовековни споменик – старосрпски превод византијског Земљорадничког закона сачуван у зборнику број 466 збирке манастира Хиландар. Датиран на основу водених знакова у XV век, овај рукопис (5 листова односно 10 страница) писан је српскословенским језиком, полууставом уз комбиновање ресавског и рашког правописног модела. Текст није сачуван у целини, а према нумерацији самог преводиоца садржи укупно 71 члан. Поређење са страним изворником, међутим, показало је да су преведена заправо 73 члана, будући да су у српској верзији у члану 4 спојени 3. и 5. а у 8. члану 9. и 10. члан грчког оригинала. Последњих 12 чланова из грчког текста (74-85) у српском рукопису није сачувано.

На овај средњовековни споменик пажњу је скренуо још 1955. године Ђорђе Сп. Радојичић, који је објавио приређени текст и фотографије сачуваних листова (Зборник радова Византолошког института, 3, 15-28). У новије време начињен је и превод Земљорадничког закона на савремени српски језик (Ђорђе Трифуновић, *Са светођорских извора*, Београд 2004, 225-239) да би тек монографија Милоша Благојевића објединила све потребне аспекте и представила овај важан извор средњовековног права у пуном светлу. Исправљајући наиме уочене пропусте својих претходника, аутор доноси ново издање и нови превод Земљорадничког закона који су употпуњени сада коментарима сваког члана, као и студијом о аграрним односима у средњовековној Србији. Књига тако садржи следеће целине: *Увод* (7-22); *I Земљораднички закон*: 1. [законъ д]ѣлател(ъ)нъ избранъ от(ъ) кнѣгъ ц(а)ра [юус]тѣніана (23-48); 2. *Земљораднички закон – текст и превод* (49-72); *II Коментари* (73-166); *III О аграрним односима у средњовековној Србији*: 1. *Српски средњовековни просјор* (169-208), 2. *Необрађено земљиште* (209-230), 3. *Основне дажбине у напштури* (231-266), 4. *Најважније радне обавезе* (267-288), 5. *Остале обавезе пошћинених земљорадника* (289-304); *Извори и лиџераџура* (305-322); *Списак илустрација* (323-326); *Реџисџар појмова у Земљорадничком закону* (327-331); *Реџисџар личних имена* (333-340); *Реџисџар геоџрафских назива* (341-349).

Приређени текст доноси се ред по ред паралелно са фотографијом сваке странице тако да се са лакоћом могу уочити оштећена места у рукопису као и делови који недостају. Нумерисани чланови Земљорадничког закона представљају се потом одвојено, а њихов садржај постаје доступан напореда на српскословенском и савременом српском језику. Првих 19 чланова (укључујући и уништен 13. члан) регулише спорове који могу настати приликом обраде земљишта, њива и винограда. У другој великој групи, која такође броји 19 чланова, решавају се различити спорови везани за волове: сукоби између власника волова и пастира који их чувају, случајеви крађе, повређивања или убиства волова за орање, као и штете коју они начине на туђем земљишту. Знатан број чланова, поред волова за орање, покрива крађу и других добара – непожњевених житарица и необраног грожђа, пшенице у складиштима, вина у бачвама, уља у посудама, пољопривредног оруђа,

као и домаћих животиња. Мањи број чланова односи се на паљевине, нехотичне и намерне, као и на штету коју усевима нанесу туђе домаће животиње. Појединачни чланови утврђују власништво над подигнутим дрветом, односно начин понашања у случају да нечије дрво ствара сенку на туђој обрадивој површини. Посебно се прописује и надокнада штете коју изазове убиство пастирског пса односно убиство или упропашћивање туђе домаће животиње. Закон дефинише и степен одговорности робова за туђе ствари и домаће животиње. Починиоци наведених кривичних дела кажњавали су се на различите начине у зависности од тежине престаупа. У блаже казне могу се убројати надокнада материјалне штете која је причињена, одузимање оствареног рада у случајевима обрађивања туђих њива и винограда, као и бичевање и батинање због разних врста крађа. Уколико би се крађа пшенице из складишта, вина из бачви или пак уља из посуда поновила и трећи пут примењивала се казна ослепљивањем. Нешто тежи облик кажњавања представљало је и урезивање језика пастиру за лажну заклетву о губитку или рањавању вола, као и жигосање руке ономе ко запали плот на туђем винограду. Као најстроже издвајају се казне одсецањем руку, спаљивањем и вешањем. Прва поменута казна, коју би преступник тешко успео да преживи, примењивала се када неко закоље туђег вола због меса, посече туђу винову лозу са плодовима, разори туђу кућу или запали туђе сено. Казна спаљивањем изрицана је за намерне паљевине жита на гувну или у стогу, а казна вешањем у случајевима ноћне крађе односно испуштања домаћих животиња изван оgrade те их дивље звери поједу.

У коментарима сваког члана аутор на живописан начин дочарава практични, свакодневни, шири социјални и идеолошки оквир њихове примене. Поједини термини и правна решења додатно се образлажу уз упућивање на друге текстове, где се они такође јављају у истом или сличном контексту. У обимној студији која следи дефинишу се веће и мање територијалне целине унутар српског средњовековног простора и указује на врсте земљишне својине (врховна својина, директна својина и својина уживања). У склопу овог питања обрађују се појмови жупе, села, селишта, катуна, ступова, царина и параспора. Властела, цркве и манастири временом су стицали директну својину и својину уживања и на некултивисаним теренима попут ливада, сенокоса и пашњака. Поред обичних пашњака постојале су и *зимске* и *лејшње паше* – тзв. *зимишћја* и *зимовишћја* односно *лејишћја* и *лејовишћја*, као и високи планински пашњаци – сувати, који се у писаним изворима називају *иланине*. Уколико је овакав необрађен простор одвојен међама тако да се увек зна ко има својину над њим, у средњовековним документима он се именује као *забел*. На описаном простору, који се састојао од различитих врста обрадивог и необрађеног земљишта, власници су остваривали значајне приходе. Ондашњим владарима, властели, властеличићима, црквама и манастирима приходе су доносили и обавезе зависних и потчињених земљорадника, које су се састојале од измиривања дажбина у натури и новцу, али и од великог броја радних обавеза или *рабошја*. Десетак као основна феудална дажбина био је широко распрострањен и аутор указује на специфичности његове наплате како у Зети и Зетском приморју тако и у континенталном делу српске државе. Различите категорије зависних земљорадника имале су и посебне радне обавезе међу којима су најважније орање, припрема сена и обрађивање винограда. У допунске радне обавезе спадало је довожење дрва за огрев и лучи за осветљење и потпалу. Поред наведених, сви потчињени земљорадници испуњавали су и посебне обавезе према Српској православној цркви и владару и држави. Слика о средњовековној земљорадњи у књизи се обогаћује и ликовним представама одређеног оруђа и аграрних мотива, које се срећу како на фрескама тако и у старим рукописима.

Пред нама је, дакле, издање Земљорадничког закона, које поред непосредног увида у споменик пружа много драгоцених података и објашњења из пера врсног познаваоца ове проблематике и то не само историчарима него и филолозима, историчарима уметности, етнологима – једном речју, свима који желе да прошире и обогате своју представу о овом важном сегменту средњовековног живота.

Нашаша Дражин

UDC 821.163.41.09:398

ПРЕИСПИТИВАЊА И НОВИ УВИДИ

(Ненад Љубинковић, *Трагања и одговори (студије из народне књижевности и фолклора I)*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2010)

У оквиру издавачке делатности Института за књижевност и уметност у Београду недавно је објављена књига Ненада Љубинковића *Трагања и одговори (студије из народне књижевности и фолклора I)*. Настала као резултат научноистраживачког пројекта „Српско усмено стваралаштво”, који се реализује на Институту, књига је штампана као пета у низу едиције назване по Пројекту. У монографији се налазе текстови који су претходно штампани у периодичним публикацијама и научним зборницима, а који су, уз мање или веће измене, прилагођени новом контексту. Доведене међусобно у везу, одабране студије груписане су у три тематске целине.

У првој целини су две студије везане за порекло, настанак и датовање неколико најстаријих народних епских песама. Први (и уједно најобимнији) текст, под називом *Народне ђесме дугога стиха*, полемичког је карактера, јер се у њему преиспитују методе коришћене, како аутор каже, у „југословенској науци о усменој књижевности”. Иако истиче да у својој студији не нуди нови метод, Љубинковић указује на потребу да се утврди постојање разноврсних заблуда у проучавању народних песама дугог стиха. Сматрајући да је неопходно преиспитати многобројне аксиомске, као и хипотетичке судове, изречене у вези са народном, односно усменом књижевношћу, аутор напомиње да не претендује да увек нађе и задовољавајући одговор на свако постављено питање.

Н. Љубинковић у тој ревалоризацији полази од два питања на која покушава и да одговори: шта је народна песма (првенствено епска) и постоји ли национална припадност народне песме? Потребу за бављењем наведеним питањима он види у чињеници да се песме дугог стиха зову час народним, час уметничким, као и да се њихова припадност приписује разним народима (Хрватима, Србима, Бугарима, Македонцима). У том контексту, аутор у овој студији, с једне стране, покушава да укаже на извесне заблуде, а са друге да утврди неке битне атрибуте песама дугог стиха. На том путу аутор најпре подвргава преиспитивању Богишићево издање *Народних ђесам из старијих највише приморских зајиса*, за које експлицитно и без увијања каже да је лоше, јер условљава извесне погрешне закључке, који су у науци прихваћени као аксиоми и никада нису довођени у сумњу. Истичући да је Богишићев *Предговор* једна од најпотпунијих студија о песмама дугог стиха, Љубинковић, истовремено, тврди да анализа ових песама, које је дао поменути аутор, садржи, како каже, „бројне некоректности”.

Бавећи се генезом и употребом термина бугарштица, који важи као синоним за песме дугог стиха, Ненад Љубинковић закључује да за то нема оправдања, јер се тај појам односи на посебан начин певања и да не подразумева дужину стиха. Аутор доводи у питање још један Богишићев аксиомски суд у вези са животом песама дугог стиха, односно о томе да „бугарштица” у народу више нема. Надовезујући се на општеприхваћени став да су те песме нестајале постепено (од средине XVIII века), Љубинковић истиче да се, у одређеном облику (малешевска епика) оне срећу и у првим деценијама XX века у „јужним крајевима земље”. И управо на тој тези аутор изграђује мишљење, засновано и на студијама Душана Недељковића и Светозара Матића, да песме дугог стиха не треба везивати само за западне крајеве, него да је њихово потојање неспорно и у источним и јужним деловима некадашње Југославије. Љубинковић то поткрепљује и сличношћу ових песама са византијским епским песмама, новогрчким паралозима и руским историјским песмама XVI и XVII века.

Наведеним ставовима и својеврсним новим сагледавањем традиције аутор је допринео детаљнијем изучавању народних песама дугог стиха. Истовремено је, отварајући нека нова питања, указао на то у ком правцу би требало да иду нова истраживања.

Наредна студија у оквиру прве целине Монографије говори *О времену и разлозима настанка Ерлангенског рукописа сјарих српскохрватских народних песама*. Недовољно прецизно датовање рукописа, неуверљиво објашњење разлога његовог настанка и садржајне шароликости за Ненада Љубинковића представљају потребу да се чињенице и стручна литература о овим питањима поново претресу. У вези с тим, он истиче да је популарно издање *Ерлангенског рукописа* лоше, упркос успелим појединачним одгонетањима мутних места у текстовима песама, које је дао један од двојице приређивача, Радосав Меденица.

У овој студији аутор преиспитује податке о томе ко је и којом пригодом даровао рукопис библиотеци немачког града Ерлангена и каква је била његова судбина од настанка до уласка у Библиотеку. Полемишући са ставовима Герхарда Геземана, који су, уз незнатне измене и допуне, у науци остали важећи до данас, Љубинковић, аргументовано, на основу дела садржаја рукописа, за место његовог настанка наводи Београд.

Пишући о творцу *Ерлангенског рукописа*, Н. Љубинковић се позива на текст Боровоја Маринковића *Wer war Ludwig Franz Hack v. Ancheran*, који је, стицајем околности, како Љубинковић истиче, природно за наше просторе, остао непознат у научним круговима. Идеју о томе да је немачки лекар Лудвиг Франц Хак фон Анхерау записивач песама заговарао је и Драгутин Костић. Ненад Љубинковић, такође, у овом војном лекару види особу која је имала довољно времена да се сроди са средином, ближе је упозна и сачини сведочанство о њеном постојању.

Подсећајући да су песме из *Ерлангенског рукописа* занимљиве и драгоцене и због тога што садрже лирске и епске песме забележене један век пре Караџићевих и Милутиновићевих записа, аутор износи претпоставку да је зборник настао у времену закључивања Пожаревачког мира, кад су се обављала прва испитивања области које су се, након тог мира, нашле у оквиру аустријског царства. Сходно томе, аутор досадашња, доста широка временска одређења настанка рукописа (између 1716/1717. и 1733. године), своди на раздобље од 1718. до 1720. године.

На крају текста он истиче потребу даљих истраживања *Ерлангенског рукописа* која би се односила на анализу следа песама, начина смењивања варошко-уметничких, епских и лирских стихова, чиме би се омогућило даље спознавање суштине овог песничког зборника.

Друга монографска целина тиче се настанка и развоја, како је аутор назива „епске легенде” на балканским просторима, међу Јужним Словенима, а посебно међу Србима.

Прва студија овог сегмента књиге, *Вукова четвртина књига лајпцишког издања и будимска Пјеванија Симе Милутиновића*, осветљава сличну судбину у наслову поменутих песничких збирки. Најпре запостављани, а потом заборављени, њихови садржина и значај, у овом Љубинковићевом тексту, предочени су широј читалачкој публици. Аутор у први план истиче проблем односа четврте књиге Вуковог лајпцишког издања (1833) и Милутиновићеве будимске *Пјеваније* (1833), која је обично третирана као прво, знатно скраћено издање „праве” и „потпуне” *Пјеваније*, објављене у Лајпцигу (1837). У вези с тим, аутор књиге пружа увид и у сукоб између Вука Караџића и Симе Милутиновића, до којег је, према општем уверењу, дошло због Милутиновићеве одлуке да песме које је скупљао и бележио у Црној Гори не пошаље Вуку, иако му је то био обећао. Љубинковић сматра да се прави разлози њиховог разлаза могу ишчитати између редова два писма које је Милутиновић упутио Вуку с Цетиња. И због тога наводи њихову суштину.

Аутор такође наводи најбитније карактеристике обеју песничких збирки које су у фокусу. Као значајну одлику будимске *Пјеваније* истиче навођење певача и казивача највећег броја песама, као и одређивање простора на којем је свака песма записана, наглашавајући да је Милутиновић „код нас” то први учинио. Тиме је, сматра Љубинковић, будимска *Пјеванија* утицала на то да Вук, у предговору четврте књиге лајпцишког издања, пружи „рачун од народнијех пјесама” и да напише коју реч више о њима.

Зналачки поредећи ове две песничке збирке, али и одгонетајући узроке неспоразума међу двојцом сакупљача, Љубинковић истиче своје уверење да је управо тај сукоб помогао Вуку да изгради концепцију бечког издања, да начини прихватљиву систематизацију, класификацију и периодизацију народних песама.

Наредна студија, *Легијона о Владимиру и Косари – између њисане и усмене књижевности* – преиспитује досадашње резултате научних истраживања о наведеној средњовековној причи. Као противтезе широког распрострањеним ставовима, Љубинковић наводи следеће идеје: да Косара није историјска личност, тј. да није постојала Самуилова кћи која се тако звала; да ова љубавна прича не одговара историјском чињеницама; да је Владимир био византијски, а не „бугарски” човек у Драчу, а да је Драч добио на управу од византијског цара Василија, а не од Самуила; да се датум Владимирове смрти не може поуздано утврдити; да је Владимирово друго, накнадно додато, име Јован; да је прича, забележена у „Летопису попа Дукљанина”, измишљена, створена уз неопходно придржавање законитости епских легенди.

Љубинковић аргументовано и документовано показује како се мотив и садржај неке легенде прилагођавају укусу и захтевима времена, односно свему ономе што чини један књижевни правац.

У тексту под називом *Вилино вијалиште – вилински, божански врш* Ненад Љубинковић бави се представом о омеђеном, ограђеном простору који, у контексту традиционалне културе, поседује посебну заштитну моћ. У вези с тим аутор помиње обредне опходне поворке (коледаре, лазарице, додоле, јеремије, краљице), чија је сврха да ритуално окруже и тиме заштите насеље од непријатељских, натприродних сила. Потом се бави магијском функцијом биља које расте на просторима које човек није имао права да омеђи и присвоји.

Тумачењем симболике одређених врста биља, као и истицањем значаја времена кад се биље бере, Љубинковић даје свој допринос осветљавању једног важног

сегмента традиционалне културе који се односи на поглед на свет традиционалног човека.

Семантика и симболика синџаџме Свеџа Гора и лексема Вилиндар, Вилендар и Хиландар у нашој ејској народној поезији назив је студије, настале поводом прославе осамстогодишњице изградње Хиландара. У њој аутор покушава да одговори на питање због чега се Света Гора (Вилиндар, Вилендар) помиње у одређеним епским народним песмама чешће него нека друга, не мање значајна, црквена средишта (попут Жиче, Пећке патријаршије, Охрида или Трнова). Н. Љубинковић даје преглед помена Свете Горе у *Ерланџенском рукопису*, у збирци *Народне џјесме из сџаријих, највише џриморских зајиса* Валтазара Богишића, у збирци Вука Карачића, *Љјеванији Симе Милутиновића Сарајлије* и збирци фолклорној Ивана С. Јастребова. Позивајући се на текст Наде Милошевић Ђорђевић *Буџарџиџице и Свеџа Гора* и на студију *Манасџир Хиландар у XVIII веку* Дејана Медаковића, Љубинковић констатује да је код Срба све што је хиландарско важило као свето, посебно освештано.

Текст се завршава реминисценцијом на различито тумачену чињеницу да је царица Јелена, са супругом, царом Душаном, једина жена која је боравила на Светој Гори. Уместо увреженог мишљења да је тиме цар Душан злоупотребио своју војну моћ и поступио супротно иконским правилима Свете Горе, Љубинковић износи другачије виђење. Подсећајући на чињеницу да је после Душановог освајања Солуна и околине његова супруга постала владарка тих простора (самим тим и Свете Горе), он то види као царичин долазак на сопствене поседе, односно тврди да на свету земљу није ступила „женска нога”, него владарка и заштитница Свете Горе, која се 1356. године замонашила и добила име Јелисавета.

На претходни текст надовезује се студија под називом *Свеџи Сава – божји џјодник, државник, миџјски родоначелник (осмиџљена самоџрадња кулџа)*. Аутор наводи да су у српском народу и на Балкану, уопште најпопуларније легенде о Косовском боју, Марку Краљевићу и Светом Сави. За последње две Н. Љубинковић истиче да су настале независно од воље и жеље личности које се у њима помињу. Са друге стране, суштинску особеност легенде о Светом Сави аутор види у чињеници да је он сам, свесно и смиџљено, власџиџи земаљски живоџи водио, кројио и џрекрајао, намерен да од себе у народним очима начини изузеџну, кулџну личност.

Љубинковић наводи два различита полазишта из којих је Свети Сава израстао у митску личност: с једне стране, он је прародитељ, културни херој, праучитељ, народни заштитник, а са друге стране, добио је све атрибуте митског хтоничног божанства, бога доњег света, заштитника вукова и вода, али и чувара домаћег огњишта и верига. На тај начин Н. Љубинковић доприноси осветљавању настанка и развоја ових фолклорних мотива.

На почетку студије *Моделџ ејских јунака и њихових џроџивника у срџско-хрвајској десетџерачкој еџици* аутор прави разлику између епске усмене песме (која је шири појам, заснован на стилистичким одликама песме, а обухвата и митолошке и религиозне и бајковите и јуначке песме) и јуначке песме (ужи појам који се заснива на тематици песме).

Описујући начин моделовања јунака епске песме и његовог (или ређе његових) противника, Љубинковић истиче да је епски протагонист џути мегданџија (али и у џудском смислу изграђена личност), а да противник може бити безначајан, узредан или пак изузетан. Са друге стране, у усменој јуначкој песми модел јунака се само конкретизује у ратничком, односно етичком смислу. У случају да му је противник безначајан, песма представља епизоду, а ако му је раван по вредности, епска песма је целовита.

Истраживач констатује да су протагонист и његов противник у јуначкој песми тако грађени (шаблонски) да лако могу да замене места. У тој чињеници Н. Љубинковић види разлог због чега се у песмама из различитих крајева сукоби истих личности завршавају супротним исходима.

Епски јунак, војвода Момчило, окосница је наредне студије у монографији – *Војвода Момчило у савременим хроникама и усменој епској народној пјесми*. Аутор књиге сматра да народне песме о овој личности, својим постојањем, намећу два питања, кључна за настанак и трајање епске песме и епске легенде.

Прво питање везано је за старину усменог епског песништва. Друго се тиче односа између усмене и писане књижевности у средњем веку. Одговор на оба питања аутор види у упоредној анализи историјских извора и епских песама.

Опсежном анализом народних песама о војводи Момчилу и њиховим поређењем с историјским подацима о деспоту Момчилу (који је у XIV веку имао значајну улогу у сукобима на српско-бугарској и бугарско-византијској граници) Ненад Љубинковић битну разлику уочава у улози Момчилове љубе у његовом сукобу с противником. У народним стиховима она је издајница, што се не поклапа са стварношћу. Ту појаву истраживач с једне стране види у песничкој слободи певача, а са друге у догађају, временски блиском Момчиловој погибији, о издаји и прељуби које је починила жена деспота Томе Анђела у Епиру. На тај начин аутор заправо показује како изгледа процес трансформације историјских чињеница у ткиво народних песама.

У студији под називом *Краљевић Марко – историја, мит, легенда* Н. Љубинковић открива слојевитост једне од најпопуларнијих легенди на Балкану. Он у њој препознаје: 1) епску, ритерску легенду (типа француских *chansons de geste*, византијских епских песама, средњовековних романа попут *Александриде* и *Романа о Троји*), затим 2) митолошки слој (у којем Марко добија атрибуте прасловенских и словенских божанстава), 3) лимитрофни облик (два облика легенде – једна уздиже и велича Марка, а друга га унижава), 4) најмлађи слој који Марка приказује као државотворца и слободоносца. Искрпном анализом поменутих слојева легенде истраживач указује на њен палимпсестни карактер.

Аутор књиге наводи историјске податке, важне за формирање легенде о Марку. Указујући на неке очигледне митолошке одлике Маркове личности, Љубинковић се позива и надовезује на истраживања Веселина Чајкановића, Миленка С. Филиповића и Драгослава Срејовића. А митолошку димензију лика популарног Краљевића Н. Љубинковић тумачи чињеницом да су на просторима његове државе снажне и живе биле античка и словенска митолошка традиција, чија се баштина везала за последњег законитог владара.

Текст *Косовска бијка у своме времену и у виђењу њојомака или логику развоја епских легенди о Косовскоме боју* представља, како је сам аутор навео, покушај да се укаже на могућности другачијих тумачења Косовске битке, односно Косовске легенде. У том преиспитивању аутор књиге посебно се задржава на мотивима оклеветаног витеза, свађи зетова кнеза Лазара и мотиву издаје. Занимљиве и историјски поткрепљене анализе Косовске легенде истраживач завршава констатацијом да је, без обзира на то да ли је говорила о светитељству, мучеништву, подвигу или издаји, ова легенда увек у себи садржала одређену политичку, верску и националну симболику.

На претходни текст надовезује се студија *Косовска легенда у руском летописном своду из времена цара Ивана IV Грозног (илустрирани текстови њихових ђака Игњатије са уметцима из биографије деспота Стефана Лазаревића од Константина Филозофа)*. У њој Н. Љубинковић скреће пажњу на значајно сведочанство о Косовској бици – руски летописни свод, у којем је Битка илустрована у

девет минијатура (које се налазе у прилогу студије). За њега је тај сликарски документ повод да се осветли проблем развојних етапа у животном путу Косовске легенде. Минуциозним аналитичким приступом поменутој проблематици аутор књиге износи тезу да илустровани руски летописни свод потврђује да је Косовска легенда у потпуности образована у XV веку и да њену основу чине забелешка Ђакона Игњатија и запис Константина Филозофа. Међутим, чињеница да је у хришћанском свету Косовска битка значила много више условила је да казивање и певање о том догађају прерасту у легенду.

У недостатку сигурних, проверених чињеница и сведочанстава о Косовском боју, Н. Љубинковић указује на изузетну важност руског летописног свода за будућа истраживања једне од најпопуларнијих легенди на Балкану.

Студијом *Између анализе и конструкције – „сремска теорија” о јуначким народним песама* Љубинковић је желео да укаже на корисне резултате истраживачког рада Светозара Матића у вези са народном епиком и стихом народне песме. Такође, аутор у овом тексту, како он то види, износи добре и лоше стране Матићевих књига *Наш народни еп и наш сѝих* и *Нови оґледи о нашем народном еју*.

Ненад Љубинковић превасходно се бави Матићевом „сремском теоријом” о пореклу јуначких народних песама, указујући на чињеницу да је ова теорија у научним круговима остала непозната и да се о њој углавном ћути. Образлажући аргументе којима се Светозар Матић послужио да би доказао да су народне епске песме настале у Срему, супротстављајући се Вуковој „херцеговачкој теорији”, аутор књиге указује на многобројне пропусте и слаба места Матићевих ставова. Упркос томе, Љубинковић констатује да су истраживања Светозара Матића корисна, јер су и негативни резултати његовог рада драгоцене искуства неопходна за будућа изучавања народне поезије, посебно народног епа.

У наредној студији, *Слојевитост и специфична поетика хајдучких народних песама*, аутор истиче да нису све песме у којима се помињу имена познатих хајдука, чете и харамбаше – хајдучке и да не припадају групи песама које је Вук сврстао у „пјесме јуначке средњијех времена”. Он, у кругу поменутих песама, уочава оне које номинују познате хајдуке, али опевају интернационалне мотиве (*Рой-сѝво Јанковић Сѝојана, Невјера љубе Грујичине*). Н. Љубинковић, такође, скреће пажњу на стихове који припадају старијем слоју тзв. хајдучких песама, које су се у поступку преношења смешале и готово стопиле с песмама старијег слоја. У том контексту аутор помиње песме *Женидба Душанова, Марко Краљевић и Мина од Косѝура*. У првој песми Милош Војновић је јунак који се понаша као хајдук. Поводом друге, истраживач уочава више одлика карактеристичних за хајдучки циклус. Тиме доприноси целовитијем сагледавању поменутог корпуса песама.

Такође, овом својом студијом Љубинковић је утврдио неке од кључних одлика (које је назвао радним, оперативним) хајдучких народних песама, а које би могле да помогну утврђивању поетике овог круга песама.

У тексту под називом *Од историје до „народне историје” – Карађорђево довршен прелазак из живота у мит* Ненад Љубинковић се бави *транспозицијом историјских чињеница о Карађорђу у усмену епску хроничарску народну песму, анегдоту, предање* (како је и истакнуто поднасловом). Аутор разматра како долази до уношења историјских чињеница у ткиво народне творевине. Он уочава да је тај процес различит у епској песми, анегдоти и предању. Приликом утврђивања у епске песме, историјска чињеница преузима се селективно, редигује се, цензурише и оплеменењује узоритом народном етиком. Анегдоте садрже приче које допуњују биографију одређене личности (у овом случају Карађорђа Петровића) или, пак, сликовитије приказују догађај. За предања Н. Љубинковић утврђује да представљају резултат симболизације, алегоризације и митизације историјске чињенице.

Трећи сегмент књиге Ненада Љубинковића посвећен је знаменитом народном певачу Старцу Милији и анализама четири песме које је Вук од њега забележио. Пет текстова који припадају овом тематском кругу Н. Љубинковић је осмислио тако да чине јединствену целину под називом *Губијиници Старца Милије*.

На почетку аутор даје уводне напомене о биографији овог народног певача, укључујући и његово познанство и сарадњу с Вуком Караџићем. Потом следе Љубинковићева виспрана ишчитавања песама *Бановић Спрахиња*, *Женидба Максима Црнојевића*, *Сесџра Леке Кајетана* и *Гавран харамбаша* и *Лимо*. Текст под називом *Песник – зловидник* налази се у функцији закључка опсежне студије о Старцу Милији и његовој поетици.

Монографија Ненада Љубинковића *Трагања и одговори (студије из народне књижевности и фолклора I)*, као резултат дугогодишњег бављења фолклористиком, настајала је пуне тридесет и две године (1972-2004). Она представља стваралачку синтезу и у многоме је допринела савременим истраживањима на пољу српског народног стваралаштва. Књигом се сугерише да је потребно да се и даље чине напори како би се подстакло темељно и научно засновано бављење народном књижевношћу и фолклором. У том смислу књига Н. Љубинковића враћа коренима и подсећа да без традиције нема ни модерности.

О заслугама и значају научног рада угледног истраживача излишно је говорити. Најпримереније је, уз осећај захвалности, бавити се његовим делом и уградити га у токове српске културе.

Монографија је написана популарним стилом, лако се чита и интересантна је и ширем кругу читалачке публике.

Светлана Торњански Брашњовић

UDC 821.163.41.09 Maticki M.

МИОДРАГ МАТИЦКИ – ФОЛКЛОР, ПОЕТИКА, КЊИЖЕВНА ПЕРИОДИКА

(Зборник радова посвећен Миодрагу Матицком *Фолклор, Поетика, Књижевна периодика*, ур. др Станиша Тутњевић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2010)

Дугогодишњем директору Института за књижевност и уметност и сараднику који је од почетка свога радног века био у Институту, колеге из Института и са пројекта „Улога и место периодике у историји новије српске књижевности” су посветиле овај зборник радова. Уобичајена је пракса да се зборници посвећени одређеним личностима формирају на три начина: а) радови су искључиво посвећени оцени научне или књижевне делатности особе којој је зборник посвећен, б) прилози у зборнику су окупљени око области којима се особа бавила и в) аутори прилажу хетерогене радове.

Зборник посвећен Миодрагу Матицком (као и већина зборника ове врсте) је комбинација ова три начина. У првом делу радови су посвећени оцени научног и књижевног стварања др Матицког. У другом делу су радови из народне књижевности, старе књижевности, теорије и историје књижевности, компаративистике

– из области из којих је и највећи број научних радова самог др Миодрага Матицког. Трећи део сачињавају разнородни радови аутора који су желели да дају свој допринос зборнику. Богат опус радова Миодрага Матицког (о чему сведочи импресивна приложена библиографија) омогућио је да се велики број аутор прикључи овом подухвату. И упркос разноликости коју сугерише садржај, у зборнику има много оригиналних и провокативних студија које проширују значење и одређења области у које их је уредник сместио. А сви делови зборника су комбинација знања књижевних теоретичара, историчара и критичара који контекстуализују рад и деловање Миодрага Матицког, који је сам, у својим радовима, отворио и решио неколико проблема. Избор текстова пружа увид како у научне и стваралачке компетенције Миодрага Матицког, тако и у компетенције оних који су своје текстове приложили у зборнику.

Бавећи се народном књижевношћу, и до његових истраживачких радова готово неистраженом граничарском епиком, Матицки је у тај основни концепт увео истраживања која су у проблеме народне књижевности могла да унесу ново светло и тумачење из сасвим новог угла. Могло би се говорити и о метафоричком читању, о метафоричкој употреби читања текста. Покушао је да разјасни дистинкцију између историје, историјске назнаке и контрапункта који настаје чак и пре него што се претвори у књижевни текст. Тумачења његових радова до којих се долази покрива добар део истраживања др Матицког и тиче се представљања историје које баца другачије светло и на изворе и на фикционалне текстове. И Матицкова истраживања и текстови у овом зборнику који се баве проблемом односа историјског и фикционалног (било у самим радовима Миодрага Матицког, било да су посвећени неким другим ауторима) доносе свеж поглед на изворе у фикционалним текстовима и јасно указују на потребу екстензивног тумачења и ближег бављења тематским и структуралним паралелама.

Кључне речи (*наука о књижевности, усмена књижевност, алманаси и календари, ђезица, роман, крајња прича, драма*) у уводном прилогу „Разноврсност стваралачког опуса Миодрага Матицког”, уредника зборника Станише Тутњевића, показују велик распон интересовања у разним областима. Само из своје примарне научне оријентације, проучавања усмене књижевности и периодике објавио је пет књига, а од прилога у разним научним зборницима и публикацијама, предговорима или поговорима за приређене књиге, изборе грађе, могла би се образовати још нека целина, „остварио је тако обиман, разуђен и надасве разноврстан стваралачки опус какав ријетко срећемо у нашим приликама. Готово подједнак успјех постигао је у области науке о књижевности и у белетристици, а ништа мање обиман и значајан није ни онај широки спектар његових активности везан за редакторско-уредничке, руководне, организационе и друге послове у науци и култури”, каже Станиша Тутњевић.

Условом речено, најважнији део зборника чине радови (девет) посвећени самом Миодрагу Матицком, односно његовим радовима или проблемима којима се бавио, са обимном студијом уредника зборника Станише Тутњевића, у којој се хронолошки и тематски разматрају сви Матицкови радови (*усмена књижевност и периодика /књиге из области усмене књижевности, приређивачки и научно-истраживачки рад у области усмене књижевности, периодика/, писана књижевност /наука о књижевности, белетристика/, остале активности*) и наводе мишљења многих тумача и критичара. Тутњевић сматра да су „резултати до којих је дошао занимљив прилог проучавању усменог песништва и – нарочито када је реч о Филipu Вишњићу – значајан прилог осветљавању једног књижевног феномена...”

Други део увода Станише Тутњевића посвећен је приређивачком и научно-истраживачком раду Миодрага Матицког као и рад Љиљане Пешикан Љуштано-

вић. Оба аутора (Тутњевић и Пешикан) преиспитују како се преко књига које је приредио рефлектује Матицково сагледавање српске усмене књижевности. И у радовима Васе Милинчевића („Миодраг Матицки: Летопис српског народа три века алманаха и календара” у којем се са изузетним познавањем материје говори не само о књизи Миодрага Матицког него и о целокупној културној и књижевној ситуацији у којој настају алманаси и календари), Видосаве Голубовић („Факт и фолклор. Миодраг Матицки. Историја као предање”) у којем се анализира проблем деликатног односа субјективне реконструкције историје и историјске фактографије), Валентине Питулић („Архетипско значење књижевног стваралаштва Миодрага Матицког”), Милана Радуловића („Један модеран историјски роман”), Милене Стојановић („Поезија Миодрага Матицког”), Драгана Лакићевића („Миодраг Матицки за децу”), Драшка Ређепа („Датуми ратни, поднебља северна” који је, како је и поднасловом одређено, „варијација на тему”) – говори се о појединим делима или проблемима у стваралаштву Миодрага Матицког. Прилог Предрага Палавестре, који је такође уврштен у ову групу радова, је сећање на директорски рад и историју Института, док се рад Весне Цидилко бави проблемом и судбином Немаца у Војводини као темом новије српске књижевности.

Други део рукописа зборника (19 радова) не тиче се директно радова Миодрага Матицког, али су прилози окупљени око тема о којима је писао. Уводни текст овог поглавља је теоријско разматрање Милослава Шутића о односу реторичке активности и песничке слике на примеру народне песме. Радови Злате Божовић, Марије Клеут и Станише Војновића баве се збиркама народних пословица и песама и у њима се проблематизују посебности и проблеми појединих збирки. Још један рад, „Песничка збирка. Одређење и кратак књижевноисторијски и књижевнотеоријски опис” Бојана Јовића који се налази у 3. поглављу овог зборника, посвећен је анализи облика и значења песничких збирки на поетичком нивоу значења песничког опуса и у праћењу књижевноисторијског развоја песништва и чини да се питањима збирки дода и један добар теоријски приступ којим се заокружује питање постављеног проблема. Бранко Летић је свој прилог посветио компаративном истраживању односа сродности средњовековне писане књижевности и епске биографије Марка Краљевића, док су сви остали радови посвећени тумачењу проблема усмене народне традиције. Посебан сегмент овог поглавља (4 рада) посвећен је радовима о периодици. Весна Матовић се бави проблемом сличности и разлика српских и немачких часописа периода модерне, проблемом који је умногоме утицао како на српске часописе, тако и на писце са почетка двадесетог века. Жарко Рошуљ систематично и детаљно трага за приказом краља Милана у сатиричној штампи. Ана Ћосић-Вукић на основу писама сарадницима реконструише програм часописа *Јавносћ* који је био забрањен, а Светлана Шеатовић-Димитријевић осветљава однос *Књижевне недеље* према СКГ-у и тај однос супротстављања шири и на идеје читаве генерације стваралаца окупљених око Симе Пандуровића.

Трећи део рукописа (16 радова) сачињавају прилози који нису у вези ни са темама ни са радовима Миодрага Матицког и део су интересовања самих аутора. Свих шеснаест радова представљају вредан допринос књижевно теоријској мисли, а у прилогу Александра Петрова први пут се у Србији објављују Дучићеве песме у прози, трећи део *Плавих леџенди*. Песме су 1942. године биле објављене у *Американском Србобрану*.

Зборнику је придодат и пратећи материјал: биографија и библиографија радова Миодрага Матицког.

У обимном зборнику радова посвећеном Миодрагу Матицком (укупно 51 прилог уз биографију и библиографију која је посебно прегледно разграђена на

поглавља: 1. Посебне књиге – 50 наслова, 2. Часописи, листови, периодичне публикации – 586 јединица, 3. Литература – прикази и критике радова Миодрага Матицког) тешко би се могао успоставити бољи распоред радова. Такође, ни сви радови нису исте вредности, мада ни један није испод нивоа који је уобичајен за овакву врсту зборника.

Зборник радова посвећен Миодрагу Матицком показује Матицког као модерног, разноврсног, често иновативног и савесног истраживача и ствараоца чија је поетика ишчитана на различите начине. Зборник доноси нова аналитичка тумачења у којима се не занемарује ни контекст у чијем је оквиру Миодраг Матицки стварао, а разне идеје, теме и проблеми постављени су текстовима објављеним у овом зборнику. Данас, када је афирмација (понекад и глорификација) или оспоравање појединих идеја, тема или писаца веома присутна, зборник радова посвећен Миодрагу Матицком пружа један сигурнији, и у сваком случају заснованији, поглед и на народну епiku и лирику, на улогу и место Вука Караџића и народне певаче, кохерентнији поглед на историју и историјско у књижевним текстовима. И мада се чини да се о појединим темама о којима се расправља у зборнику говорило довољно, радови показују да се увек изнова и са нових полазишта може писати и о књигама и о писцима и о идејама.

Слободанка Пековић

UDC 821.163.41.09(082)

ДУБРОВАЧКЕ ТЕМЕ

(Дубровачке теме, у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, година V, Филолошки факултет у Београду, Београд, 2010, 569 стр.)

Пета књига *Годишњака Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* посвећена је успомени на др Предрага Станојевића, који је своју предавачку каријеру и истраживачку делатност посветио области историје и поетике књижевности старог Дубровника. Отуда се, као доминантна тема у оквиру *Годишњака*, наметнула књижевност ренесансе и барока у дубровачком контексту. Заокружена целина, именована као *Дубровачке теме*, на окупу држи радове истакнутих рагузеолога: Злата Бојовић, *Хришћанска мотивација у дубровачком бароконом епском ђесништву*; Бранко Летић, „Поетика” *Шипка Менчетића*; Rosanna Morabito, *Il dono della ninfa e la ragione umana. Riflessione Sull'etica Nel Teatro di Marino Darsa*; Мирка Зоговић, *Наставак разговора о митрици с Пребражом Станојевићем: Наљешковићеве маскерације*; Бојан Ђорђевић, *Анонимна молијеровска комедија „Илија Куљаш”*; Ирена Арсић, „Шљем на свјетлост...”: *(Не)моћ шипмјарских преса. Из дубровачког шипмјарства*; Гордана Покрајац, *Неколико Већрановићевих митолошких реминисценција*; Снежана Милинковић, *Неколико напомена о „Згодама” Игњатија Ђурђевића*; Славко Петаковић, *Породица или не: о „Тирени” Марина Држића*.

У студији *Хришћанска мотивација у дубровачком бароконом епском ђесништву* Злата Бојовић на интердисциплинаран начин повезује свестрано познава-

ње историјских прилика, у широком распону од XIV до XVIII века, са књижевним темама, доминантно присутним у књижевности старог Дубровника. Овај рад се бави реконструкцијом историјских догађаја који су значајно утицали на тематски оквир дубровачког песништва. Улога хришћанске мотивације у литерарној концепцији догађаја и карактеризацији ликова анализирана је слојевито. У широком пресеку историје дубровачке књижевности представљен је развојни лук хришћанске теме, кроз књижевна остварења писаца: Илије Цријевића, Мавра Ветрановића, Антуна Сасина, Цива Гундулића, Петра Богашиновића, Игњата Градића и Стијепа Русића. Дотакнувши се различитих епоха и поетика, Злата Бојовић са посебном пажњом анализира барокно песништво у којем је начело хришћанске мотивације препознатљива поетичка константа. Показано је, на примеру Гундулићевог *Османа*, како су поетички механизми преобликовали историјску истину, у складу са законитостима жанра и хришћанском тезом.

Бранко Летић у раду „*Поетика*” *Шишка Менчетића* открива песнички уписане поетичке ставове Шишка Менчетића путем свестраног сагледавања и тумачења његове поезије. Аутор аналитично приступа песмама у којима проналази експлицитне поетичке исказе, тумачећи их у контексту изворне античке традиције. Имплицитне назнаке поетичког промишљања сврстане су систематично, према начелима поетике на коју се ослањају. Рад је подељен на неколико целина, које се дотичу различитих аспеката Менчетићеве поетике, као што су: аутопоетички искази, природа песничког надахнућа, предмет поезије и њен смисао. Овај прилог је утолико значајан јер поетички ставови у доба ренесансе нису формулисани у трактатима, него су изражавани језиком поезије у самим песничким остварењима. Бранко Летић у стиховима Шишка Менчетића проналази назнаке поетичког система, у складу са ренесансним доживљајем света, отворивши нов приступ тумачењу овог дубровачког петраркисте.

Rosanna Morabito у студији *Il dono della ninfa e la ragione umana. Riflessione Sull'etica Nel Teatro di Marino Darsa* даје прилог проучавању Држићевог драмског дела кроз анализу *Тирене* и *Скуја*. Држићево дело је анализирано из перспективе његовог критичког односа према стварности. У основи друштвене критике је сукоб различитих етичких система, инкорпорираних у концепције ликова. Кроз преламање различитих ставова старих и младих, жена и мушкараца, може се уочити Држићево поимање друштвеног система вредности. Овај рад упућује, у исто време, на Држићев драмски поступак у којем се може препознати утицај италијанског театра.

Мирка Зоговић у раду *Насијавак разговора о метрици с Предрагом Станојевићем: Наљешковићеве маскерације* развија своју тезу подстакнута запажањима др Предрага Станојевића. Из есејистичког, готово интимног тона, израста опсежна студија о метричким моделима Наљешковићевих маскерата. Овај рад представља покушај метричке систематизације Наљешковићеве поезије, која је доведена у везу са италијанском песничком традицијом. Мирка Зоговић даје детаљну генезу метричких форми, балате и барцелате, не би ли показала у којим облицима их Наљешковић користи у својој поезији и комедијама. Њен рад пружа значајан књижевно-теоријски допринос, који је, у исто време, и историја једног незавршеног истраживања Предрага Станојевића на ову тему.

Студија Бојана Ђорђевића *Анонимна молијеровска комедија „Илија Куљаш”* представља слојевиту анализу ове молијеровске дубровачке комедије из осамнаестог века. Бојан Ђорђевић изнова отвара питање ауторства, наводећи нове аргументе у прилог тези да комедију није превео и преобликовао Марин Тудишевић. Широком истраживачким захватом дело је лоцирано у прву половину 18. века. У исто време, показано је да ова молијеровска комедија представља део литерарног

континуитета, у којем можемо препознати утицај драме 17. века, што се читује, пре свега, у концепцији ликова. Компаративним приступом уочена су поетичка одступања од Молијерове комедије *Грађанин ђлерић*, као и инвентивне допуне које представљају истинску вредност овог дела.

Рад Ирене Арсић „Шљем на свјетлости...”: (Не)моћ шћамјарских ѿреса. Из дубровачког шћамјарсћива расветљава значај који је штампарство имало за литерате старог Дубровника. У том смислу овај рад пружа детаљан преглед идеја о штампарству кроз историју старог Дубровника. У исто време прилог се, у закључном делу, дотиче и продукције штампаних издања дубровачких писаца у савременом тренутку.

У раду Гордане Покрајац *Неколико Вејтрановићевих миѿолошких реминисценција* анализиран је утицај античке традиције на поезију Мавра Ветрановића. Гордана Покрајац је, на почетку рада, контекстуализовала овог писца дубровачке ренесансе, не би ли објаснила откуда потиче његово интересовање за античке теме. Потом су, кроз тумачење парадигматичних песама, аналитично наведени антички мотиви, са детаљним описом изворног мита. Овај рад показује да је Ветрановићев поетски и драмски опус прожет античким темама, које су на различит начин транспоноване у његовом делу, а са идејом да се на нов начин афирмишу религиозне теме, у духу хришћанске ренесансе.

Студија Снежане Милинковић *Неколико најомена о „Зѿодама” Иѿњаића Ђурђевића* бави се анализом извора *Зѿода* и њиховом жанровском специфичношћу. Тумачећи предлошке ових Ђурђевићевих остварења Снежана Милинковић уочава механизме помоћу којих је новелистички садржај продирао у дубровачку књижевност. Разматрајући опште жанровске одлике новеле, са посебном пажњом је анализирана рецепција Бокачовог *Декамерона* у историји књижевности, како би се на постављеној теоријској платформи отворило питање Ђурђевићевог „читања” овог дела. У ширем смислу, рад нуди интересантно промишљање о жанровским нормама у књижевности старог Дубровника.

У раду *Пародија или не: о „Тирени” Марина Држића* Славко Петаковић испитује природу пародије у овој Држићевој еклоги, нудећи нов приступ тумачењу пародијског поступка. Једна од кључних теза у овом раду је смисао петраркистичког пародирања, што се читује, пре свега, у Држићевом односу према Шишку Менчетићу, Џору Држићу и Мавру Ветрановићу. Испитујући да ли се у *Тирени* пародирају стихови ових петраркиста, Славко Петаковић имплицитно открива стваралачку стратегију самог писца и његов однос према традицији која му претходи. У исто време, тумачи се и могућност аутопародије, при чему се као полазна тачка у разматрању теме узимају теоријски оквир пародије и њена функција. Аутор полази од анализе композиције и концепције ликова, не би ли расветлио значење петраркистичке пародије и жанровских иновација. Овакав поступак имплицирао је да се, у закључном делу рада, *Тирена* постави у дијахронијски низ дубровачких књижевних дела, као преломно остварење које наговештава поетичка гигања.

Дубровачке теме представљају хетерогену тематску целину у којој су нашли место различити приступи у проучавању књижевности. Управо, множина путева у тумачењу литерарних остварења старог Дубровника упућује недвосмислено да дијалог са традицијом непрекидно траје, те да му ваља дати већи значај у културном простору.

ЛЕПОТА САКРАЛНОГ

(Драган Стојановић, *Енерџија сакралног у уметности*, Службени гласник – Институт за теолошка истраживања, Београд 2010)

Не рачунајући прве две теоријске студије, о феноменологији и о иронији, *Енерџија сакралног у уметности* је седма књига огледа Драгана Стојановића посвећена великим и малим питањима књижевности и уметности. Ваља такође подсетити да је прошло тачно двадесет година од када је, у студији *О идили и срећи*, аутор први пут објединио две области свог интересовања, књижевност и сликарство. У његовој новој књизи та веза је поново успостављена, па је огледима о песничтву Лазе Костића, Ивана В. Лалића, Злате Коцић и Готфрида Бена, уз онај централни о Гетеовом *Фаусту*, придодат и есеј о сликарском делу Емила Нолдеа. Поред Нолдеа, у предговору и у приложеним илустрацијама као значајни „споредни јунаци” фигурирају Анри Матис и Макс Бекман. Сликарство, изгледа, не само да одговара ауторовом сензибилитету него се својим семантизмом нуди његовој изоштреној херменеутичкој визури кроз коју иначе минуциозно посматра песничка дела.

У *Енерџији сакралног у уметности* Стојановић сагледава на који начин се сусрећу уметност, у начелу слободна, и религија, у начелу догматска, и шта све из тог сусрета може да проистекне. „Да ли је могуће разазнати шта је у свим овим делима важније, религиозна проблематика или њена уметничка обрада”, пита се он на почетку свог путовања кроз уметност речи и слике. Анализирајући различите ситуације ових преплитања, дошао је и до извесне типологије односа према светом у уметничким делима: „Могуће је да се оно веровањем прихвата и да се човек, у веровању, покорава ономе што светост од њега тражи”, каже аутор. „Могуће је, с друге стране, да се свето посматра, описује и анализира и без истинског веровања, без личног односа и личне преданости.” Могуће је, додали бисмо, и оспоравање сакралног, мање или више радикално, попут онога у *Јеванђељу по Исусу Христу* Жозеа Сарамега или у *Виридијани* Луиса Буњuela. За Драгана Стојановића је, међутим, пресудно једно друго питање, а оно гласи: да ли само присуство (или одсуство) сакралне тематике утиче на уметничку вредност дела? На ово је у тексту дат сасвим недвосмислен одговор: „Поезија, са своје стране, може у битном бити обогаћена сакралним садржајима, но свето као ’тема’ или ’материјал’ песме само по себи не гарантује још ништа, уколико је реч о уметничкој вредности. Тек успешна транспозиција светог, захваљујући одговарајућем песничком раду у језику по мери и захтевима песничке лепоте, обезбеђује успех у овом погледу.” Додир са светим уметнички је, дакле, плодотворан тек када се оствари песничким средствима, то јест језиком, као што је можда најубедљивије показано на поезији Злате Коцић. Поводом ове врсне песникиње указано је и на тешкоће које пред уметника поставља сусрет са сакралним, због чега он у свом „дописивању” мора поступати „опрезно”. И то је, међутим, посебан вид надахнућа, сматра аутор, тако да опрезност не треба схватити као спутаност – „уметник је слободан”, поручује он, „јер једино ако је слободан јесте уметник”.

„Херменеутика није исто што и наука о књижевности”, подсећа Стојановић у првом од својих огледа, оном о Лазе Костићу, да би затим наставио путем којим се већ суверено кретао у тумачењима Томаса Мана, Достојевског, Андрића и

других. И мада је, такође, још у предговору потврдио своју давнашњу приврженост феноменолошком методу Романа Ингардена, у тексту је показао спремност да га примени са мање строгости него раније. Сагласно томе, радијуси херменеутичких кругова које је описивао разликовали су се од огледа до огледа. Једноставније речено, од почетне уздржаности спрам залажења на клизав терен егзистенцијалне херменеутике, аутор у другом делу књиге све слободније искорачује на њега, остварујући тиме занимљиве и за ширу публику пријемчивије резултате. Иако се, рецимо, доследно стих-по-стих читање Костићеве *Santa Maria della Salute*, Лалићева *Четири канона* и *Лазаревих лесџи* Злате Коцић примењује и на Гетеовог *Фауста*, односно на *Цвејове* Готфрида Бена, све учесталији постају наводи из бележака, преписки, дневника и других „ванкњижевних” извора. Тако, између осталог, сазнајемо за очајничко настојање и Бена и Нолдеа да буду „политички коректни” у једном крајње некоректном времену и окружењу, за прекоре савременика и касније покајничке тонове, али нам се, да ствар буде јасна, понавља и стара идеја драга иманентној критици, којој Стојановић несумњиво остаје привржен – да „уметник и његово дело не говоре исто”.

Издвојили бисмо још неколико битних момената из Стојановићеве студије. Интересантно је, на пример, питање које се могло поставити већ поводом његове претходне књиге (*Поверење у Богородицу*, 2007), из које је преузет оглед о Лази Костићу: откуд уопште ова сакрална фигура у средишту ауторове херменеутичке пажње и какви су њена функција и смисао код српског и код немачког песника? Започињући есеј о *Санџа Марији*, Стојановић је нашао за сходно да изричито нагласи: „Марија је једна, као што је и Христ један, а ’наше’ и ’њихово’ може бити ово или оно тумачење онога што о њој знамо [...] ’Наши’ и ’њихови’ могу бити и храмови посвећени Богородици.” Тиме је раскрстио са замеркама које су у прошлости изрицане на рачун Лазиног „мадонизма”, па и тзв. „конвертитства” у последњим годинама живота. У песништву које Стојановић анализира Богородица није никакав предмет религијског култа него „биће коме се *све може рећи*, [...] идеална, за све отворена, најдоброхотнија (па у том смислу и најмилостивија) повереница; [...] неко ко ће све разумети.” Ни поводом Гетеа аутор не прихвата тезу о песничком позноживотном верском преобраћању. „Неспорно је да је Гете за сву ту хришћански обојену уметничку грађу био заинтересован више као уметник него као верник”, сматра он. То потврђује и начин на који се Богородица код њега јавља – као еманација принципа Вечно-Женског, доносећи љубав и милост неопходне за Фаустово спасење. У том „одређујућем принципу” има нечега и од паганског и од хришћанског, а „Гете хоће да обе те деривације, и хришћанска и грчко-паганска, за нас буду ту, не само једна *пored* друге, него и једна *у’* другој”, тврди Стојановић и закључује, потпуно у ингарденовском духу: „Од самог читаоца зависи да ли ће у Маријином бићу као важнију видети њену светост или милост, или обоје подједнако, или према томе неће имати одређен однос.”

Поводом Гетеа треба истаћи и драгоцене ауторове дијалоге са другим тумачима, јар нам је на тај начин представљен широк спектар савремених интерпретација вечно живог немачког класика. Тако смо, поред много других ствари, упознати са мишљењем Ханса Бајера који Гетеову религијско-етичку позицију види као идентичну са Пелагијевом. И заиста, овај савременик и неистомишљеник Августинов проглашен је за јеретика не само зато што је порицао прародитељски грех, него и зато што је величао људску слободну вољу и тврдио да човек својим добрим делима може заслужити спасење душе. А то се управо догађа са Фаустом, иако је потписао уговор са ђаволом. Хвале вредан је и Стојановићев напор да у разговоре на религијске теме уведе саговорнике различитих теолошких провенијенција, макар као оријентир за дефинисање једне неутралне херменеутичарске

позиције. Јер, као што нам се више пута предочава да песник и теолог, односно песник и филозоф, не иду истим путем, тако и тумачење књижевности има свој пут, који се на појединим раскршћима укршта са филозофијом, теологијом или неком другом сфером духа, али не сме да јој се потчини.

Све ово, надамо се, уверљиво потврђује да је *Енергија сакралног у уметности* заслужено понела награду „Никола Милошевић” за најбољу књигу у области филозофије и теорије књижевности и уметности у 2010. години. Нека нам буде допуштено да кажемо још неколико речи за какве у пригодним приликама нема места, а које могу бити од користи у књижевним преиспитивањима, па и за науку о књижевности уопште. Скренули бисмо, дакле, пажњу на то да је оглед „Између астралног и сакралног. *Santa Maria della Salute* Лазе Костића” у Стојановићевој последњој књизи доживео своје треће издање. Први пут је објављен у јулско-августовском двоброју *Лейојиса Майице српске* 2005. године, да би био прештампан две године касније у књизи *Поверење у Бојородицу*. Исте, 2007. године, у септембарској свесци *Лейојиса* појавио се, под насловом „О интенцијама у тумачењу: један загонетни Лазин стих”, и наш полемички осврт на рачун интерпретације друге строфе Костићеве лабудове песме, односно следећих њених стихова: *Зар није лейице носииј лейојиу, / сводова ѿвојих ѿостиии сѿуб, / него жрејући свејтску жрехојиу / у ѿейо сѿалииј срце и луб; / ѿонуйи о броду, ѿрунуиј у ѿлојиу, / ѿаволу јелу а врају дуб?* Наша примедба сводила се на то да је аутор сасвим одбацио дословно тумачење ових стихова као покајничке реминисценције на некадашње песничко негодовање због сече далматинских шума у песми *Дужде се жени!* Уместо тога, он је инсистирао на симболичко-метафизичком значењу ових стихова, при чему су речи „плот” и „луб” схваћене искључиво као ознаке за телесност и лобању. Нарочито нам је засметало то што је оваквим, једнозначним тумачењем подривен темељ ауторовог интерпретативног метода, заснованог на Ингарденовој концепцији вишезначности и опализације књижевног текста.

Поменути есеј пренет је и у Стојановићеву последњу књигу без икаквих измена, што показује да је он остао непоколебљив у свом читању наведених стихова. Занимљивим нам се учинило то што су ингарденовски принципи реафирмисани на једном другом месту, у огледу о Емилу Нолдеу. Тамо је, неочекивано, откривена једна скривена могућност читања животописа хришћанске светитељке Марије Египћанке. На тај начин је учвршћена веза између овог текста и оног о Лази Костићу. Не само, наиме, да је њихова позиција унутар књиге симетрична – један на почетку, други на крају – него их повезује и импулс да се пошто-пото заобиђе очигледно, а уочи скривено. Парадоксално је, међутим, то што ова заједничка интерпретативна стратегија у методолошком смислу доводи до противречности. Јер, док се у тумачењу песме *Santa Maria della Salute* пренебрегава, по свему судећи намерно, вишезначност наведених стихова, дотле се та вишезначност наговештава тамо где би се тешко могла очекивати, где је, штавише, не би смело бити. О чему се заправо ради?

Уводећи нас у своје тумачење Нолдеовог сликарског триптиха *Света Марија Египћанка*, односно двеју верзија његовог десног крила, аутор нас подсећа на неobicну животну причу ове жене, преузимајући податке из *Житија ѿрејодобне майице наше Марије Египћанке* Јустина Поповића. Тако сазнајемо да је будућа светица у младости била велика грешница – Стојановић њен грех тачно идентификује као нимфоманију – да би на врхунцу распусности доживела епифанију и упутила се у пустињу где је провела остатак живота, најпре с муким савладавајући зов путености, а потом у самотничкој али спокојној, непоколебљивом вером учвршћеној хармонији са природом. Монах Зосима, у младости горд на своју побожност, вођен такође невидљивом руком провиђења, проналази је у пустињи већ

као старицу која је одавно раскрстила са свим земним поривима, укључујући и онај најосновнији, па су јој једина храна били Божија реч и нада у спасење. Маријин изглед и њена прича остављају тако дубок утисак на њега, да он пада ницке пред овом чудесном преобраћеницом. (Узгред, могли бисмо се запитати има ли то неке везе са поклоњењем старца Зосиме пред грешним Димитријем Карамазовим у роману Фјодора Достојевског). При расстанку љуби место на којем је стајала, „славећи Бога”, а када је по други пут види, већ упокојену, он њена стопала залива сузама. Рекло би се да у томе нема ничега неочекиваног, с обзиром на религијски набој описаног сусрета и на саму природу житија. Прецизирање „славећи Бога” требало би да је довољно речито у том погледу.

Чини се, ипак, да таква једнозначност не задовољава Стојановићев херменеутички нерв, па зато креће у потрагу за суптилним наговештајима. Тако нам се предочавају детаљи Маријиног физичког описа. При првом сусрету са Зосимом, била је „нага и црна, сунцем опалена тела, са белом као снег косом на глави, која је била кратка и досезала је до врата”. Постигн, он јој, оборивши поглед, додаје некаку тканину да се бар мало покрије. Стојановић нашу пажњу нарочито усредсређује на монахову опчињеност светитељкиним лицем, које се на једном месту назива „жељеним” и за које моли Бога да му га поново покаже, сматрајућу услышење те молбе великим добром, а њено ускраћивање неподношљивим теретом. „Очигледна је жеља за дубљим и свестранијим приближавањем; могло би се рећи и интимнијим, приснијим, с обзиром да је монаху стало и до тога да зна име пустиножитељке коју је срео.”

Овако Драган Стојановић тумачи Зосимин занос, уздржавајући се, ипак, од тога да у њему види неку опчињеност лепотом, по врсти налик онима које је анализирао у делима Томаса Мана, Андрића и Достојевског. Он овде застаје, задовољавајући се тиме да уочи један „подтон који читаочеву мисао одводи другим, премда запреченим путањима”. Које би то путање могле бити може се претпоставити, као и то шта их запречава. Ипак, тумач нам неће отворено сугерисати да се Зосима заљубио у Марију. Он, напротив, признаје како је ипак био „доминантан утисак који на њега [Зосиму] остављају њен подвиг и са светости стечене њене духовне и телесне способности и могућности”. Природа жанра овде је сувише неумољива да би се херменеутичарски порив могао даље протезати, па Стојановић закључује: „Овај подтон у целом житију наговештава да и они од земаљских страсти од почетка најчистији, као и они у пустињском испаштању најпрочишћенији, у нечему до краја ипак остају овоземаљска бића или, најпосто, људи.” Мада је, дакле, претходно изреченом тезом да „Зосимин однос према Марији Египћанки [...] није и не треба да буде једнозначно одређен”, одшкринуо и радикалнију интерпретативну могућност, аутор очито нема намеру да је широм отвори, вероватно не из страха од бласфемije него због свести да би такво тумачење сасвим извесно противречило ауторовој интенцији.

Овде би се могло поставити питање због чега се та, на крају крајева ипак претпостављена, интенција уважава код Јустина Поповића, а код Лазе Костића одбацује и зашто се овде херменеутичар враћа ингарденовској вишезначности, ако поводом *Sancta Mariae* није пристао на њу? Зашто се, другим речима, у тумачењу песме *Santa Maria della Salute* свесно превиђа нешто чега (очигледно) има, док се у тумачењу житија Марије Египћанке, макар и крајње дискретно, наговештава нешто чега (по свој прилици) нема, да би се, као последица такве интерпретативне стратегије, појавила и методолошка недоследност?

Из перспективе која искључује залажење у ауторову приватност видимо два могућа одговора на ова питања. Први је једноставнији и заснива се на импулсу сваког херменеутичара да открије неоткривено, да заобиђе очигледно и уочи скри-

вено, да буде оригиналан. Тај импулс је, уосталом, сасвим легитиман, штавише неопходан предуслов креативности у тумачењу. У књижевности се не можемо бавити само оним што је ново и неистражено, постоје текстови којима се, из генерације у генерацију, изнова враћамо, а од бескрајног понављања реченог мала је корист.

Други одговор нешто је сложенији, јер захтева познавање целине Стојановићевог опуса, а тиче се јединственог идејног контекста из којег израстају и тумачења Костићевих и Нолдеових дела. Реч је, наиме, о специфичном погледу на свет и на књижевност, који је почео да се уобличава још у ауторовим младалачким годинама, најпре у његовим песничким творевинама, да би филозофски био заокружен у студији *О идили и срећи* и потом заступан у свим његовим књигама, како теоријским тако и уметничким. Тај поглед на свет, који је Стојановић назвао „хелиотропна мисао“, заснива се на идеји да је постојање, само по себи, „вишак“ у односу на непостојање, те да се стога животу треба давати и отварати, да га треба прихватати а не одбацити, а да, поред његових трагичних и тамних страна, треба имати око за оне светле, идиличне. У фокусу овакве мисли, коју аутор воли да назива и „биофилном“ (насупротив оној „некрофилној“, нихилистичкој), налази се лепота, у свим својим видовима. Тако би се, у значајној мери, и „енергија сакралног“ у уметности могла посматрати и као лепота сакралног, односно сакрална лепота. Управо то је предмет Стојановићевих тумачења Костићеве песме и Нолдеових триптиха.

Имајући ово у виду, постаје јасније зашто, у сучељавању Лазиних ранијих песама са његовом славном „позницом“, аутор радије посеже за *Мојом звездом* него за песмом *Дужде се жени!* Тврдећи да се *Моја звезда* развила „из истог имажинативног језгра“ из којег ће се, скоро пола века касније, развити и *Santa Maria della Salute*, он је само доследно следио своју годинама испредану интерпретативну нит. Са друге стране, у упоредном читању, родољубиво-политички тон песме о жртвовању словенског горја неминовно одјекује и у *Санџа Марију*, макар и са покајничним самоопозивом, а то је аспект који хелиотропна мисао намерно занемарује, јер га сматра естетски инфериорним.

У случају Марије Египћанке, „подтон“ на који се указује у Јустиновом житију кореспондира са оним што ће бити помно и бриљантно анализирано на Нолдеовим сликама. Мислимо пре свега на она места где се говори о двома верзијама десног крила триптиха, при чему се у обема уочава нешто необично: да Марија заправо није приказана као мртва испосница, него као уснула нимфа. Надахнуто, као и у ранијим књигама у којима је писао о лепоти жене, Стојановић и овде залази у најтананије детаље, опажајући својеврсни еротизам у колориту и облицима Нолдеовог приказа Маријине косе: „Важније од свега овога је Нолдеова одлука да у обе верзије десног крила триптиха косу већ годину дана мртве подвижнице наслика исто као на средишњем делу: као веома бујну, еротски изазовно распуштену, потпуно црну, са истим еротичним преливима какви се виде и на слици која приказује Марију у Јерусалиму, младалачки раскошну...“ Сагледана кроз ову оптику, и Јустинова Египћанка, макар и седа и спечена, задржала је присенак давнашње путености, а лепота њене светости здружена је са лепотом њеног лица.

Чак и када се не слажемо у свему са интерпретацијама Драгана Стојановића, чак и када нам се учини да у њима уочавамо понеку пренапрегнутост или недоследност, очигледно је да оне проистичу из племенитог напора да се оде корак даље у односу на претходнике, а да се остане веран себи и хелиотропној, на лепоту осетљивој мисли. *Енергија сакралног у уметности*, укључујући и места која смо означили као спорна, још једном сведочи о ауторовој великој и неугасивој херме-

неутичарској страсти. Та страст подразумева ризике и полемичке изазове, али без ње у пословима тумачења нема великих достигнућа.

Јован Појов

UDC 821-1.09:81'373.612.2
821-1.09:159.937.7

POJAM, OBLICI I ZNAČENJA PJESNIČKE SINESTEZIJE

(Đorđije Vuković, *Sinestezija u poeziji*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 2010)

Kako je poezija jedan od najzahtjevnijih književnih žanrova, svako djelo koje će dodatno pojasniti zamršene puteve poezije itekako je dobrodošlo. U izdanju Izdavačke knjižarnice Zorana Stojanovića iz Novog Sada pojavila se *Sinestezija u poeziji* Đorđija Vukovića. Djelo je sadržajno podijeljeno na sedam dijelova: Pojam i naziv sinestezije; Radni pojmovi i njihove implikacije; Perspektive uporednih istraživanja; Dodatna razmatranja; Formule i njihova ostvarenja; Završni pogled; Izdanja pesničkih dela navedenih u ovom radu.

U prvom dijelu autor se bavi pojmom i nazivom sinestezije koji su se mijenjali tokom vremena, a razlog tome je što se njome bave razne nauke. Krajem XIX vijeka naziv *sinestezija* usvojili su pjesnici, ljekari i psiholozi, te se ona vezuje sa drugim pojmovima, gdje spadaju i stilske figure. Autor smatra da „pogled na nju zavisi od toga da li se ispituju čula, jezik ili stvari koje opisujemo kao da ih opažamo 'drugim čulom'” (5). Da bi što bolje odredio književnoistorijsko mjesto pojma *sinestezija* sam autor polazi od antičkog istraživanja jezika u kojem se postavlja pitanje o vezama između zvuka i značenja riječi. Grčki filozofi su se bavili i prirodom jezičkog znaka o kojem su nastajale različite i suprotne ideje. Kao primjer suprotstavljanja ovih ideja Vuković navodi razgovor između Sokrata, Hermogena i Kratila, te dalje navodi ideje velikih filozofa Platona i Aristotela.

Primjer shvatanja sinestezije kao mogućnosti da jedno čulo opazi ono što pripada nekom drugom čulu, autor nalazi u Bibliji kada se David obraća Bogu „Kako su slatke jeziku mojem reči tvoje, slađe od meda ustima mojim” (8). U sklopu naučnog ispitivanja svjetlosti, boje i zvuka, u XVIII vijeku stvorene su nove ideje o čulima i opažaju predmeta, po kojima boja ima i „psihološke konotacije.” Pisac navodi cijelu paletu poznatih imena od Njutna koji u svojoj *Novoj teoriji svetlosti boja* pravi analogije između sedam boja i sedam muzičkih tonova, preko Didroa, koji se bavi odnosom čula vida i dodira, pa do Bodlera, koji je razmatrao univerzalne analogije, maštu i opažanje određujući tako psihičku osnovu sinestezije na dva načina.

Nakon što je dao sintezu umjetnosti, autor prelazi na slijedeće poglavlje prvog dijela u kojem govori o pjesnikovim čulima, a koje počinje raspravom o sonetu „Correspondances” u kojem mirisi, boje i zvuci „odgovaraju” jedni drugima, te se *zeleni mirisi* izdvajaju kao čista sinestezija. Kao primjer navodi i Remboov sonet „Samoglasnici”, u kojem on daje boje samoglasnicima „A crno, E belo, I crveno, U zeleno, O plavo” (14). Slijedi primjer Lorke koji o pjesniku govori kao o profesoru pet tjelesnih čula, posloženih ovim redom: vid, dodir, sluh, miris i ukus, te da ovih „pet čula slušaju pesnika kao pet robova i ne 'varaju ga kao ostale smrtnike'” (28).

Kao osnovni razlog terminoloških razlika, pisac navodi to što sinesteziju izučava nekoliko disciplina, te daje nekoliko različitih određenja sinestezije. U *Rečniku književnih termina* sinestezija je definisana kao „psihološki oksimoron”, Koen smatra da je sinestezija „asocijacija oseta koji pripadaju različitim čulnim registrima” (35), dok je La Gern definiše kao „doživljenu vezu” između opažaja različitih čula” (35). Da bi dokazao prisustvo sinestezije i u drugim granama umjetnosti, Vuković navodi primjere iz likovne umjetnosti, muzike i filma.

Može se reći da se pod sinestezijom razumije više stvari, kao i to da se ona opisuje pomoću suprotnih pojmova kao što su: stvarno/izmišljeno, subjektivno/objektivno, normalno/patološko.

Drugi dio Vukovićeve *Sinestezije u poeziji* nosi naslov „Radni pojmovi i njihove implikacije” a bavi se prvenstveno čulima. Govoreći o podjeli i hijerarhiji čula autor opet polazi od antičkog shvatanja da čovjek ima samo pet čula, i to vida, sluha, mirisa, ukusa i dodira, te penjući se istorijskom ljestvicom dolazi do XVIII i XIX vijeka kad se mijenjaju pojmovi o čulima pa tako i njihov broj ne izgleda utvrđen. Autor posebno naglašava zonu kožnih čula, koja je veoma široka pa izdvaja ono što pružaju dodir i pipanje, ističući da „razdvajanje šest čulnih zona dopušta nam da bolje shvatimo kombinacije čija bi se osobenost bez toga teže pojmla” (46). U nastavku pisac navodi apstraktno i konkretno kada je riječ o čulima. Kao bitnu stavku u raspravi o čulima ističe i leksiku (rječnik) čula čulnih zona tvrdeći da grupe ovih leksema nisu dovoljno izučene smatrajući da se leksikografiji njima bave samo usput. Raspravljajući dalje o rječniku ovih leksema, autor tvrdi da sinestezija dovodi do primarnog značenja datih naziva i do njihove polisemije. Kombinovanje leksike čula dijeli na dvije osnovne grupe pojašnjavajući da prva grupa obuhvata utiske istog čula, dok druga grupa obuhvata utiske različitih čula, a kao rezultat kombinacija različitih čula nudi formule. Vuković značajnu pažnju usmjerava na prenošenje iz jedne zone u drugu naglašavajući da „*Plavi zvuk* biće sinestezija ako *plavo* znači boju a *zvuk* slušni utisak [...] *Plavi zvuk* je prosta kombinacija; ona spada u *boju zvuka* i ulazi u širu grupu koju zovemo *viđenje zvuka* ili *prenošenje iz zone čula sluha u zonu čula vida*” (51). Praveći podjelu prenošenja na jednosmjerna i dvosmjerna, autor nudi šest formula za dvosmjerno prenošenje sa odgovarajućim primjerima, te devet formula za jednosmjerno prenošenje sa pripadajućim primjerima.

Kao nešto na što bi trebalo obratiti posebnu pažnju autor ističe složene kombinacije koje se mogu susresti u književnom djelu, a javljaju se u dvije osnovne grupe, suprotne jedna drugoj. Prva grupa – Puškin „pod slatkom senkom tišine”, gdje on opisuje tišinu kao da je opaža čulom ukusa i vida. Druga grupa – Bodler „zvuci i mirisi kruže u večernjem vazduhu”, gdje je Bodler opisao zvuke i mirise kao da ih vidi. Posljednja dva poglavlja drugog dijela knjige su posvećena graničnim kombinacijama, te svjetlosti, boji, zvuku i mirisu.

U trećem dijelu, koji je naslovljen sa „Perspektive uporednih istraživanja”, pisac posebnu pažnju poklanja romantizmu, parnasovstvu, simbolizmu i postsimbolizmu u Francuskoj i Rusiji, naglašavajući važnost karakteristika ovih pravaca u uporednom istraživanju. Slijedi istraživanje pojedinih formula i istraživanje repertoara potkrijepljeni mnogobrojnim primjerima za formule dvosmjernog i jednosmjernog prenošenja, sa posebnim naglaskom na dugotrajnu formulu: *slatki zvuk*. Iako navodi velik broj primjera sinestezije u svome djelu, Vuković poseban naglasak stavlja na repertoar kod Verlana, Brjusova i Bloka, od kojih potiču najobimniji repertoari u ispitanim korpusima. Tumačenju i vrednovanju sinestezijskih formula doprinosi komparativni metod koji se ogleda u mnogobrojnim primjerima koje autor navodi te prikazivanju kontaktne veze sa pret-hodnicima i savremenicima.

U četvrtom dijelu autor nudi odgovor na pitanje gdje je mjesto sinestezije u klasifikaciji figura? Po njemu „sinestezija se ne poklapa bez ostatka ni sa jednom figurom i

deluje kao posebno kombinovanje leksema koje na svoj način zavisi od jezičkih i van-jezičkih činilaca” (154). Pisac dalje govori o dvojnosti sinestezijskih izraza.

Posebnu pažnju pisac je posvetio porijeklu sinestezije u poeziji, tvrdeći da ona vodi porijeklo sa raznih strana. S tim u vezi Vuković iznosi nekoliko pretpostavki o mogućem porijeklu sinestezije „analogije, metafore i poređenja; proširena upotreba leksema; metonimijske zamene, u koje spada i hipalaž; fonetske asocijacije i rima; upotreba srodne leksike: *mirni mesec – tihi mesec*; beleženje stvarnih utisaka i čulnih varki” (165).

Polazeći od dihotomije oka i uha, opsisa i melosa, čiji su korijeni još u antici, autor postavlja pitanje mogućnosti podjele pjesnika na vizuelne i slušne, da bi zatim negirao ovu mogućnost tvrdeći da postavljena razlika bolje odgovara pjesmama nego pjesnicima.

Peti dio primarno se bavi formulama i njihovim ostvarenjima. Sudeći prema broju primjera koje su obuhvatile autor postavlja svojevrsnu hijerarhiju po kojoj proste formule dijeli u tri grupe: produktivne, srednje produktivne i malo produktivne. Mogućnosti za ostvarivanje formula se razlikuju ovisno o leksici i sintaksi, tj. ono što važi za druge izraze često nije važno za sinesteziju. Najveći dio rječnika čula ne ide u njene formule. Iako malobrojni, izuzeci ipak postoje.

Uloga predmeta u ostvarivanju sinestezije je nepobitna, iako zavisi od kulturne sredine ili uvjerenja. Ono što autor posebno naglašava je i to da se predmeti koji izazivaju neugodnost rijetko unose u sinestezijske formule, dok su predmeti koji izazivaju zadovoljstvo izuzetno česti u ovim formulama. Kao primjer Vuković navodi formulu *slatki zvuk* jer prenosi zadovoljstvo koje nam daju poezija, muzika, ljudski glas i prirodni zvuci.

Šesta cjelina, pod naslovom „Završni pogled”, posvećena je udjelu sinestezije u poeziji u zavisnosti od perioda, žanra i drugih činilaca. Stav autora je da bi svakom književnoistorijskom istraživanju koristilo ispitivanje poezije u jednom dužem vremenskom periodu u kojem bi bio obrađen veći broj tekstova. U tekstu dalje navodi kako je istorija ta koja neprestano usmjerava pisce na metričke oblike, žanrove i figure, pa čak i na teme. U ranijim epohama veze između žanra, stiha i stila su bile utvrđene, dok u novijem periodu do kidanja takvih veza dovode slobodni stih i mješavina žanrova. Vuković je mišljenja da sinesteziju više prihvataju: idila, elegija i balada, koje predstavljaju opisne i narativne žanrove svojstvene novijem dobu.

U svojoj, moglo bi se reći, završnoj raspravi autor se osvrnuo i na ispitivanja čula kojima su se bavile neke od nauka, komentirajući na koji način su filozofija, antropologija i arheologija došle do saznanja o uspostavljanju veza između čula i predstava o svijetu. Uzimajući u obzir činjenice navedene u tekstu, pisac nastoji dati odgovor na pitanje o učestalosti sinestezije. Sedmi dio sadrži izdanja pjesničkih djela navedenih u ovom radu.

Dordije Vuković u knjizi *Sinestezija u poeziji* rasvjetljava mnoge nepoznanice o sinesteziji, rješava pitanja koja su dugo čekala na odgovor, i sve to koristeći se značajnim korpusom da bi potkrijepio svoje tvrdnje. Zahvaljujući tome, ovo djelo značajno obogaćuje znanja iz poezije kao veoma zahtjevnog književnog žanra, otvarajući dragocjene puteve koji vode novim naučnim saznanjima.

Sandra Novkinić

АКАДЕМИК АЛЕКСАНДАР МЛАДЕНОВИЋ

(Битољ 25. VIII 1930 – Београд 6. IV 2010)

Шестог априла навршила се година дана од када је прешао у сећање академик Александар Младеновић, по оцени знаменитог Павла Ивића „најзначајнији историчар нашег књижевног језика после Ђуре Даничића”.

Александар Младеновић рођен је у Битољу 25. августа 1930. године. Основну школу завршио је у родном граду, гимназију у Крушевцу (1949), да би студије српске филологије дипломирао на Филолошком факултету код чувеног Александра Белића 1954. године. Докторску дисертацију *О народном језику Јована Рајића* одбранио је 1963. године на Филозофском факултету у Новом Саду, чиме је и усмерио своју наставну и научну каријеру.

На новосадском Филозофском факултету стекао је сва наставна звања од асистента за историју српског народног и књижевног језика (1963), преко доцента (1963) и ванредног професора (1968) до редовног професора (1973), стасавајући у врсног филолога ивићевске, српске лингвистичке школе, школе „рада и реда”, школе „одмерене речи, јасног мишљења, прочишћеног текста и чистог говора”, како је дефинише Милорад Радовановић. Био је десет година и шеф Катедре за српски језик овог факултета. Од 1978. године радио је и као начелник Археографског одељења Народне библиотеке Србије и руководилац пројекта *Опис ћирилских рукописа у земљи и српских у иностранству*. За дописног члана Српске академије наука и уметности биран је 1997. године, а за редовног 2003. године. Учествовао је у раду више одбора Српске академије наука и уметности, и то као председник Међуакадемијског одбора за дијалектолошке атласе, Међуодељенског одбора за проучавања Косова и Метохије, Старословенског одбора, те као члан Одбора за фототипска издања и Одбора за критичка издања. Академик Младеновић био је дугогодишњи стални члан-сарадник Матице српске, стални члан Одбора за књижевност и језик Матице српске, члан Његошевог одбора Матице српске, Међународног комитета слависта и Славистичког друштва Србије. Уређивао је стручне часописе *Археографски прилози*, *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, *Српски дијалектолошки зборник*, а био је члан уредништва *Јужнословенског филолога* и *Ковчежића*. По по-

живу је држао предавања на универзитетима у Сарајеву, Скопљу, Кракову, Варшави, Софији, Лењинграду, Нишу и Косовској Митровици. Носилац је почасног доктората Лењинградског универзитета од 1990. и Софијског универзитета од 2001. године. Добитник је Октобарске награде Новог Сада за науку (1969), Тринаестојулске награде Републике Црне Горе за научно стваралаштво из филологије и лингвистике (1990), те Повеље са сребрном плакетом Универзитета у Новом Саду за допринос раду и развоју новосадског универзитета (1990).

Филолошки рад академика Младеновића везан је за проучавање историје српског књижевног и народног језика у врло широком дијапазону – хронолошки од времена пре појаве првих писаних споменика (Мирослављевог јеванђеља и Повеље бана Кулина) па до XIX века (тј. прозних и поетских остварења Проте Матије Ненадовића, Петра II Петровића Његоша и др.), и емпиријски од палеографско-ортографских описа, преко фонолошких, морфолошких, лексиколошких, делом и синтаксичких истраживања до културолошки постављених филолошких опсервација. Научна истраживања Александра Младеновића у знаку су српске филолошке традиције коју су започели Вук и Даничић, дорађивали потом Стојан Новаковић, Љубомир Стојановић и Милан Решетар и брусили напокон Александар Белић и Павле Ивић. Тога је академик Младеновић био дубоко свестан и као научник и као професор, што је и показао остављајући нам као завет у својој последњој књизи *Историја српског језика – Одабрани радови* (2008) речи чувеног Јована Цвијића:

„Сваки научни радник полази од метода и резултата које су други створили. Сви се ми пењемо једни на рамена других. И људи великих резултата мали су фактори у огромном научном развиту. Научне хипотезе, које чине важне беоуче у развиту науке, теку као река: једних нестаје, да их други смене”.

Научни опус Александра Младеновића обухвата преко 450 библиографских одредница, међу којим посебно место заузимају научне монографије *Језик Пејтра Хекторовића* (1963), *О народном језику Јована Рајића* (1964), *Језик владике Данила* (1973), зборници радова *Књижа о Њеџошу – Сјудије и чланци* (1989), *Славеносрпски језик – Сјудије и чланци* (1989), *Историја српског језика – Одабрани радови* (2008), те издања српских језичких споменика *Проша Мајица Ненадовић – Мемоари (Рукопис. Фонолошко издање)* (1988), *Владика Данило, Владика Сава – Писма* (1996) *Пејтар II Пејровић Њеџош – Горски вијенац* (1996, 1998–1999, 2001), *Пејтар II Пејровић Њеџош – Луча микрокосма* (1996, с Мирном Флашаром) *Повеље кнеза Лазара (Текст. Коменшари. Снимци)* (2003), те *Повеље и писма десноша Снефана (Текст. Коменшари. Снимци)* (2007). Ширином захвата, стабилном методологијом, неумољиво одговорним ставом према језичким фактима и онда када се крњила ауторитативна теорија, академик Младеновић ство-

рио је научно дело којим се на најбољи могући начин одужио свом роду и онима чијим се знањима задајао и на чијим је учењима стасавао.

Академик Младеновић србистику је понајвише задужио проучавањем српских књижевнојезичких идиома, првенствено оних које се у српској култури смењују током XVIII и XIX века, а који су у нашој науци дуго били неоправдано маргинализовани пре свега због некритичког односа према Вуковој реформи. Александар Младеновић схватао је да је Вука Караџића изнедрио романтичарски *Volksgeist* и да се величина нашег језичког реформатора не може умањити сагледавањем српске књижевнојезичке вертикале. Славеносрпски тип књижевног језика у Вуково време је и независно од Вука био увелико србизиран – „његова властита србизација постала је процес који се временом ... све више појачавао, а завршио негде 20–40-их година XIX века”. Академик Младеновић је процес србизације славеносрпског језичког идиома сагледавао применом егзактне методологије, напуштајући до тада доминантне импресионистичке процене, на основу чега ће бити и изречена позната оцена да од Александра Младеновића „почиње нова епоха у проучавању предвуковског књижевног језика код Срба”.

Генерације студената српске филологије памтиће академика Младеновића по системским научним студијама – у којима су одмерено и јасно предочени сложени процеси историјског развоја српског језика и смене књижевних језичких идиома у српској култури – као што су *Елементи и историје српскохрватског језика* (1971), *Напомене о српскословенском језику* (1977), *О неким питањима и особинама славеносрпског језика књижевног језика* (1978), *О неким питањима примања и измене рускословенског језика код Срба* (1982), *Неколико мисли о српскословенском, рускословенском и славеносрпском језику књижевног језика* (1984–1985).

Предавања професора Младеновића из историје српског (књижевног и народног) језика била су осмишљена, до детаља припремљена и подстицајна као и његови научни радови, али она су неретко добијала поетски призвук који надахњује, емотивно усмерава и одјекује годинама након што је предавање одржано. Тако на пример, говорећи о *Мирослављевом јеванђељу*, а у контексту наших болних суочавања с историјом – коју ваљда свака српска генерација мора изнова животну учити – професор Младеновић је знао подсетити да су Срби, повлачећи се преко Албаније, носили своју свету књигу као залог трајања на овој балканској ветрометини, као тапију којом су доказивали да су своји на своме. Сваки крупнији историјскојезички проблем добијао је на предавањима професора Младеновића своју животну причу – причу која се памтила и која је носила одговарајућа научна факта ради којих је и испричана. Било га је задовољство слушати.

Господски је живео и радио и господски је отишао, учећи нас стамениости до последњег трена.

Слободан Павловић

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 Уредништвом, рад може бити објављен на енглеском, 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 *Правовис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижуре (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 *Правовиса 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 ако 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, ђ) 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 (тј. једнако увучена као први пасус 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 ослонцем на стручне термилошке речнике, а у интересу је аутора да учесталост кључних речи (с обзиром на могућност лак-

шег претраживања) буде што већа. Кључне речи дају се на језику на којем је написан сажетак. *Кључне речи* се наводе испод сажетка и испод резимеа са одговарајућом ознаком *Кључне речи*, односно *Keywords* 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:	за библиографску	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . –
128)	јединицу:	2. изд. Београд: Српска књижевна 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:	за библиографску	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . –
128–130)	јединицу:	2. изд. Београд: Српска књижевна 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:	за библиографску	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . –
128, 130)	јединицу:	2. изд. Београд: Српска књижевна 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 Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974:	за библиографску	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.
95)	јединицу:	

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у парентези је 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.
Српски језички приручник. 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 сачио 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 стране 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” параграф.

Свака библиографска јединица представља засебан пасус, који је организован на различите начине у зависности од врсте цитираног извора.

У *Зборнику Мајнице 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 модифи-

кацијом 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 љрироди и језичком развићку: линџви-сџичка исићивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О срџском љићању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

МАЊИЋ, 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 Натошевић”, 2003.

Секундарно ауторство:

У *Зборнику Маџице срџске за књиџевносџ 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:

БУГАРСКИ РАНКО (ed.) *Language Planing in Yugoslavia*. Columbus: Slavica Publisher, 1992.

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Срџски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

Рукописна грађа:

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукоџиса* (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–36), 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 Матице 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 књиге*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *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:

ТОПТ, 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.

2. Извори се дају под насловом *Извори у засебном одељку* после одељка *Цитирана литература* на истим принципима библиографског описа који се примењује у одељку *Цитирана литература*.

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 Мајџице српске 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 уредништво ће обезбедити превод резимеа на српски језик.

14. Текст рада за *Зборник Мајџице српске 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 Мајџице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Матице српске 1, 21 000 Нови Сад. Поред штампане верзије рукописа, треба послати и електронску верзију рукописа у Word формату на компакт диску или на електронску адресу jdjukic@maticasrpska.org.rs с назнаком да се ради о рукопису за *Зборник Мајџице српске за књижевност и језик*. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату.

Уређивачки одбор *Зборника Мајџице српске за књижевност и језик*

Рецензенти

др Јован Делић
др Бојан Ђорђевић
др Марија Клеут
др Горан Максимовић
др Слободан Павловић
др Љиљана Пешикан-Љуштановић
др Зоран Пауновић
др Иво Тартаља
др Светлана Томин
др Михајло Пантић
др Војислав Јелић
др Пер Јакопсен (Копенхаген)
др Персида Лазаревић Ди Ђакомо (Пескара)

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

Редакција 1. св. LIX књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 2011.

Штампање завршено септембра 2011.

Издаје Матица српска, Нови Сад

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

Стручни сарадник: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *Слободан Павловић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

Технички уредник: *Ђукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Тираж: 500

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

Штампа: Будућност, Нови Сад

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

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

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138