



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 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Зоја Карановић, <i>Пројаси царства српскога</i>	265
Мр Биљана В. Јовановић, <i>Митски, њоејски и историјски аспекти њесме „Смрт Марка Краљевића”</i>	277
Мр Нермин Вучељ, <i>Поимање укуса код француских просветијела</i>	289
Др Снежана Милосављевић Милић, <i>„Швабица” или рејорика одгоде</i>	307
Др Горан Максимовић, <i>Три српска књижевника у огледима Бранка Милановића (Шанић, Ђоровић, Кочић)</i>	321
Мр Кристина Стевановић, <i>Наратолошке иновације у збирци „Саушници” Исидоре Секулић</i>	329
Марио Г. Лигуори, <i>Винаверова ојчињеност Ијалијом у њуојису „Коначна Венеција”</i>	341
Кристина С. Ђурић, <i>Проблем ајсурда у делима Миодрага Булајовића („Ђаволи долазе”, „Црвени њејтао леји ѡрема небу”, „Годо је доцао”)</i>	349
Горан Коруновић, <i>Слика сјранца у „Издајицама” Анђуна Шољана</i>	377
Жељко Д. Милановић, <i>Друзи у ѡричама Давида Албахарија</i>	401

Испраживања

Др Смиљана Ђорђевић, <i>Савремено ејско ѡевање: ѡроблеми, мођуњностии и ѡерсјекјиве ѡрочавања</i>	425
---	-----

Прилози и грађа

Др Жељко Ђурић, <i>Две смрти и два животи Герасима Зелића</i>	435
Др Миливој Ненин, <i>Прејиска Илариона Руварца и Милана Савића</i>	461

Оцене и прикази

Др Слободан Павловић, <i>Српска фонологија</i>	481
Ружица Фармаковски, <i>Вербалне асоцијације и интердисциплинарна проучавања</i>	485
Мр Драгослав Перић, <i>Поретци према (не)постојећим моделима</i>	490
Драгана Белеслијин, <i>Сона Истока и Запада</i>	495
Др Бојана Стојановић Пантовић, <i>Типолошки пресек и рецепција надреализма</i>	497
Недељка Перишић, <i>Срицање неизрецивог: поезија драме и драма поезије</i>	501
Др Светлана Шеатовић Димитријевић, <i>Језички проблеми српског јесничтва</i>	504

In memoriam

Др Ивана Антонић, <i>Академик Милка Ивић (1923–2011)</i>	509
Упутство за припрему рукописа за штампу	519

ПРОПАСТ ЦАРСТВА СРПСКОГА*

Зоја Карановић

САЖЕТАК: У овом раду анализира се песма „Пропаст царства српскога” и то с тачке гледишта њених патриотских, религиозних и митских конотација, и у том контексту пропитују се и жанровске особености песме као митолошке и јуначке, посебно њеног специфичног облика херојског хвалоспева.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: „Пропаст царства српскога”, идентитет, есхатолошка криза, митолошка песма, јуначка песма, херојски хвалоспев, религиозна, митска значења, жртва

Песме косовског циклуса тематско-садржински представљају преглед историје расапа српске средњовековне државе, изазваног спољним непријатељима, мада се у њима говори и о сукобима унутар заједнице, с тим што основни конфликт између Милоша и Вука Бранковића у овим оквирима има консеквенце које увелико превазилазе личне и породичне оквире и судбински утичу на будућност и опстојавање државе и на њих су фокусирани, а и конфликти у овим песмама у основи су осветљени на фону борбе с Турцима.¹ Зато су ове песме јуначке, без обзира на то што непосредно углавном не говоре о правим борбама и што у њима има много емоција. И такође, за разлику од преткосовских песама у којима је несрећа исто тако понекад мотивисана сукобима унутар породичне заједнице, тако да се неке

* Овај текст настао је као резултат рада на пројекту: „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности” (178005), који се уз финансијску подршку Министарства науке Републике Србије изводи на Одсеку за српску књижевност, Филозофског факултета у Новом Саду.

¹ Под јуначком песмом у најопштијем смислу овде се подразумева: прича о борбама међу племенима, нацијама, припадницима различитих конфесија, чији репрезентанти могу бити појединачни јунаци, групе, војске... Прича је, притом, уоквирена у историјско (псеудо-историјско) време, и везује се за историјске (псеудоисторијске) догађаје и јунаке, који се боре против непријатеља властитом снагом, оружјем и сналажљивошћу, при чему у њима није искључено присуство митског кода.

од њих донекле баладично заплићу², косовске песме говоре о свеопштем пропадању услед надирања непријатеља. Па се све посматра и на фону есхатолошке кризе³, тако да су оне на одређени начин и митолошке.⁴

Историјска Косовска битка, која се збила у једном дану, на Видовдан 15/28. јуна 1389, кад су погинули војсковође српске и турске војске (Лазар и Мурат), као и много ратника на обе стране⁵, у епској песничкој традицији доживљава се управо као *йошљедње вријеме*⁶ и катастрофа катаклизмичних размера. Ту непријатељи прете да униште људе, њихове тековине и устројство света уопште, што можда најбоље илуструје сан *Милице Лазара кнеза*, који она у бугарштици казује Милошу Обилићу:

Ово ми се ноћаске трудан санак изаснио,
 Ће ми звијезде падаху с небеса на црну земљу,
 Ће ми бјеше на небу јасан мјесец потамнио
 И ђе се је ведро небо на четверо распукнуло.⁷
 (Богишић 1878: бр. 1)⁸

² Те песме су донекле баладичне према типу сукоба, ређе према разрешењу. О поезији балада у поменутом кључу види: Карановић 1998: 217-290.

³ Мотив смака света иначе је интернационално распрострањен (Чајкановић 2, 1994: 353-360; Лома 2002: 131-133) и често се везује за пророчке снове (Чајкановић 1, 1994: 213-14). О овој фолклорној теми, у вези с библијским мотивима и летописном и апокрифном литературом драгоцене реминисценције: Н. Милошевић-Ђорђевић 1971: 176-203, која наводи и претходнике у испитивању ове теме, па су и стога њена истраживања корисна. У песмама с темом смака света, типа „Свечи благо дијеле”, говори се о казни која стиже људе за њихове грехове, док се у песмама косовског циклуса не говори о крају света због преступа (преступник је само издајца, Вук Бранковић), и то је битна разлика. Јунаци ту поступају по божанском налогу и како то људски закони налажу.

⁴ Јунаци у њима су обоготворени, док су непријатељи демонизовани. О демонизацији непријатеља у јуначкој поезији: Чајкановић 2, 1994: 360-362.

⁵ Ређеп и Михаљчић, 1995: 7-9 (ова битка је у епици контаминирана и са Другом косовском битком (1448).

⁶ Митема *йошљедњеџ времена*, односно краја света, присутна је и у преткосовским песмама (СНП II, бр. 32, 35, 36). О томе шире: Н. Милошевић-Ђорђевић 1971: 193-196.

⁷ Мотив пророчког сна о пропасти света уништењем небеских светлила, без обзира на то што би могао имати упоришта и у реалном догађају, помрачењу сунца из 1386. (*Пећки летопис* 1402-1405, према: Петровић 2001: 13, и у науци је потврђен: Јанковић 1989: 197), овде је знатно развијенији, такође је широко распрострањен у епици и порекло му је митско (Лома 2002: 220-222). А истог је порекла и мотив демонског непријатеља који на Косову затвара и воду: *Мураш йао на Маззгий, на йоље, / Увайшио и Лаб и Сийнцу* (СНП II бр. 50, IV), као и његов атрибут змија (СНП II, бр. 44 и 86..., обимна литература, Лома 2002: 220-222). До пропасти царства, међутим, долази и због опредељења српског војсковође за царство небеско, односно хришћанског карактера борбе, али и због издаје унутар својих редова, односно преступа и огрешења о заједницу. О томе на ширем плану и у вези с цикличношћу стварања и деструкције: Елијаде I, 1991: 146.

⁸ То је карактеристично за херојску епiku уопште (Чајкановић 1938: 353-374, према: Чајкановић 2, 1994: 353-369). О овом мотиву у осталим косовским песмама: Лома 2002: 223-224.

А у датом кључу, остварење те претње, односно околности које су довеле до битке, саму битку, њене последице, те могућности за опстанак, након боја, ако не физички, оно метафизички, пропитује и резимира кључна песма косовског циклуса „Пропаст царства српскога”, која почиње стиховима:

Полетио соко тица сива,
Од светиње, од Јерусалима,
И он носи тицу ластавицу.

(СНП II: бр. 46⁹).

У уводном делу песме, соко, птица која је у народним веровањима гласник *par excellence*¹⁰, али и весник смрти (Гура 2005: 512), носи *ласџавицу*, за коју се у народу такође веровало да има пророчке особине, као и да је хтонска птица (Ђорђевић 1958: 29-30; Гура 2005: 471)¹¹, тако да на самом почетку, системом птица-гласника, најављује смрт, односно смак света.

Другим речима, песничка загонетка с почетка песме, соко *носи џицу ласџавицу*, високо мотивисано заплиће њену радњу. Јер ове две птице не наговештавају само смрт, него и избор смрти, у наставку: *Цар воледе царсџиву небескоме*, односно венчање ратника са смрћу, пошто се за ове птице по народним веровањима не само везују душе погинулих у боју, него ластва и соко кодирају и мушко и женско начело и принцип су њиховог повезивања, односно својствена им је брачна симболика (Гура 2005: 466, 472, 511-512). И у том смислу усклађивање онога што песма имплицира на почетку иде до њеног краја.

У наставку, међутим, показује се да није реч о соколу, него је у његовом лику скривен Свети Илија:

То не био соко тица сива,
Већ то био светитељ Илија,

што се такође уклапа у основну матрицу косовске митеме, и истовремено антиципира расплет ове песме, будући да је Свети Илија старозаветни весник страшног суда.¹² А како је он асимиловао и атрибуте словенског Перуна,

⁹ Песму је, иначе, са још пет песама, Вуку послао Лукијан Мушички (још 1817), а за њега ју је од Слепице из Гргуреваца забележио Ђакон Стефан, о чему Вук даје обавештења у својој четвртој књизи, помињући, међутим, само четири песме: „Пропаст царства српскога”, „Косовка девојка”, „Обретеније главе кнеза Лазара” и „Марко Краљевић укида свадбарину” (НСП IV, 1833: XXV-XXVI). В. Недић иначе претпоставља да би Слепица из Гргуреваца могла бити аутор и једне Вукове варијанте песме о Марку Краљевићу и орлу (СНП II, бр. 55), као и песме „Девојка надмудрила Марка” (СНП II, бр. 41) (Недић 1973: 213-218).

¹⁰ У овој функцији соко се посебно јавља у сватовским песмама.

¹¹ За њу у Босни, на пример, сматрају да обдарује и знањем (Гура 2005: 471). А с њим се доводи у везу и чињеницом да може да заштити кућу од грома (Гура 2005: 465) и она на дан Светог Илије, како се у народу верује, одлази у топлије крајеве (Гура 2005: 469).

¹² На крају Књиге пророка Малахије (Малах, 4,5 и д.) прориче се долазак Илије као гласника страшног суда, и на то се алудира у Јеванђељу по Матији (11, 14; 17, 10-13). Он,

бога грома, олује, рата и војничке дружине (Иванов и Топоров 1974: 62 и 158)¹³, то је појава Светог Илије, доносиоца вести о судбоносној бици, двоструко мотивисана – Свети Илија и птица коју он носи дублирани су гласници о непријатељу, који прети смрћу и уништењем, и наговештавају га.

Песничка загонетка кодирана пророчком књигом-писмом, с почетка песме, раскриљује се, даље, открићем да Свети Илија не носи ластавицу, него *књиџу од Богородице*, у виду ластавице¹⁴:

Он не носи тице ластавице,
Веће књигу од Богородице¹⁵,

што је даље мотивисано у словенском свету распрострањеним веровањем да је ластва божја птица, повезана управо с Богородицом (Гура 2005: 462), чији је она атрибут и инкарнација, према стиховима украјинске песме: *Ой Дунаечку, на бережечку, / Там ласточка та купалая, / То не ласточка, то Божя Мати* (према: Гура 2005: 462)¹⁶, чиме се провиђење вишеструко уплиће у радњу, односно разлози будућим догађајима утемељују се у божанском деловању. Књига-ластаница, која је само отелотворење Богородице¹⁷, притом, својом поруком антиципирајући и жртвовање које је и платформа за обоготворење, даје трансцендентални смисао људској егзистенцији, у наставку.

Та велика божанска књига – која такође повезује две кључне тачке у простору, по хоризонтали, од којих се једна налази у самом *ценітру* света, *Јерусалим*, а друга је на Косову (*Сіушиџа књиџу цару на колени*), уцртава линије крста, у који је уписана оса света, која и омогућава стварање¹⁸, и у наставку опстојавање у жртви – показује да ту више силе: *чине ѓорњу ѓалерију у ејској слици светиа и несумњиво учесіџују у сложеном механизму*

преко ластавице, која такође има пророчке особине (Ђорђевић, 1958: 21-32) доноси вести о непријатељу, па се и на овај начин судбина двоструко уплиће у догађаје, у чему се очитује сложеност српске косовске епике.

¹³ О присуству Громовника, односно Перуна, као божанства рата, у лику Св. Илије, који на својим колима односи Лазареву душу на небо, у овој песми говори А. Лома, доводећи га у везу и с Индром, који је, уједно и возар мртвих (Лома, 2002: 150-151).

¹⁴ Ово је нека врста крње словенске антитезе, којом се ластавица и Богородица, заправо, доводе у везу, а не искључују, како се то уобичајено за словенску антитезу сматра.

¹⁵ Мотив небеског писма које најављује пропаст царства налази се и у песмама из Бугарске и Македоније, Крстић 1984: 96-97.

¹⁶ А. Лома у Богородици (*књизи од Богородице*) види супституцију у владарке небеског града (Лома 2002: 141-142), са чиме се није лако сложити.

¹⁷ А. Лома сматра да се примарно Лазару обраћао Свети Илија, а да је *Богородичино писмо поизији домейак* (Лома 2002: 149). У вези с овом претпоставком поменути аутор помиње бугарске и македонске песме с истом темом и мотивом Богородичиног писма, које навешћују пропаст хришћанског царства (Крстић 1984: 96).

¹⁸ О прастарој симболици крста која, наравно, укључује и хришћански код: Топоров 1982: 72-88.

космичко̄ модела¹⁹, што је у песми снажно имплицирано и даље је жанровски одређује као митолошку.

А како ластавица, према народним веровањима, има и небеске и хтонске особине (Гура 2005: 469-473), њеним присуством упућује се истовремено на могућност земаљске победе и преживљавања, или умирања, пропасти царства и посвећења, које следи²⁰, за овакву поруку је изузетно погодна.

Лазарево опредељење за небеско *царсѿво* је, дакле, вишеструко утемељено у провиђењу и високо је мотивисано, што је сигнификовано низом изоморфних метафоричних слика, на почетку. Тако, пре него што се било шта догоди, оно већ јесте, или је било, пошто је све о чему је овде реч утемељено у божанским одлукама. Зато се прича и фокусира на уводу, који прејудуцира догађаје.

Другим речима, оне опције на које се песма фокусира наговештене су, али и прописане, на почетку (системом гласника), што се и декодира њеном садржином, у наставку, пошто *књиџа* нуди Лазару освајачку борбу: *Па на Турке јуришч учиниѿе, победи их и стекне царсѿво на земљи*, или да чека ударац (кад Турци уђу на његову територију²¹) и погине са својом војском:

Ако л' волиш царству небескоме,
А ти сакрој на Косову цркву,
Не води јој темељ од мермера,
Већ од чисте свиле и скерлета,
Па причести и нареди војску,
Сва ће твоја изгинути војска
Ти ћеш, кнеже, ш њоме погинути.
[...]
Цар воледе царству небескоме.

У самој књизи се, дакле, имплицитно вреднују и два различита концепта ратовања, одбрамбени и освајачки. И ту се, могуће је, налази не само основни мотивациони чвор песме, него и њена етичка позадина у целини. А истицањем, али истовремено и умањивањем вредности овоземаљског живота, спрам онога што је сједињавање са божанским, увећавају се његови мета-физички квалитети, око којих се све што је речено, или није изречено (а подразумева се), и окупља.

У међувремену, како *књиџа* и каже, Лазар, под условом да се определи за небеско царство, треба да сагради цркву *од свиле и скерлеѿа*, чиме се, такође, метафоризује повезаност богова и људи (и наговештава њихов будући статус), изнова поступком предочавања „вишка информација”, пошто

¹⁹ Како би то рекао Ј. Мелетински (Мелетински 2009: 128).

²⁰ Зато је немогуће определити се за идејну основу песме, као хришћанску, или паганску, што неки истраживачи настоје да учине (Лома 2002: 138), очито је да су те традиције наслојене и неодвојиве.

²¹ У јуначкој епици одбрамбеног типа, по правилу, непријатељи нападају *наш* простор и желе да завладају њиме, док у освајачкој концепцији јуначке епике *ми* излазимо из свог простора у *ѿуђи*.

већ храм по себи представља везу с оностраним. У аналогној функцији је, дакле, и квалитет храма, његов свилено-скерлетни материјал, на којем се такође инсистира, пошто је, застор/тканина, иначе, често имао место у храму и сам могао бити храм²², много пре но што ће dospети у домове и позоришта²³, пре хришћанства²⁴, али и у његовим оквирима²⁵, што упућује на општу повезаност представа о сакралном простору из непојамних временских дубина с хришћанским представама, наслојеним у овој песми.

И у таквој цркви Лазар ће, у наставку и према божанским упутствима, причестити и *наредити* војску, чекајући непријатеља, на **својој** земљи:

Истом кнеже наредио војску,
На Косово ударише Турци.

Лазар тако, градњом цркве, истовремено оснажује своју веру и њоме се чвршће повезује са божанским. А причешћујући војску он и своје поданике доводи у везу с оностраним и припрема их за жртвовање.

На Косово потом *ударе* Турци и Лазар им се супротставља. А његови ратници у боју (онако како је предодређено), гину, да би након издаје Вука Бранковића, погинуо и сам Кнез:

Маче војску српски кнез Лазаре:
У Лазе је силан Србаљ био,
Седамдесет и седам иљада,
Па разгоне по Косову Турке,
Не даду се ни гледати Турком,
Да камоли бојак бити с Турци;
Тад би Лаза надвладао Турке –
Бог убио Вука Бранковића!
Он издаде таста на Косову;
Тада Лазу надвладаше Турци,
И погибе српски кнез Лазаре.

²² Познато је да су чак у недавној прошлости цркве могле бити сачињене и од тканине. Тако су у 19. веку, у православној Босни, постојали и шатори (грч. скинија), који су у одређеним приликама, о великим свецима, служили као цркве. Неке скиније задржане су и након отоманске власти (села Угудоновић, Брестово, Радња доња, Церовица, Јеленска, Медна, Стоице). Највећи број скинија помиње се у Босанској Крајини (Радосављевић 2010: 139).

²³ О чему је посебно писала О. Фрејденберг (1987: 90)

²⁴ Ту се идеја хришћанског светилишта наслања на архаичне слојеве представа о храму. О овоме је надахнуто писао А. Лома, говорећи о храму паганских Словена на острву Рујну, чије је светилиште, по Саксу Граматику, затварала „ограда у два реда, спољашњи су чинили зидови покривени пурпурним кровом (*culmine*), а унутрашња ограда сјала се висећим засторима (*pensilibus auleis nitebat*) (према: Лома 2002: 145-146). У неку руку и иконостас представља реплику застора. Идеју застора као храма и у данашње време илуструју будистички храмови, чије су различите зоне раздвојене завесама, као и лелујаве бестелесне тканине на Хималајима, које симболизују храм (према теренском искуству ауторке рада).

²⁵ На српском етничком простору су (у Босни) у 19. веку постојали шатори-цркве (Радосављевић 2010: 138-139). Види бел. бр. 21.

И тако се све завршава, онако као што је наречено.

До пропасти Царства долази, дакле, због опредељења српског војсковође и његових јунака за праведну, заштитничку борбу и борбу за веру: *За крстї часни и за своју вјеру*. И због тога сви они су свети ратници. Посебно их јеванђеоски појам *царсїво небеско* (Мат: 5,3)²⁶, доводи у везу с хришћанским светим ратницима, који причешћем и ступају у однос с њима, што показује и крај песме: *Све је свейо и чесїиїо било, / И миломе боџу ѿрисїуїачно*.²⁷

До пропасти, међутим, како се у песми и каже, долази и због издаје:

Ал' не виђех Вука Бранковића,
Не виђех га, не видло га сунце,
Он издаде честитога кнеза,
Господара и мога и твога.

(СНП II: бр. 46)

Односно трагични расплет мотивисан је преступом и огрешењем о заједницу²⁸, о чему као о историјској чињеници, постоје и писани трагови још у XV веку (у *Јаничаревим усїоменама*).²⁹ Дакле, без обзира на провиђење и Кнежеву одлуку да се оно следи, постоји потреба и да се судбина преиспита, а пораз у боју у овом контексту мотивише се и нарушавањем нормe понашања унутар сопствених редова, што у наставку битно утиче на односе међу људима.

У самој песми, због свега што је унапред дато, изгледа и нема описа директних сукоба, бојева, мегдана и јуначких подвига (пошто то и није намера), него се они наговештавају у могућностима, прво системом гласника, а затим и у асоцијацијама и реминисценцијама, у виду покрета војски, које једна по једна страдају, чиме се више инсистира на узроцима и последицама чиновна (натприродних бића и људи), него на самим чиновима. Као да је све тако страшно да се не може описати, изрећи па ни саслушати, мада је свеколико страдање дубоко мотивисано и завршним стиховима оправдано:

Све је свейо и чесїиїо било,
И миломе Боџу ѿрисїуїачно³⁰,

чиме је све доведено у простор сакралног чина и моралног деловања првог реда.

²⁶ Различите идеје о томе: Лома 2002: 135-136.

²⁷ Мотив избора царства небеског јавља се у српској средњовековној књижевности, мисао јеванђеоска, али и основна идеја сваке епике (Ређеп и Михаљчић, 1995, 15-17).

²⁸ О томе: Елијаде I 1991: 146.

²⁹ Детаљно описује и коментарише С. Петровић (Петровић 2001: 34-36).

³⁰ Завршни стихови песме о Мусићу Стевану: *Ту су Србљи изџубили царсїво / Чесїиїоџа цара земаљскоџа* (СНП II: бр. 47) ову ситуацију коментаришу из другог угла.

Реч је, дакле, о делима којима се и у ритуалном и етичком смислу може приступити Богу³¹, и којима се њему и приступило, тако да страдање Лазаревих ратника заиста надвладава силу која *ѝреокреће ѝоредак у космосу* (Самарџија 2009: 10). И то је оптимистичка димензија ове песме.

Песма „Пропаст царства српскога” у целини, дакле, говори о томе како ратници, јунаштвом и срчаношћу, покушавају да заштите своје племе, одбијајући да први нападну непријатеља на његовој територији, и тако се приволе освајачком начелу, него се само од њега бране.³² Непријатељи, пак, нападају не само земљу, него и њен најсветији простор: *убаво ѝоље Косово* са црквом од свиле и скерлета³³, са *ѝректрасном Самодрезжом црквом*. А ратници, жртвујући се да би то очували, *ѝолажу своју ѝтелесну еџзисѝениџију у ѝемелъ веч-ноџ боравиѝиѝа*³⁴, асоцираног храмом који представља модел за инсценацију жртвене процедуре, светилиште, крајње свето место које се третира као део *друџоџ* света, и којем обични чланови заједнице не могу ни прићи.³⁵

На том месту изабране међу изабраним с Богом везује сакрално јело и пиће: *Исѝом царе ѝричесѝио војску*, које асоцира и обред иницијације прастарих ратника у загробни живот³⁶, односно венчање са смрћу, што се датом синтагмом показује као резултат.

Завршни исказ, дакле, асоцира патриотска, религиозна и митска значења, говори о смрти за домовину, веру, али и потребу јунака који су погинули у боју да уживају вечно блаженство³⁷ и у крајњој линији жртвеног је карактера. Односно, унутар саме песме долази до двоструке ресемантизације основних њених значења: прво преношења есхатолошког мита на епски-херојски ниво, а затим, будући да Турци представљају иноверце (демане), с херојског на космогонијски и хришћански план.

³¹ А. Лома сматра да завршетак песме значи да: *Сви (јунаци) досѝевају у Божје цар-сѝиво* (Лома 2002: 133), што донекле симплификује завршетак песме.

³² Лазарево опредељење јесте опредељење за морални опстанак нације и трајања у епском свету непролазности, како то каже Н. Милошевић-Ђорђевић (Милошевић-Ђорђевић, 1990, 83).

³³ Овакви храмови се, иначе, помињу у најранијим описима словенских паганских храмова С. Граматика и А. Бременског (према: Лома 2002., 146).

³⁴ Како то надахнуто каже А. Лома (Лома 2002: 144).

³⁵ О структури табернакула (шатор) и инсценацији која прати жртвовање: Лич 1983: 126-132.

³⁶ Како би то рекао А. Лома (Лома 2002: 144).

³⁷ Слично Ахилеју, Водановим ратницима, или борцима Махабахарате (према: Лома, 2002, 136)... И ту се косовска митема, такође, спаја с темом есхатолошке битке богова и демона која се, као и ова, одиграла у унапред утврђени дан, на одређеном пољу (већ самим тим што је простор који се налази између *ѝприроде* и *кулѝуре* то му место у овом контексту припада), о чему је у више наврата писано (Ђорђевић, 1937, 61; Чајкановић 1938, према: Чајкановић 2, 1994: 362-365, Путилов, 1966, 136; Лома, 2002, 136-153), опасаном двема рекама, пољу које „у архаичној космологији има прворазредни сакрални значај” (Лома 2002: 152). Ове идеје, међутим, наговестио је још В. Чајкановић (Чајкановић 1938, према: Чајкановић 2, 1994: 362-367).

Гледано у целини, дакле, косовске јунаке од осталих сличних јунака битно разликује избор искључиво одбрамбеног начела војевања, који је ту (јасно је речено) један од услова да се приступи Богу, што даје основа да се на ову песму гледа и као на хвалоспев, и то на посмртни хвалоспев прве врсте.³⁸ Јер управо хвалоспев пева о погинулима у боју, за њихов *сјомен*, за сећање на њих, или *за душу*, што се и каже стихом: *Гусле бјуде Милошу за душу* (Чајкановић 2 1994: 507).³⁹ Зато су хвалоспиви и певани у посебним, свечаним (и најсвечанијим) приликама, тужним гласом (вероватно и *йоџи-хо не брзећ*)⁴⁰, као што је то за српску епiku посведочено у више наврата⁴¹, а и у вези са самом песмом о пропасти царства српскога: *Пијер йочне йе-ваџи йесму српског цара Лазара, или бој на Косову. Он је йевао жалосним жласом* (према: Чајкановић 2 1994: 506).

Овде је, дакле, у питању она врста хвалоспева чија је начелна платформа могла бити стварана пре стварне смрти одређеног јунака, а обликовала се и „довршавала” дуго након ње, што песма „Пропаст царства српскога” различитим импликацијама показује и потврђује. И то је, као и сваки хвалоспев, везује и за култ мртвих⁴² и снажно одмиче од сваке обичности.

У хвалоспевима се такође наслућују замеци јуначког певања (Чајкановић 2 1994: 504-506), што је овде и показано и што се у „Пропаст царства српскога” манифестује у причи о изузетно важном догађају, урезаном у колективно памћење целог народа, у чијем центру је позната историјска личност (најважнија међу важнима), *која йријада целој заједници, односно целом народу* (Чајкановић 2, 1994: 507).

Другим речима, јуначки однос према свету у песми манифестује се, пре свега, на плану доживљаја националне историје – односно овде је реч о песничкој дескрипцији стварних догађаја и јунака – и говори се о *истиоријском йамћењу и мислима којима се осйварује веза са сйварном истиоријском йрошлоцићу* (Богдановић 1989: 79), и то независно од многих митских импликација у њој. Односно, без обзира на митску матрицу, која историју овде донекле апсорбује, али и сублимира, ту се говори о поимању духовног идентитета, физичког постојања и опстојавања народа.⁴³ И зато ово јесте песма-хвалоспев јунацима који су се борили да сачувају своју земљу,

³⁸ То је запазио В. Чајкановић (према: Чајкановић 2, 1994: 506). А. Лома „Пропаст царства српскога” такође убраја у жанровску категорију хвалоспева (Лома, 2002, 157-159).

³⁹ Или још непосреднијом контекстуалном реминисценцијом: *Ова је йјесма за нащег Грујицу, да му никад име не умира* (према: Чајкановић 2, 1994: 506).

⁴⁰ Везаност хвалоспева и јуначке епике за тужбаличку традицију, иначе, манифестује се и у начину њиховог извођења.

⁴¹ Да је овакав начин певања био карактеристичан показује и најраније сведочанство о начину певања првог именованог певача Димитрија Карамана (Вујичић 1982: 57-63).

⁴² Зато се оваква песма и није певала *ad hoc*, што је разликује од тужбалица (које се изводе неком од драгих покојника, на сахрани, или око ње).

⁴³ Како инспиративно и каже Н. Милошевић-Ђорђевић: ту је косовски пораз виђен: *као йројасџ једног црквено-феудалног – националног светиа иденџификовано се са идејом*

народ и веру.⁴⁴ И као таква, она је дуго била на част народу који ју је створио, али који је, ако је судити по времену у којем живимо, изгубио право на њу. И за сада се само можемо надати да ће га изнова заслужити.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Библија или Светио писмо Сџароџа и новоџа завјетиа.

Богдановић 1989 – Д. Богдановић, *Књиџа о Косову*, Београд 1989.

Богишић 1878 – В. Богишић, *Народне ѿјесме из сџарџијих највише ѿриморских завјеса*, Београд 1878.

Вујичић 1982 – *Jedan srpski guslar u Mađarskoj XVI veka*, u knj. S. Koljevića, *Ка поетичи народног песништва*, Prosveta, Београд 1982.

Гура, 2005 – Александар Гура, *Симболика живоџиња у словенској народној ѿрадицији*, прев. Ј. Јоксимовић, С. Ранковић..., Бримо, Логос, Београд 2005.

Ђорђевић 1937 – Т. Ђорђевић, *Белеџке из наџе народне ѿезије* (V), ППНП 4, св. I, Београд 1937.

Ђорђевић 1958 – Т. Ђорђевић, *Природа у веровањима срџскоџ народа*, СКА, Београд 1958.

Елијаде 1991 – М. Elijade, *Istorija verovanja i religijskih ideja* I, прев. М. Stanisavac, Prosveta, Београд 1991.

Иванов и Топоров 1974 – В. Иванов и Б. Топоров, *Исследованиа о области славянских древностей*, Москва 1974.

Јанковић 1989 – Н. Јанковић, *Асџрономија у сџарим срџским рукоџисима*, Београд, САНУ, 1989.

Карановић 1998 – З. Карановић, *Аниџолоџија срџске лирско-еџске усмене ѿезије*, Светови, Н. Сад 1998.

Крстић – В. Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, Београд, SANU, 1984.

Лич 1983 – Е. Lič, *Kultura i komunikacija*, прев. В. Нлебес, Prosveta, Београд 1983.

Лома 2002– А. Лома, *Пракосово*, Београд, САНУ, 2002.

Јубинковић – Н. Јубинковић, *Косовска леџенда у своме времену и у виџењу ѿџомака или лоџика развоја еџских леџенди о Косовскоме боју*, Трагања и одговори (студије из народне књижевности и фолклора), Институт за књижевност и уметност, Београд 2010.

о ѿројасџи свџта уџџије и реџросџекџивно у њџ наџао себи оѿравдање (Милошевић-Ђорђевић 1971: 193).

⁴⁴ Без обзира да ли је џоворила о свџџијеџству, мучениџџтву, жрџџви или о раџу, ѿдвиџу и неусџраџивосџи – Косовска леџенда је увек у себи садржала одређену ѿолиџџчку, верску, а ѿџџом и националну симболику (Јубинковић 2010: 257), а посебно је то овде случај.

- Мелетински 2009 – Ј. Мелетински, *Увод у историјску ѿеѿику еѿа и романа*, прев. Р. Мечанин, СКЗ, Београд 2009.
- Милошевић-Ђорђевић – Н. Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка ѿемајско-сѿејна основа срѿскохрвајских неистѿоријских еѿских ѿесама и ѿрозне ѿрадиције*, Филолошки факултет, Београд 1971.
- Милошевић-Ђорђевић 1990 – Н. Милошевић-Ђорђевић, *Косовска еѿика*, Завод за издавање уѿбеника, Београд 1990.
- Недић 1973 – В. Недић, *Слеѿа из Грѿуреваѿа, ѿевач Вука Караѿића*, Зборник МС за књижевност и језик, 1973, XXI, св. 2.
- НСП IV, 1833 – В. С. Караѿић, *Народне срѿске ѿјесме*, књ. IV, у Бечу 1833.
- Петровић 2001 – С. Петровић, *Косовска бѿѿика у усменој ѿоезији*, Гутенбергова галаксија, Београд 2001.
- Путилов 1966 – Б. Н. Путилов, *Јунаѿкије песни Косовског циклa и рускиј епос*, Руская литература, 1966, св. 2.
- Радосављевић 2010 – N. Radosavljevic, *The Mitropoly of Sarajevo (Dabro-Bosnian Mitropoly), According to Census of 1887*, Etudes Balkaniques, XLV, 2010, No 1-2, Sofia 2010.
- Ређеп и Михальчић 1995 – Ј. Ређеп и Р. Михальчић, *Бој на Косову*, Славија, Нови Сад 1995.
- Самарѿија 2009 – С. Самарѿија, *Предсѿаве о крају свеѿа у усменој ѿрози*, у: Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности II, ур. З. Карановић и И. Живанчевић-Секеруш, Филозофски факултет, Нови Сад 2009.
- СНП II 1845 – *Срѿске народне ѿјесме*, књига друга, према: *Сабрана дела Вука Караѿића*, књига пета, прир. Р. Пешић, Просвета, Београд, 1988.
- Трифуновић 1968 – Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кезу Лазару и косовском боју*, Крушевац 1968.
- Фрејденберг 1987 – О. М. Frejdenberg, *Mit i antiѿка knjževnost*, прев. Р. Меѿанин, Просвета, Beograd 1987.
- Топоров 1982 – В. Топоров, *О једној врсти симболичких ѿексѿова (чиѿање крсѿа)*, Расковник, Пролеће бр. 31, Београд 1982.
- Чајкановић 1, 1994 – В. Чајкановић, *Моѿиви једне арнауѿске ѿесме о боју косовском* у: *Сабрана дела 1*, прир. В. Ђурић, СКЗ, Просвета ..., Београд 1994.
- Чајкановић 2, 1994 – В. Чајкановић, *Предсѿаве срѿских еѿских ѿесама о смаку и обнови свеѿа*, *Сабрана дела 2*, прир. В. Ђурић, СКЗ, Просвета..., Београд 1994.
- Чајкановић 2/1, 1994 – В. Чајкановић, *О ѿосѿанку и развоју срѿске народне еѿске ѿоезије*, *Сабрана дела 2*, прир. В. Ђурић, СКЗ, Просвета..., Београд 1994

Zoja Karanović

THE COLLAPSING OF THE SERBIAN EMPIRE

Summary

This paper analyzes the poem „The Collapsing of the Serbian Empire” from Vuk Stefanović Karadžić’s anthology in the matrix of eschatological crisis. This is notify to Lazar through the system of heralds and the prophetic book – letter from Holy Mother, which they bring to him, all of which announce the end of the world. In the letter, which comes from Jerusalem, there are two ways Lazar could fight the Turks. One of this is to die protecting his country and overcome physical death and general devastation through the unity with God, which Lazar chooses. All of this is expressed in the story of demonic enemies, the Turks, and the fateful battle of Kosovo which turns into a metaphor of survival. This paper shows the means and the ways which are used to achieve it in the poem.

МИТСКИ, ПОЕТСКИ И ИСТОРИЈСКИ АСПЕКТИ ПЕСМЕ „СМРТ МАРКА КРАЉЕВИЋА”

Биљана В. Јовановић

САЖЕТАК: Основни предмет овог рада је испитивање односа предања, историје и усменог стваралаштва у обликовању лика Марка Краљевића. Рад испитује однос између онога што, кроз историју, знамо о конкретној личности Краљевића Марка и онога што народни певач приписује овом јунаку. Циљ рада је да се, преваходно, утврди у коликој мери је митска представа о јунаку као надљудском бићу утицала на поетски животопис Марка Краљевића, као и колико су историјски догађаји транспоновани кроз лик епског Краљевића. За испитивање односа између митскопоетског и историјског лика Краљевића Марка користили смо упоредно-историјску анализу. Овом анализом указали смо на различите слојеве значења, као и рефлексе различитих историјских збивања, али и веровања, који се јављају у песми. Структуралним прилазом користили смо се за испитивање текста као поетске целине. Главни акценат у раду стављен је на смрт овог јунака. И док историја бележи погибију Марка Краљевића у бици на Ровинама, усмена поезија то описује као смрт надљудског јунака који после тристо лета умире од Бога, *сѣтарѡ крвника*. Локализација историјског догађаја у усменом стваралаштву замењена је митском сликом граничног простора (датом у облику воде и горе).

Испитивањем односа предања, народног стваралаштва и историје овај рад указује на специфичност и комплексност лика Краљевића Марка.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Марко Краљевић, епска песма, историја, митско, смрт, митски простор, време

*Он заиста, да није био некакав особит
човјек не би се ипакве приповјетке о њему
у народу распростиранији могле, нији би
се толико име његово ијевало и славило.*

Вук Стефановић Караџић

Нема личности у целокупној српској историји која је толико покренула стваралачку имагинацију свог народа као што је то учинио Марко Краљевић. Попут Вука Караџића, и Томо Маретић сматра да је Марко морао бити „некакав особит човек”, и то, како он сматра, човек „необичне телесне јакости”¹ те да су се, већ за његовог живота или кратко време после његове смрти, од уста до уста преносила његова дела: „Простоме народу, а често и непростоме, свуда на свјету врло импонира велика тјелесна јакост; такви људи веома лако постају народни љубимци, особито ако своју јакост употребљавају на корист народа, на добро слабих и потлачених.” (Маретић 1966: 182.) И Ватрослав Јагић сматрао је да разлоге Маркове епске славе треба тражити у његовој изузетној снази и срчаности, док је Стојан Новаковић, слично каснијим истраживачима – С. Магићу, С. Назечићу, Р. Михаљчићу – разлоге налазио у особеној историјској позицији и карактерним особинама краља Марка. Новаковић верује да се Марко понашао тако да је успевао да се не огреша „ни о дужности вазала ни о свој образ и своје хришћанске дужности”, те да је његову славу ширила најамна војска, певајући о свом команданту. (Према: Зуковић 1995: 19–26.)

Једно је сигурно – Марко је „најпопуларнији лик читаве народне књижевности, ниједан други јунак не може се с њиме упоредити ни по мноштву и разноврсности песничких фабула које се о њему испредају, нити по снази и изразитости карактера.” (Деретић 1995: 24.)

Оно што заиста збуњује, наглашава већина истраживача, јесте чињеница да релативно безначајна историјска личност, краљ Марко, израста у најпопуларнију епску фигуру. Историјски извори су веома оскудни када је о Марку реч. Оно што засигурно знамо јесте да је после смрти свога оца, краља Вукашина, владао као подручник турског султана. Предање није било наклоњено браћи Мрњавчевић. Оптужени су за расуло српске државе, па према томе и за надирање Турака. Међутим, Вукашин и Угљеша су тада једини имали снаге и храбрости да се супротставе Османлијама. (Калић 1982: 23).² Крунисање Марково није било узурпаторски чин. Обављено је у границама норми и обичаја, јер је Вукашин, својевремено, постао српски краљ царевом вољом. Тако је Урош, после 26. септембра 1371.

¹ „Ове увеличане размере асоцирају и на општесловенска предања и веровања по којима антропоморфизованог змаја карактерише циновски раст (Иванов – Топоров 1974, 141), велика тежина (Проп 1990, 330) или глава као шиник и очи као мецидије (Беновска–Сљбкова, 127)” (Пешикан–Љуштановић 2002: 42).

² Види, такође: Острогорски 1993.

године, формално-правно добио савладара. Исто тако, формално-правно, краљ Марко наследио је цара Уроша, који није имао деце. (Ћирковић 1981: 602) Српска држава је тако номинално постала краљевина, јер је у личности Марка имала не само јединог него и законитог краља, без обзира на то да ли га је отац с пристанком цара Уроша прогласио за престолонаследника. Врховни господар, тј. краљ из „несветородне династије”, по свој прилици, није био уважаван у народу.³ Битка на Марици (1371. год.) значила је, у суштини, крај превласти куће Мрњавчевића. Краљ Марко је морао да призна власт турског султана.

Насупрот Вукашину и Угљешу, предање је Марка, стварног султановог вазала, овенчало славом ненадмашног јунака и заштитника. Штитио је гоњене, укидао турске намете, делио правду „ни по бабу ни по стрицима”. Митски јунак нашег епа, као историјска личност, био је јак само уз моћног оца и стрица; у песми он је усамљена, дуговека „нагнута делија” чија слава траје „док је сунца и док је мјесеца”.

Јован Деретић наводи два сведочанства о Марку Краљевићу, која су, по њему, јако речита и приближавају Марка на неочекиван начин, не као владара него као човека. (Види: Деретић 1995.) Из штурог записа дијака Добре слуги се драма, тј. комедија брачног троугла у којој се Марко нашао између две жене, своје супруге Јелене⁴ и љубавнице Тодоре. Цео случај је, по свему судећи, имао обележје великог скандала. Марко је вратио жену кући, а љубавницу уступио тасту Хлапену. Овакав догађај нам осликава време лабавог морала, више галантно него јуначко. Деретић оваквом сведочанству супротставља причање Константина Филозофа о Марковој погибији у бици на Ровинама.⁵ Животописац Стефана Лазаревића бележи речи „блаженог Марка, који се не вољом већ нуждом нашао на страни Исмаилћана”, упућене Константину Дејановићу: „Ја кажем и молим Господа да буде хришћанима помоћник, а ја нека будем први међу мртвима у овом рату” (Филозоф 1936: 164).

И Марво Орбин даје митски идеализовану смрт Маркову насталу, вероватно, по некаквом народном предању. Он наводи да је Марко пошао у Влашку са Бајазитом на војводу Мирчу, и да је рањен побегао у некакву шуму, где га је у грло⁶ устрелио некакав Влах, држећи га за звер. Орбин

³ Ипак, ово свакако битно релативизује тврдњу о „безначајној” историјској личности, пошто се морамо упитати да ли је последњи носилац круне Немањића могао у народној свести бити „безначајан”.

⁴ Управо у родбинским везама огледала се снага Мрњавчевића. Браком Марка и кћери Радослава Хлапена, удајом Оливере за Ђурђа Балшића и удајом Јелене Јефимије, кћерке кесара Војихне, за Угљешу, Мрњавчевићи су остварили одређени утицај на огромној територији.

⁵ У старијој литератури (*Житије десјоџа Стефана Лазаревића* Константина Филозофа) битка на Ровинама датирана је у 1394. годину, док новија литература ову битку датира у 1395. годину.

⁶ Марко је устрелен „златном стријелом у уста” и по предању из *Рјечника* (Караџић 1852). И једно и друго указује на рефлекс приче о митском хероју који је нерањив, односно

додаје да је Марково тело сахрањено у манастиру *Блацијани* близу Скопља. (Орбин 1968: 54 – 55.)

Супротстављајући два сведочанства о Марку Краљевићу, оно дијака Добре и оно Константина Филозофа, Деретић наглашава противречност у Марковом понашању: „Марко пустахија и авантуриста, лакомислен и, често, неодговоран у својим поступцима, каквог познајемо из многобројних песама, није далеко од ’благоверног краља Марка’ о чијим љубавним авантурама говори дијак Добре, као што је, на другој страни, Марко као неустрашиви борац против насилника и племенити заштитник слабих и нејаких из других, исто тако бројних, песама близак краљу Марку какав се појављује у казивању Константина Филозофа. Два записа о историјском краљу Марку показују да та противречност није без стварне основе. Иза њих, из далека, налази се исти човек кога добро познајемо из песама.” (Деретић 1995: 130-131.)

Марку описаном код Константина Филозофа у бити су блиски Маркови поступци у песми „Смрт Марка Краљевића” (Вук, II, 74). Марко умире на Урвини планини, пошто је проживео дуг живот „та за мало, три стотин’ година” не умире ни од јунака ни од сабље, него од Бога, „од старог крвника”. Очекујући смрт он уништава све што му је служило у борбама: Шарца, копље, сабљу, како то не би доспело Турцима. Његово тело проналазе калуђери, односе га на Свету Гору и сахрањују „насред б’јеле цркве Вилиндара”, без икаквог обележја. Иако је његово служење султану реалан историјски оквир, жеља да буде свој и помаже својима стоји изнад свега. И жеља да се јуначки глас очува после смрти: слепи гуслар, с особеном песничком самосвешћу, пева о слепцима као баштиницима Марковим. Они су добили ђемер блага да „по свету оде” и разносе јуначку славу Маркову.

Једино што недвосмислено, иако посредно, повезује ову песму и историју јесте име места где Марко умире. Краљ Марко погинуо је на Ровинама, а у песми он умире на Урвини планини. Урвина планина, заправо, не постоји, него је народни певач име *Ровине* заменио њему јаснијим *Урвина* и сместио је покрај мора, на древној граници *овоџ* и *оноџ* света. По речима Мирјане Детелић вода у себи природно сједињује диспарне особине почетка и краја, живота и смрти; „вода је неизоставни елемент митопоетске структуре простора у сваком његовом виду.” (Детелић 1992: 88.) Она се најчешће јавља као граница између два света, коју чувају демони (виле, дивови, змајеви).

„Планина (гора, шума) обликом и положајем у простору се намеће као тачка пресека хоризонталне и вертикалне осе. Захваљујући томе, планина се – уз свети стуб и дрво света – врло рано јавља као *axis mundi*, односно као један од кључних симбола троделне структуре космоса. Основна идеја – заједничка и стубу и дрвету и планини – била би идеја средине

рањив само у једној тачки, а Орбинова прича, сасвим посредно, наговештава и могуће зооморфне одлике Маркове.

и центра из којег се отварају путеви комуникације с врхом.” (Детелић 1992: 57.) Љиљана Пешикан-Љуштановић наводи да се гора може схватити и „као *ѿуђ*, *далек*, *дивљи*, потенцијално хтонски простор, станиште душа и демона, или пак као граница, својеврсно предворје света мртвих⁷.” (Пешикан-Љуштановић 2002: 198.)

Песма почиње стереотипно дајући нам временску и просторну локализацију:

„Поранио Краљевићу Марко
У неђељу прије јарког сунца
Покрај мора Урвином планином...”

Путем уводних формула народни песник ствара слику која ће иницирати акцију. Наизглед статична слика постаје антиципација догађаја.

„Поче њему Шарац посртати,
Посртати и сузе ронити.
То је Марку врло мучно било,
Па је Марко Шарцу говорио
Давор, Шаро, давор добро моје
Ево има сто и шесет љета
Како сам се с тобом састануо,
Још ми нигда посрнуо ниси,
А данас ми поче посртати,
Посртати и сузе ронити
Нека Бог зна, добро бити неће
Хоће једном бити према глави
Јали мојој јали према твојој.”

Марков Шарац почиње да посрће и рони сузе, слутећи блиску смрт свога господара. Томо Маретић наводи исти мотив, оплакивање због растанка са господаром, који се налази у песми штампаној у *Вијенцу*. (Маретић 1966: 53.) Алил од Цетине, због дуга и сиромаштва, продаје коња. Видевши да ће се растати од свог господара, коњ „рони грке сузе од жалости”. Овакав мотив налазимо и у *Илијади*, где Ахилејеви коњи роне сузе за Патроклom, који је до тада њима управљао. Марков Шарац свакако није обичан коњ. Вук у својем *Рјечнику* каже: „За његова Шарца једни приповиједају да му га је поклонила нека вила а једни опет да га је купио у некакијех кириција; прије Шарца веле да је мењао много коња, па га ниједан није могао носити кад у некакијех кириција види шарено губаво мушко ждријебе, учини му се да ће од њега добар коњ бити, и узме га за реп да омахне око себе као што је и остале коње огледао, али му се оно не дадне ни с мјеста помаћи; онда га купи у кириција, излијечи га од губе и научи вино пити.” (Карацић 1852: 862.)

⁷ Истина са становишта јунака (па и певача који обликује његову судбину) гора у епским песмама може бити изразито динамичан простор, који пролази кроз различите облике ресемантизације, бивајући, рецимо, и *свој* и *ѿуђи*.

Ово Марково излечење губавог ждребета бајковита је творба. У почетку то је шугави ждребац а касније постаје посебан коњ, који живи 160 година и који са господаром пије вино. „Отхрањивање коња показује да није ријеч напросто о исхрани животиње. Храњење даје коњу чаробну моћ. После исхране он се од шугава ждријепца претвара у тако ватреног и снажног љепотана који је јунаку потребан.” (Проп 1990: 263)

Маретић сматра да се у Фирдусијевом епосу *Шахнаме* налази извор овог предања. Велики јунак Рустем, тражећи коња за себе, сваком коњу положи руку на сапи. Како му је рука била тешка, сваки коњ је клецнуо под том тежином и дотакао земљу трбухом. Напокон наиђе на неко шарено ждребе, које се и не помери с места када овај положи руку на њега. (Према: Маретић, 1966: 53.) Рустемов коњ је био исто тако шарен као и коњ краља Марка.⁸ Љиљана Пешикан-Љуштановић истиче да „мање-више антропоморфизовани јунак јаше или поседује чудесног коња, обележеног крилатошћу, огњевитошћу, животињским белезима или натприродним својствима. И ови на коња пренети белези могу се сматрати знаком јунакове змајевитости, пошто се на њих може применити специфична, широко засведочена правилност начина на који, према веровањима, човеку надмоћна бића, богови и демони, прелазе од архаичног териоморфизма ка каснијем антропоморфизму.” (Пешикан-Љуштановић 2002: 45.)

Јунак попут Краљевића Марка морао је имати посебног коња, и нимало не чуди што такав коњ жали свог господара.

Статична слика, која је дата на почетку песме, почиње полако да се нарушава слутњом несреће. Већ дат простор иницира одређену напетост у песми. Марко као да се налази на самој граници. У епици се пут везује за путовање само на посредан начин, тј. преко других знакова. „На путу, у гори, крај воде, путовање се – као динамичан мотив кретања – мора зауставити, будући да на тим тачкама у његовом току почињу важни догађаји у песми.” (Детелић, 1992: 118; види: Маретић, 1966.) Све у песми наговештава да ће се статична слика покренути.

„Кличе вила с Урвине планине,
Те дозива Краљевића Марка:
Побратиме, Краљевићу Марко!
Знадеш, брате, што ти коњ посрће?”

⁸ Слично се пева и о Змај Огњеном Вуку (Стојадиновић, 1869: 184), који је, купујући коња, свакога за реп хватао и пребацивао преко себе. Угледавши неко врано ждребе, које је испод других коња јело огризине, Вук га удари по сапима, а ждребе то и не осети. Онда га ухвати за реп, да би га пребацио преко рамена, али га није могао ни с места помакнути. Вук схвата да је то коњ за њега и узима га. „Траг представе о необичном коњу у најстаријем певању о деспоту Вуку наговештен је пореклом и описом деспотовог коња у песмама из *Ерланџенског рукописа* (ЕП, 59, 83). По овим песмама деспотовог коња Брњу, Брњицу (ово име, иначе, означава коња са белогем на њушци) ождебила је, као и Марковог Шарца, Бели-бегова бедевја Шара, *која може саву њрипливајти*, преносећи преко реке и натрг јунака под оружјем (ЕП, 83).” (Пешикан-Љуштановић 2002: 46–47.)

Жали Шарац тебе господара,
 Јер ће те се брзо растанути.”

У песми се вила јавља као медијатор. Она је демонско биће које бора-ви у гори или покрај воде. „Вила је чувар границе и господар света мртвих, а гора сам тај свет.” (Детелић, 1992: 89.) Човек мора прећи границу или у овом случају налазити се уз саму границу, да би ступио у контакт са медијатором. Вила се у песми јавља како би јунака упозорила на скору смрт, тј. на напуштање овоземаљског света и прелазак у неки нови:

„Побратиме Краљевићу Марко!
 Тебе нико Шарца отет’ неће,
 Нит’ ти можеш умријети, Марко,
 Од јунака ни од оштре сабље,
 Од топуза ни од бојна копља,
 Ти с’ не бојиш на земљи јунака;
 Већ ћеш, болан, умријети, Марко,
 Ја од Бога од старог крвника.”

У овој песми вила не делује као зли демон, него само као гласник. Она је посестрима Марку Краљевићу, јунаку који може умрети само „од Бога од старог крвника”. Вила упућује Марка да оде *вису на њланину* и погледа у бунар, не би ли се уверио да ће умрети.

„Када будеш вису на планину,
 Погледаћеш с десна на лијево,
 Опазићеш двије танке јеле,
 Сву су гору врхом надвисиле,
 Зеленијем листом зачиниле,
 Међу њима бунар вода има,
 Онђе хоћеш Шарца окренути,
 С коња сјаши, за јелу га свежи,
 Наднеси се над бунар над воду,
 Те ћеш своје огледати лице,
 Па ћеш виђет, кад ћеш умријети.”

Висина је атрибут божанства. „Вишњи предели неприступачни човеку, звездане зоне, стичу престиж трансценденталног, апсолутне стварности, вечног. Ту је станиште богова, у које доспевају извесни одабрани помоћу обреда успења; тамо се уздижу, према схватањима од извесних религија, душе умрлих. Те ’висине’ представљају димензију недоступну човеку као таквом; оне по правилу припадају надљудским силама и бићима.” (Елијаде 1986: 117.) На висини је истина. Али, и тај простор има даље одреднице. Ту се налазе две танке јеле које су гору врхом надвисиле. Између тих јела, које су, по Чајкановићу, стан вилин, налази се бунар у чијој води ће Марко *видети* када ће умрети. Планина најчешће симболизује везу између неба и земље и као таква често означава највишу тачку света. Високе јеле су ништа друго до симбол отвора ка трансценденталном. Оне се налазе „вису на планини” и гору „врхом надвисују”. Овде је висина још једном нагла-

шена, а уједно и појачана.⁹ Бинарна опозиција, дата у песми, *с десна на лијево* једнака је опозицији живот–смрт. Јунаку није дато право на избор. Он се упућује на леву страну. Шта ће Марко видети у огледалу воде песник не говори али се наслућује:

„А кад Марко лице огледао,
виђе Марко, кад ће умријети...”

По речима Чајкановића бунарска вода је сеновита, садржи душе мртвих у себи. Над њоме се врши хидромантија. Чајкановић, у својој студији „Хидромантија код Филипа Вишњића”, изводи следеће претпоставке: 1. Вила је локални демон бунара на Урвини планини; 2. хидромантија се обавља на светој, сеновитој води, која је посвећена женском демону; 3. вода, сама по себи, има мантичку снагу, па се отуда гатање на њој изводи. (Чајкановић 1935: 94 – 95.) Исти певач мотив хидромантије уноси у песму „Почетак буне против дахија”.

Сазнање да ће умрети у Марку буди жал за животом. Отуда и бол у стиховима:

„Лажив св’јете, мој лијепи цв’јете!
Л’јеп ти бјеше, ја за мало ходах!
Та за мало три стотин’ година!
Земан дође, да св’јетом пром’јеним.”

Светозар Кољевић сматра да су последње Маркове речи, упућене животу, исто толико загонетне колико и сама личност овог епског јунака: „Та последња реч је сума Марковог трпког животног искуства, једне горчине... У тој метафори огледа се онај крајњи духовни алтруизам који нема потребе да улепшава свет који види, али ни да поставља питања да ли је тај свет – такав какав је – заслужио сву ону љубав коју човек има и жели да му поклони.” (Кољевић 1974: 199.) И заиста, оваквим стиховима Марко постаје најкомплекснији јунак нашег епа, толико реалан, а ипак натприродан, јер живи тристо година. Марко убија Шарца, „да му Турком не допадне”, и сахрањује га боље него брата Андрију¹⁰; сабљу и копље ломи а топуз баца у море говорећи:

„Кад мој топуз из мора изиш’о,
Онда ваки ђетић постануо!”

Та гранична вода која повезује *овај* и *онај* свет може значити смрт, али, исто тако, може представљати и живот. Она наговештава неког будућег јунака, који ће се појавити кад пророчанство буде остварено.

⁹ Плеће Арунта је свуда са собом носило стуб, направљен од дрвета, верујући да им он подупире Небо и отвара пут ка свету богова (види: Елијаде 1986).

¹⁰ У овој песми Марко надживљује брата Андријаша; међутим, историјски подаци доказују да је Андријаш умро, или погинуо, 1399. год. у служби краља Жигмунда (Калић 1982: 54).

Марко умире безгласно и без крви:
 „Прекрсти се, сједе на доламу,
 Самур–калпак над очи намаче,
 Доље леже, горе не устаде...”

Ова вертикално бинарна опозиција, доле–горе, једнака је опозицији смрт–живот и често се јавља у нашој народној књижевности. Доле увек представља смрт, таму, подземни свет; горе је живот, светлост.

Вук Стефановић Караџић у своме *Рјечнику* наводи више предања која говоре о смрти Марка Краљевића: „За смрт Марка Краљевића различито се приповједа; једни веле да га је негдје у селу Ровинама убио некакав Каравлашки војвода Мирчета златном стријелом у уста кад су се Турци били са Каравласима ... Други казују да му се у таквоме боју заглибио Шарац у некакој бари код Дунава и да су ондије обојица пропали; у Крајини Неготинској приповједа се да је то било у једној бари ондје близу Неготина испод извора Царичине; ондје има и сад бара и зидина од старе цркве, за коју говоре да је била начињена на гробу Маркову. Трећи кажу да је у такоме боју толико људи изгинуло да су по крви попливали људи и коњи, па Марко онда пружио руке к небу и рекао: ’Боже, што ћу ја сад!’ на то се Бог смиловао и некакијем чуднијем начином пренио и њега и Шарца у некаку пећину у којој и сад обојица живе: он забодавши своју сабљу под греду или је ударивши у камен легао те заспао, па једнако спава, пред Шарцем стоји мало маховине од које помало једе, а сабље све помало излазе испод греде или из камена, па кад Шарац маховину поједе а сабља испод греде или из камена испадне онда ће се и он пробудити и опет на свијет изићи.” (Караџић: 1852: 862.) Ова слутња поновног враћања подсећа на пророчанство које Марко казује у песми. Народни песник, а самим тим и народ, није могао прихватити Маркову апсолутну смрт. Он наговештава његово поновно враћање сведочећи тако о његовој нељудској и надљудској природи.

Вук наставља: „Једни говоре да је он у ту пећину побегао кад је први пут видио пушку и пошавши да је огледа (да ли је истина да је онаква као што се приповједа) пробио из ње себи длан, па онда рекао: ’сад не помаже јунаштво, јер најгора рђа може убити најбољег јунака.” (Караџић: 1852: 862.) Овакав непредвидив и намћораст, Марко је епски јунак каквог народна књижевност памти. Марко лежи седам дана мртав крај бунара:

„Ко гођ прође друмом широкијем,
 Те опази Краљевића Марка,
 Свако мисли, да ту спава Марко,
 Око њега далеко облази,
 Јер се боји, да га не пробуди...”

Ова слика притајеног страха, где људи обилазе великог заштитника правде и немоћних, достиже врхунац појавом проигумана Васе, који кад опази Марка:

„На ђакона десном руком маше:
Лакше, синко, да га не пробудиш,
Јер је Марко иза сна зловољан,
Па нас може оба погубити...”

Иако га се плаши, проигуман Васо плаче над мртвим Марком.

„Мртва Марка на свог коња врже,
Па га снесе мору на јалију,
С мртвим Марком сједе на галију,
Одвезе га право Светој гори.”

Тако коначно проигуман Васо превози Марка преко граничне воде, на Свету Гору. Та *галија*, којом га превози, јесте симболична. Он превози јунака из једног у други свет.¹¹ Марко, дакле, овим прелажењем коначно напушта овоземаљски свет и успиње се на Свету Гору, на *axis mundi*, тамо где се може општити са божанским, тамо где се додирују Небо и Земља, и остаје тамо у самом центру, „насред б’јеле цркве Вилиндара”, да му се „за гроб не разлиде, да се њему душмани не свете”. Без икаквог обележја, на самој граници између два света, налази се Марко. Заиста једна од најинтересантнијих и најкомплекснијих личности наше народне књижевности. Без обзира на то што историја нема разлога да слави овог јунака „краљ Марко је велики зато што је од њега постао Краљевић Марко” (Деретић 1995: 147).

ЛИТЕРАТУРА

- Деретић, Јован. *Заљонејка Марка Краљевића*. Београд: Српска књижевна задруга, 1995.
- Детелић, Мирјана. *Мийски ѿростор и ейика*. Београд: Српска академија наука и уметности – Ауторска издавачка задруга „Досије”, 1992.
- Елијаде, Мирча. *Светио и ѿрофано*. с француског превео Зоран Стојановић, предговор (*Архајски човек и мий*) Сретен Марић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1986.
- Зуковић, Љубомир. *Историјски краљ Марко и ейски краљевић Марко*. Бањалука: Нови глас, 1995.
- Јаковљевич, Владимир, Проп. *Хисторијски коријени бајке*. Превела Вида Флакер, Сарајево: Свјетлост, 1990.
- Калић, Јованка (ур.). *Историја срјског народа*, друга књига, *Доба борби за очување и обнову државе (1371–1537)*. Београд: Српска књижевна задруга, 1982.

¹¹ „У читавој Океанији чамци, најразличитијих облика, служе као облик погребца. Чамци се напросто спуштају на воду или се спаљују. У свим тим случајевима се јасно назире предоцба о зрачном путовању умрлог” (Детелић 1992: 86).

- Караџић, Стефановић, Вук. *Српски рјечник истаумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Беч 1852.
- Кољевић, Светозар. *Наш јуначки еп*. Београд: Нолит, 1974.
- Маретић, Томислав. *Наша народна епика*. Београд: Нолит, Београд 1966.
- Орбин, Мавро. *Краљевсџиво Словена*. Превео са италијанског Здравко Шундарица, Београд: Српска књижевна задруга, 1968.
- Острогорски, Георгије. *Историја Византије*. – 2. изд. Београд: Просвета, 1993.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Змај Десџој Вук – мит, историја, џесма*. Нови Сад: Матица српска, 2002.
- Стојадиновић, Благоје. *Српске народне џесме, I*. Београд 1869.
- Ћирковић, Сима (ур.). *Историја српскоџ народа, прва књига, Од најстаријих времена до Маричке биџке (1371)*. Београд: Српска књижевна задруга, 1981.
- Филозоф, Константин. *Живој десџојџа Сџефана Лазаревиџа*. Београд: Српска књижевна задруга, 1936.
- Чајкановић, Веселин. *Хидромантија код Филија Виџњиџа. Зборник у славу Филија Виџњиџа и народне џесме*. Београд 1935.

Biljana V. Jovanović

”THE DEATH OF PRINCE MARKO” – RELATIONSHIP OF HISTORY,
POETRY AND MYTHOLOGY

Summary

The subject of investigation in this work is to study folk song „The death of Prince Marko” as well as the relationship of history, poetry and mythology and their reflexes in folk creativity. The work primarily deals with the importance of epic character Prince Marko as well as his historical significance.

The first step of investigation determined a significant historical importance of Prince Marko’s figure. The work examines the relationship between, throughout history we actually know about the figure of Prince Marko and what a folk singer attributed to the hero. The goal is to primarily determine how much the mythical image of the hero as a superhuman being influenced by the poetic life of Prince Marko and how many historical events are transponders through epic character of this hero. To examine the relationship between mythical – epical and historical character of Prince Marko, I have used comparative – historical analysis. This analysis showed we are on different layers of meaning as well as the reflexes of various historical events, but also beliefs, which appear in the song. Structural approach was used for testing the poetic text as a whole.

As a twin-brother of villa named Ravijojla, hero on an unusual horse that also has reinforced abilities, almost in everything deviates from the historical Prince Marko. The reason why is it so we can find in Turkish slavery of the people, when, after the

defeat in Kosovo, they couldn't sing about Kosovo heroes. That is the moment of appearance of the fearless hero who shares justice and resists the Turks, even the Sultan himself; abolishes payments for weddings and in many ways protect suffering people. Thus the historical prince, nor by what important, becomes super-human abilities mythologized hero.

The main emphasis in this work is put on the death of this hero. While history records the death of prince in the battle of Rovine, oral poetry describes the death of supernatural being that dies from God, the old executioner after three-hundred years. Localization of events in oral creativity replaced the mythical image of the boundary area (given in the form of water and above). This way, folk oral poet mystifies the death of Turkish vassal making him the hero with reinforced abilities whose rival can only be a God. However, the national oral poet and the people couldn't accept Marko's absolute death. He suggests his restore testifying that way his not-human and super-human nature.

Buried on Mount Athos, the *axis mundi*, where you can communicate with the divine, where Heaven touches the Earth, remains in the center, „gleams white in the middle of the church of Vilindara” so his „tomb could not be found, to him foes not sacred.” Without any markings, on the border between two worlds, is Prince Marko – right where he belongs.

We can conclude that he is indeed one of the most complex and most interesting figures and our national oral literature. Examining the relationship of narratives, folk creativity and history suggests just that the work shows specificity and complexity of the character of Prince Marko.

ПОИМАЊЕ УКУСА КОД ФРАНЦУСКИХ ПРОСВЕТИТЕЉА

Нермин Вучељ

САЖЕТАК: Овај истраживачки оглед нуди кратак преглед теоријских разматрања о укусу као естетичком суду у француској мисли XVIII века кроз сучељавање ставова Дибоа, Батеа, Волтера, Монтескјеа, Даламбера и Дидроа. Намера истраживања је и да дијахроно вреднује теоријски домет француских просветитеља. Зачетак модерне естетике крајем XVII века и њен даљи развој у XVIII веку везани су за појам *укус* у чијој је основи осећање. Зато модерна филозофија уметности постаје теорија осећајности. Естетика епохе просвећености суочава се с проблемом како да утемељи објективност суда укуса полазећи од чулно-емотивне представе субјекта.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: укус, естетички суд, осећање, расуђивање, срце, дух, утисак, рефлексција, француски просветитељи

Појам *укус*, у смислу *уживања* или *дојдања*, био је у употреби у Италији и Шпанији „од најдавнијих времена” – бележи Бенедето Кроче (Кроче 2006: 274), у студији *Естетика као наука о изразу и опшћа лингвистика* (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902): у Италији се, у метафоричком смислу, употребљавао термин „добар укус” у смислу књижевног и научног суда; у смислу посебне способности или изражајне моћи духа, појам *укус* први је употребио Грасијан (Baltasar Gracián у Morales), шпански моралиста прве половине XVII века.¹ Примењен на „чисту естетичку чињеницу” – објашњава даље Кроче – термин *укус* први пут се јавља у Француској „у последњој четврти XVII века”, и са својим новим критичко-књижевним садржајем прелази у Немачку 1687, а у Италију девет година касније.

¹ За шпанског моралисту Кроче каже: „Грасијан је у појму укуса гледао смисао 'практичког ока' које зна да ухвати 'право место'; а у 'човеку доброг укуса' гледао је оно што се данас каже 'човек од такта' у практичном животу.” (Кроче 2006: 274.)

1. ТЕОРИЈЕ О УКУСУ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ ХВИИ ВЕКА: ОД ДИБОА ДО БАТЕА

Укус, као вредносни суд о човековим духовним активностима и уметничком стварању, остао је без научно-теоријског утемељења све до ХVIII века, сведен на одредницу оног „не знам шта”: од латинског „nescio quid”, преко кастиљанског „el no se qué”, до француског „je ne sais quoi”. Само један у низу истоветних одређења – подсећа на то Кроче (2006: 283) – долази од Монтеѕкјеа који, у *Огледима о укусу у стварима природе и уметности* (*Essais sur le goût dans les choses de la nature et de l’art*, 1757), каже:

Il y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses un charme invisible, une grâce naturelle, qu’on n’a pu définir, et qu’on a été forcé d’appeler le ‘je ne sais quoi’.²

(Постоји каткад у људима и у стварима нека невидљива драж, природна љупкост, коју нисмо могли дефинисати, а морали смо је назвати ‘оно не знам шта’. – Н. В.)

Проблем укуса потиче из његове природе, а она је у осећању, нечем субјективном, што је иста врста проблема с којим су се теоретичари суочавали у настојању да дефинишу *лејо*. Како је то у *Филозофским медијацијама о неким аспектима јесничког дела* (*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poeta pertinentibus*, 1735) запазио Александер Баумгартен (Баумгартен 1985: 68-69), којем, иначе, дугујемо назив *есететика* за филозофију песништва:

Iudicium de perfectione sensorum confusum dicitur IUDICIUM SENSUUM Et illi sensorio organo adscribitur, quod senso afficitur.

(Логички збркан суд о савршенству чулног опажаја назива се СУДОМ ЧУЛА и приписује се ономе чулном органу који је осетом надражен. – А. Л.)

На тај начин – објашњава Баумгартен – може да се изрази оно што се француски каже „le goût”, примењено искључиво на чула, а тај појам указује на то да се чулима приписује моћ просуђивања, као што је случај и с хебрејским „ta am, rikh” (ukus i njuh), латинским „loquere, ut te videam” (govori, da te vidim), италијанским „societa del buon gusto” (društvo od dobrog ukusa). Поменути изрази примењују се и када је реч о логичком познавању, зато – закључује Баумгартен (1985: 69) – „није мимо обичаја ако се чулима припише појмовно збркан суд, и то управо о чулним опажајима.” Појмовни суд на основу чулних опажаја вреднује степен савршенства уметничког дела, о чему је Ла Бријер, француски моралиста епохе класицизма, у *Нравима или обичајима овог века* (*Les caractères ou les mœurs de ce siècle*, 1688) записао следеће (La Bruyère 1884: 7):

² Цитат преузет из: Кроче 2006: 283.

Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature; celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime en deçà ou au-delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement.³

(Има у уметности једна тачка савршенства, као што је тачка до-броте или зрелости у природи; онај који је осећа и воли има савршен укус; онај који је не осећа, а воли на овај или онај начин, има искварен укус. Постоје, дакле, добар и лош укус, и о укусима се расправља осно-вано. – Н. В.)

Да је у основи укуса као просуђивања *осећање*, читамо и у *Критичким размишљањима о поезији и сликарству* (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719), у којима Дибо пише (Dubos 1719: 490) како *склоносћ* (*prédilection*), којом дајемо *предносћ* (*préférence*) једној врсти поезије, у односу на неку другу, не зависи уопште од нашег *разума* (*raison*), него једино од нашег укуса, а он је условљен нашом психофизичком организаци-јом, тј. тренутним стањем духа и испољеним склоностима; стога, и када се наш укус мења, то није зато што су нас убедили да се он измени, него зато што се у нама неприметно и полако одиграла извесна физичка про-мена, чега постајемо свесни само у процесу *размишљања* (*réflexion*).

Према тумачењу француске историчарке естетике Ани Бек (Besq 1994: 252), укус за Дибоа има основу у физиологији, тј. зависи од способности и склоности које су физичког реда, чиме му се приписују, истовремено, опште и променљиве особине: опште или заједничко својство укуса проистиче из његове овисности о одређени „физички склоп људске врсте”, а истовре-мено је тај физички склоп предмет „индивидуалних и случајних варија-ција”, те тако, одвојен од сваког рационалног процеса, укус је изједначен с *осећањем*, чиме бива дефинисан противречно. Оно што се јасно чита код Дибоа – закључује Ани Бек – јесте да је резоновање искључено из естет-ског суда, али и да рефлексивни закључци само потврђују закључке про-истекле из осећања. Тумачења француске теоретичарке Бек потврђују следеће Дибоове речи (Dubos 1719: 324):

Le raisonnement ne doit donc intervenir dans le jugement que nous portons sur un poème ou sur un tableau en général, que pour rendre raison de la décision du sentiment et pour expliquer quelles fautes l'empêchent de plaire et quels sont les agréments qui le rendent capable d'attacher.

(Резоновање треба, дакле, да се умеша у суђење које доносимо о једној поеми или о некој слици уопштено, једино да би оправдало на-клоност осећања, и објаснило које погрешке спречавају дело да се оно допадне и које су чари које га чине способним да се допадне. – Н. В.)

Овај француски филозоф прве половине XVIII века непосреднији је у наставку своје елаборације (1719: 325):

³ Кроче цитира Ла Бријера према издању из 1688. године. Вид.: Кроче 2006: 274. За наше истраживање је консултовано издање из 1884. (La Bruyère 1884: 7).

La raison ne veut point qu'on raisonne sur une pareille question, à moins qu'on ne raisonne pour justifier le jugement que le sentiment a porté. La décision de la question n'est point du ressort du raisonnement. Il doit se soumettre au jugement que le sentiment prononce. C'est le juge compétent de la question.

(Разум не жели уопште да резонујемо о једном таквом питању, осим ако не резонујемо како би се оправдао суд који је осећање донело. Одлука по овом питању није уопште у домену резоновања. Резоновање се мора покорити суду који изриче осећање. Оно је судија надлежан за то питање. – Н. В.)

* *

Постоји ли један *добар укус*, и ако постоји, који је то, у чему се он састоји, и од чега зависи, има ли правила или не, је ли *дух* његов орган, или је то *срце*, или оба; кроз позната питања која су обележила XVIII век, естетичка разматрања записује Бате (Charles Batteux) у *Лејим вештинама сведеним на једно исто начело* (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746). У спознаји и у просуђивању човек се не води за *кајрицом* нити *случајем* – тврди Бате (Batteux 1746: 60-61) – него „све је уређено непроменљивим законима” на основу којих *дух* и *срце* сарађују у испољавању склоности ка одређеним предметима; свака способност наше душе има нужан циљ ка којем се креће како би била у *Поретку* (Ordre). Ред, или поредак, на којем се заснива објективност укуса, *јприродан* је (naturel) – каже Бате (1746: 87-88): *Поредак* је *Леја Природа* (Belle Nature), и он се обраћа *духу* (esprit), који се дефинише способношћу да досегне „савршенство предмета” у њима самима, тј. да се спозна *лејо*, и шире – *добро* (le Bon), које обухвата *лејо*, при чему је *срце* оно које досеже *добро*, а *дух* досеже *савршено* (Parfait), које је синоним *лејо*.⁴ Двојац *срце* – *дух*, којим се конституише *јприродан укус* (goût naturel), и преко којег се перципирају у уметности *добро* и *лејо*, насупрот је *интелигенцији*, која у научној сфери перципира *исстинийо*. Бате објашњава (1746: 56):

L'intelligence considère ce que les objets sont en eux-mêmes, selon leur essence, sans aucun rapport avec nous. Le goût au contraire ne s'occupe de ces mêmes objets que par rapport à nous.

(Интелигенција разматра оно што су предмети у себи самима, према њиховој суштини, без икаквог односа са нама. Укус, напротив, истим предметима бави се само у односу на нас. – Н. В.)

Бате затим наставља (1746: 57):

⁴ Ани Бек сматра да Бате, у мери у којој настоји да дефинише *лејо* кроз „задовољство”, изједначава *лејо* и *добро*, а раздваја их од „корисног” и „истинитог”; од „корисног” – зато што је уметничко „безинтересно”, а од „истинитог” – зато што је оно предмет науке (Весq 1994: 340).

Je puis donc définir l'intelligence : la faculté de connaître le vrai et le faux et de les distinguer l'un de l'autre. Et le goût : la faculté de sentir le bon, le mauvais, le médiocre et de les distinguer avec certitude.

(Могу онда да дефинишем интелигенцију: способност да се спозна истинито и лажно и да се међу њима направи разлика. И укус: способност да се осети лепо, ружно, осредње, и да се међу њима поуздано направи разлика. – Н. В.)

Батеову опозицију *срце–дух* и *интелигенција* француска историчарка естетике Ани Бек види у распрострањенијој дистинкцији *осећајни* – *свознајни* (BECQ 1994: 342): *осећајни* означава операцију укуса, час на глобалан начин, што значи да *осећање* у игру уводи и *дух* и *срце*, час само на нивоу срца, које воли *добро*; *сознање* је светлост у души којом сагледавамо предмет, док је *осећање* наше кретање ка објекту. *Осећање* је, у сваком случају, сигуран начин да се дође до правила укуса – тврди Бате – није довољан само *дух*; те зато (Batteux 1746: 97): „Le goût est une connaissance des Règles par le sentiment.” (Укус је спознавање правила преко осећања. – Н. В.) Укус, као критичко-вредносни суд, доприноси томе да се усаврше уметности. Уметничка рецепција, са друге стране, доприноси томе да се укус развија. Тако се, према Батеу (1746: 116), долази до „идеалног модела за укус”, а то је „узвишени идеал” (*idéal supérieur*), „неприкосновено правило у одлучивању” (*la règle souveraine & infaillible*).

2. РАЗМАТРАЊА О УКУСУ У ДИДРООВОЈ И ДАЛАМБЕРОВОЈ ЕНЦИКЛОПЕДИЈИ⁵

Насупрот Батеовом поистовећивању, боље рећи удруживању, *лејоџ* и *доброџ* у просуђивању које се зове укус, а које потиче од стране *духа* и *срца*, Монтескје их разликује, везујући *добро* за *корисни* и, не скрнавeћи безинтересност *лејоџ*, тврди (Montesquieu 1757: 762):

[...] lorsque nous trouvons du plaisir à voir une chose avec une utilité pour nous, nous disons qu'elle est *bonne*; lorsque nous trouvons du plaisir à la voir sans que nous y démêlions une utilité présente, nous l'appelons *belle*.

([...] када налазимо задовољство да видимо неку ствар од које имамо корист, кажемо да је она *добра*; када налазимо задовољство да је видимо а да у то не умешамо присутну корист, зовемо је *лејом*. – Н. В.)

⁵ *Енциклопедија или Образложени речник наука, вештина и занана* (*L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) представља највећи издавачки и интелектуални подухват у Француској у XVIII веку чији су покретачи и директори били Дидро и Даламбер. Током две деценије издавања (1751-1772), објављено је 17 томова текста и 11 томова илустрација захваљујући Дидроовом прегнућу, будући да је Даламбер напустио пројекат већ 1757. године.

За Монтескјеа, *укус* је својство успешности или *їредностїи* (avantage) којом се *умешно* (avec finesse) и *ошїроумно* (avec promptitude) открива *мера* (mesure) задовољства које свака ствар може да приушти људима. Према Монтескјеу (1757: 762), извори *леїоџ*, *доброџ* и *їријайноџ* налазе се у нама, „а ту тражити поводе значи тражити узроке задовољства наше душе”. Ани Бек сматра да становиште које заузима Монтескје не даје никакву посебну предност осећању, и кад га помиње, он то увек чини у картезијанском одређењу. Француска теоретичарка на следећи начин сажима Монтескјеово поимање укуса, а у односу на Дибоову теорију (Весц 1994: 345):

Selon un strict cartésianisme, c'est l'âme qui juge et non les sens comme chez Dubos. [...] Le sentiment ne jouit d'aucun statut spécial, il accompagne forcément les perceptions de l'âme, à titre de retentissement affectif.

(Према стриктном картезијанству, душа је та која суди, а не чула, као што је код Дибоа. [...] Осећање не ужива никакав посебан статус, оно се неминовно удружује с перцепцијама душе, у својству афективног одјека. – Н. В.)

Ани Бек поткрепљује своје закључке краћим наводом из Монтескјеових *Огледа о укусу*. Међутим, да би се добио непосреднији увид у Монтескјеово поимање укуса, ми овде наводимо цео пасус, а не само кратки цитат који је француска историчарка естетике истргла из Монтескјеове елаборације како би аргументовала своје гледиште. Француски филозоф епохе просвећености каже (Montesquieu 1757: 762-763):

La définition la plus générale du *goût*, sans considérer s'il est bon ou mauvais, juste ou non, est ce qui nous attache à une chose par le sentiment; ce qui n'empêche pas qu'il ne puisse s'appliquer aux choses intellectuelles, dont la connaissance fait tant de plaisir à l'âme qu'elle était la seule félicité que de certains philosophes pussent comprendre. L'âme connaît par ses idées et par ses sentiments; car, quoique nous opposions l'idée au sentiment, cependant lorsqu'elle voit une chose elle la sent; et il n'y a point de choses si intellectuelles qu'elle ne voie ou qu'elle ne croie voir, et par conséquent qu'elle ne sente.

(Најопштија дефиниција укуса, не разматрајући да ли је реч о добром или лошем укусу, правом или не, јесте да је то оно што нас за неку ствар веже осећањем; што нас не спречава да укус применимо једнако и на интелектуалне ствари, у чијем спознавању се причињава толико задовољства души, том једином блаженству које неки филозофи могу разумети. Душа спознаје преко својих идеја и преко својих осећања; јер, мада идеју супротстављамо осећању, ипак, када душа види једну ствар, она је осети, и нема тих ствари толико интелектуалних које она не види, или за које не верује да их види, и према томе, које не осећа. – Н. В.)

Монтескјеови *Огледи о укусу* су објављени две године после ауторове смрти, у седмом тому *Енциклопедије* (1757) као саставни део опсежног чланка *Укус (Goût)*, на једанаест страна двостубаца, на којима је ова одредница разматрана као граматичко-књижевни и филозофски појам, а чији су потписници, према датом редоследу: Даламбер, Дидро, Волтер, Мон-

тескје. Међутим, чланак започињу Волтерова разматрања о укусу, која су блиска Даламберовим *Размишљањима о употреби и злоупотреби филозофије у стварима укуса (Réflexions sur l'usage et l'abus de la philosophie dans les matières du goût)*, којима се и завршава чланак, док средишњи део заузимају Монтескјеови недовршени *Огледи о укусу у стварима природе и уметности (Essais sur le goût dans les choses de la nature et de l'art)*. Што се тиче Дидроа, он је само коректор енциклопедијског чланка *Укус* који окупља три огледа великана француског просветитељства – Монтескјеа, Волтера, Даламбера.

* *

Волтеров допринос теорији о укусу у томе је што је овај француски енциклопедиста раздвојио *интелектуални укус*, као објективно просуђивање о уметничком делу, од *чулног укуса*, као физиолошке реакције индивидуалног допадања. О укусима се не расправља – каже Волтер (Voltaire 1757: 761) – само када је реч о „чулном укусу” (goût sensuel), јер се не могу исправити недостаци органа који реагују на мирис и укус хране, док у уметностима које поседују „стварне лепоте” (les beautés réelles) има „један добар укус” (un bon goût), који их разазнаје, и „један лош укус” (un mauvais goût), који их не примећује, и како недостатак духа нуди само неки „укус накриво” (goût de travers), онда о укусима уопште не треба расправљати с „хладним душама” (des âmes froides) и с „лажним духовима” (des esprits faux), јер они и не поседују било какав укус.

Волтер брани објективно својство *укуса*, као вредновања творевина уметности од стране духа, а појединачним и самовољним исказима допадања, ван сфере чисто уметничког, одузима право да се назову *укусом*, и именује их речју која подразумева ћудљиво својство именоване ствари, а то је *фантазија* (fantaisie) у смислу површног допадања и променљиве желе. *Укус* није својствен површној публици која се поводи за новотаријама што се брзо смењују, него (Voltaire 1757: 761): „C'est un depot que quelques bons esprits conservent alors loin de la foule” („Он [укус] борави у неколико добрих духова који га чувају далеко од масе”. – Н. В.)

У наставку енциклопедијског чланка, Даламбер у волтеровском духу понавља (D'Alembert 1757: 768) да *укус* није самовољни став о допадању, што признају подједнако и „они који свде укус на осећање” и „они који га желе присилити на резонување”, те да *укус* не обухвата својим замахом све лепоте за које је једно уметничко дело кадро: има „изненађујућих и узвишених лепота” које обухватају једнако све духове, и оних које само „сензибилне душе” осећају,⁶ док осталима измичу, а ове друге лепоте,

⁶ За лепоте „које обухватају једнако све духове” Даламбер каже да их природа ствара без напора у свим епохама и сви народи о њима просуђују; за лепоте „које осећају само

створене за „мали број духова”, предмет су *укуса* и *укус се* – овде Даламбер долази на монтескијеовско исходиште – може дефинисати (1757: 768) као „le talent de démêler dans les ouvrages de l'art ce qui doit plaire aux âmes sensibles et ce qui doit les blesser. („дар да се распозна у уметничким делима оно што би се допало сензибилним душама и оно што би им засметало.” – Н. В.)

Даламбер инсистира на томе да је *укус* заснован на неспорним начелима (principes incontestables) која се примењују у вредновању уметничког дела, а како је извор нашег задовољства „једино и у потпуности у нама”, онда у нама самима и треба да тражимо „општа и непроменљива правила укуса” (des règles générales et invariables de goût), на основу којих процењујемо „све производе талента” (toutes les productions du talent). Једно песничко дело обраћа се машти, осећању, разуму, и не може се свести само на „задовољство мисаоног реда” (plaisir d'opinion); више је различитих извора за уметничко задовољство, а филозофска анализа састоји се у умећу да се одеље ти извори, како би се утврдило који је од њих повод ком задовољству.

У разматрању *укуса* као естетског вредновања уметничког дела Даламбер настоји да очува равнотежу између осећања и разума, или, како то он именује: између *уџиска* (impression) и *расправе* (discussion), тј. он жели и да задовољи филозофску рационалност у разматрању уметничких дела, и да очува вредност емотивног просуђивања. „L'impression est le juge naturel du premier moment, la discussion l'est du second” („Утисак је природни судија првог тренутка, расправа је то у тренутку који следи.” – Н. В.) – каже Даламбер (1757: 770), и додаје како „le second juge ne fera pour l'ordinaire que confirmer les arrêts rendus par le premier.” („[...] други судија ће обично потврдити одлуке које је донео први судија.” – Н. В.) Међутим, како те две судије неће увек бити у сагласју – реторски се пита Даламбер – није ли боље држати се увек прве одлуке коју доноси осећање? Аутор цени значај цивилизацијског просвећивања којим се распршују неке заблуде стечене *уџисцима*, али он истовремено прекорева филозофију да кроз филтер *рационалности* настоји да сагледа уметничко стварање (1757: 770): на филозофима је да сагледају могућности и суоче се с ограничењима у својој науци, а на песницима је да укажу на погрешан приступ оних који тумаче и процењују њихово стваралаштво.

Француска професорка Вероник Ле Ри (Véronique Le Ru) на Универзитету у Рему, у критичком осврту на енциклопедијски чланак *Укус*, не види сагласје четири аутора,⁷ него инсистира на двама опречним станови-

сензибилне душе” каже да су оне „само другог реда”, али да оне захтевају највише проницљивости да би биле произведене и највише тананости да би се осетиле. Даламбер не објашњава даље своју поделу, нити је поткрепљује примерима. (D'Alembert 1757: 768)

⁷ Исправније је рећи да има три аутора (Волтер, Монтескје и Даламбер), будући да је Дидро редактор три огледа која су обједињена у енциклопедијски чланак *Укус*.

штима (Le Ru 1996: 93): насупрот Монтескјеу, који узима *осећање* за начело укуса, у чему му се придружује Дидро, на другој страни су Волтер и Даламбер, који настоје да *осећање* допуне *расуђивањем* (discernement). Становиште које заузима Ле Ри супротно је закључцима историчарке естетике Ани Бек, супротно је и упоредном читању огледа Монтескјеа, Волтера и Даламбера којем смо приступили у овом истраживачком раду. *Душа* о којој говори Монтескје има улогу објединитеља *рационалног* и *емоционалног*, што кореспондира с Даламберовим настојањем да одржи равнотежу *ушиска* (impression) и *расправе* (discussion).⁸ Придавши велик теоријски значај Даламбером огледу, којим се завршава енциклопедијски чланак о укусу, Вероник Ле Ри закључује да је Даламбер, упркос недостатку систематичности каква одликује немачког естетичара, својим настојањем да пружи основе да се утемељи *наука о укусу*, најавио кантовско гледиште (perspective kantienne), којим се *естетском* придаје интерсубјективно обележје.⁹

3. ДИДРООВА ТЕОРИЈА О УКУСУ

У Даламберовим *Размишљањима о ујошреби и злоујошреби филозофије у ишцањима укуса* Вероник Ле Ри види ауторову непосредну реакцију на Дидроово субјективистичко одређење појма укуса. Наиме, у преписци између Дидроа и Жили де Леспинас (Julie de Lespinasse) повела се расправа о могућности да се заснује теорија о укусу, при чему је госпођица де Леспинас бранила став да се *лејо* процењује пре осећањем (sentiment) него духом (esprit), и да је уметност, речено овде у интерпретацији теоретичарке Вероник Ле Ри (1996: 95-96), више потреба душе (nécessité de l'âme), него предмет анализе (objet d'analyse). Да је то и Дидроово становиште, Вероник Ле Ри потврду налази у *Мислима о ишумаћењу иприоде* (*Pensées sur l'interprétation de la nature*, 1753), у којима Дидро, у одељку 30, уметнички суд приписује *осећању*, а у одељку 57 признаје „основаност расправе о укусу”, из чега онда Ле Ри закључује (1996: 93), на Дидроову штету, а у Даламберову корист:

⁸ Вероник Ле Ри чита како се код Даламбера суд укуса заснива на узајамном допуњавању *осећања* и *иоимања*, и она сматра да аутор жели да суд укуса ослободи „претеране рационализације”, на шта указује и сам наслов огледа – *Размишљања о ујошреби и злоујошреби филозофије у ишцањима укуса*. (Le Ru 1996: 96). За разлику од Вероник Ле Ри, у нашем истраживачком огледу се истоветан закључак примењује и на Монтескјеа, што иначе чини и Ани Бек, и у томе је наша тачка разлаза с гледиштем Вероник Ле Ри.

⁹ Вероник Ле Ри понавља, на крају свог осврта, да је вредност енциклопедијског чланка о укусу више у његовој намери „да убеди” него „да докаже”, те да се њиме најављују две главне теме кантовске анализе: *универзалности* као особина осећања *лејо*, која проистиче из његове *интерсубјективности*, и порекло осећања *лејо* у „сагласју способности”. (Le Ru 1996: 97).

La discussion sur le goût a donc un objet, mais cet objet n'est pas celui de la froide raison, de l'analyse ou du discernement, c'est celui du sentiment. D'Alembert, à la fin de l'article *goût*, ajoute ses *Réflexions sur le goût* et saisit ainsi l'occasion de contredire Diderot, en insistant sur le rôle que doit jouer l'esprit d'analyse, autrement dit l'esprit philosophique, dans les matières du goût.

(Расправа о укусу има онда један предмет, али тај предмет није и предмет хладног разума, анализе или расуђивања, него једино предмет осећања. Даламбер, на крају чланка *Укус*, додаје своја *Размишљања о укусу* и тако користи прилику да противуречи Дидроу, инсистирајући на улози коју треба да одигра аналитички дух, друкчије речено филозофски дух, у питањима укуса. – Н. В.)

Контекст у који француска професорка смешта наводе из Дидроовог дела не одговара томе како је поменути филозофски спис схваћен у нашем истраживачком раду. *Мисли о тумачењу њприроде*, пре свега, излажу Дидроову теорију сазнања, која почива на експерименталном методу.¹⁰ Рационалној филозофији, која спекулативно изводи појмовне дефиниције, Дидро супротставља експерименталну филозофију, која непрестано дела свим расположивим средствима (Diderot 1994: 568):

L'entendement a ses préjugés; le sens, son incertitude; la mémoire, ses limites; l'imagination, ses lueurs; les instruments, leur imperfection. Les phénomènes sont infinis; les causes, cachées; les formes, peut-être transitoires. Nous n'avons contre tant d'obstacles que nous trouvons en nous, et que la nature nous oppose au-dehors, qu'une expérience lente, qu'une réflexion bornée. Voilà les leviers avec lesquels la philosophie s'est proposé de remuer le monde.

(Поимање има своје предрасуде, чула своју несигурност, памћење своја ограничења, машта свој блесак, органи своја несавршенства. Појаве су безбројне, узроци скривени, облици можда прелазни. Против толико препрека на које наилазимо у нама самима, и оних које нам природа намеће споља, преостаје нам једино да одговоримо ограничавајућом рефлексijом, и спорим искуственим делањем. – Н. В.)

Експериментална филозофија бескрајно умногостручује своје покрете, непрестано дела и трага за појавама које разум користи да би направио аналогije. У том контексту, Дидро (1994: 571) жели да афирмише све сазнајне моћи у субјектовом поимању објекта и указује да се кроз искуство утемељује сигурност интуитивног распознавања и емотивног суђења, као што веште занатлије кроз искуство стичу навику да онда интуитивно мо-

¹⁰ Лоран Версини (Laurent Versini), приређивач критичког издања Дидроовог описа, филозофски спис *Мисли о тумачењу њприроде* назива својеврсном осамнаестовековном *Расправом о методи*. (Diderot 1994: 555). У уводном обраћању Дидро каже да спис намењује младим људима који желе да се баве изучавањем *њприродне филозофије*, и износи три главне тезе своје филозофије: природа није Бог, човек није машина, хипотеза није чињевица. (Diderot 1994: 559)

гу брзо да схвате и сложеније операције у свом послу и да приступе уметно њиховом обављању, а све на основу претходно стеченог искуства на нижој равни, искуства које их оспособљава за отворенији и свестранији приступ новом.

Како је претходно поменуто, а у вези с критичком освртом Вероник Ле Ри на енциклопедијски чланак *Укус*, Дидро и Жили де Леспинас су дискутовали о природи суда укуса. Дидро се обраћа поменутој дами у *Додацима Писму о глувим и немим* (*Additions pour servir d'éclaircissement à quelques endroits de la Lettre sur les sourds et muets*, 1751), указујући на неопходност да се напише „једна историјска и филозофска расправа о укусу”, али себе не сматра кадрим да превазиђе све тешкоће које се намећу у тој проблематици, јер оне захтевају да филозоф, да би у томе успео, има „више генија него знања”. Дидро се ограничава на то да баца своје идеје на папир, а „од њих ће бити оно што може бити”. У поимању укуса, Дидро полази од „опажања односа” (Diderot 1996: 58):

Le goût en général consiste dans la perception des rapports. Un beau tableau, un poème, une belle musique qui ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons. Il en est même d'une belle vue comme d'un beau concert.

(Укус се уопштено састоји у опажању односа. Једна лепа слика, једна песма, нека лепа музика, допадају нам се само преко односа које у њима запажамо. Исти је случај с једним лепим приказом као и с лепим концертом. – Н. В.)

Међутим, и на основу филозофије сазнања – која је за Дидроа експериментална физика и искуствена логика, и на основу филозофије стварања – а дидроовска естетика је једнако искуствено заснована, *опажање* је, суштински се тако може сажети општа мисао првог човека *Енциклопедије*, одређено биолошким факторима и условљено цивилизацијским околностима: физиолошко-менталним склопом (у који спадају чулно-рецептивни и интелектуално-рефлексивни капацитети), затим друштвено-културним контекстом (који подразумева навике и потребе наметнуте и укоренење посредством образовања, политичке идеологије и прописаног фолклорног идентитета), и емотивно-психолошким профилем (основа му је у рођењем добијеној физикално-биолошкој матрици, која се даље искуствено исцртава). Такав закључак произлази из читања *Расправе о Лейом* (*Traité du Beau*, 1752),¹¹ у којој је Дидро представио и образложио своју листу дванаест извора разлика у мишљењима и судовима укуса.¹²

¹¹ *Расправа о Лейом* је први пут објављена као чланак *Лейо* (Beau) у другом тому *Енциклопедије* (1752), а као засебан спис две деценије касније у Амстердаму (*Traité du Beau*, 1772). Наши цитати су преузети из Версинијевог критичког издања (Diderot 1996: 81-112).

¹² Дидроову елаборацију дванаест извора разлика у судовима укуса, вид.: Diderot 1996: 107-112. Такође у преводу на српски Радмиле Миљанић: Дидро 1962: 37-45.

Из Дидроове теорије о укусу произлази да је укус увек *релативан*: условљен нечим, изазван нечим, подложен промени под утицајем нечег. У студији из драматургије *О драмској поезији* (*De la poésie dramatique*, 1758), у поглављу XXII, насловљеном *О ауторима и критичарима* (*Des auteurs et des critiques*), Дидро понавља своју биолошко-детерминистичку и физикално-експерименталну тезу да је човек у непрестаном физичко-менталном кретању и да на поимање *лејџ*, *добро* и *истинити*, тј. на формирање вредносних судова, утиче низ фактора – од физикално-биолошких до друштвено-етичких (Diderot 1996: 1347):

L'organisation générale, les sens, la figure extérieure, les viscères, ont leur variété. Les fibres, les muscles, les solides, les fluides, ont leur variété. L'esprit, l'imagination, la mémoire, les idées, les vérités, les préjugés, les aliments, les exercices, les connaissances, les états, l'éducation, les goûts, la fortune, les talents, ont leur variété. Les objets, les climats, les mœurs, les lois, les coutumes, les usages, les gouvernements, les religions, ont leur variété.

(Њихов општи састав, чула, спољашњи изглед, показују различита својства. Њихова влакна, мишићи, чврста ткива, течности, разликују се међу собом. Дух, уобразиља, памћење, идеје, истине, предрасуде, врста хране, функције, знања, услови живота, васпитање, укуси, имовно стање, таленти, код њих су различити. Предмети, климе, нарави, закони, обичаји, навике, владе, религије, код њих се разликују. – Р. М.)¹³

И то није све – не зауставља се Дидро на претходном (1996: 1347): у једном истом човеку „све је у непрекидној промени” (tout est dans une vicissitude perpétuelle), било да се на човека гледа у физичком или моралном смислу; патња смењује задовољство, а задовољство патњу, здравље смењује болест, а болест здравље. Зато се Дидро пита како би било онда могуће да два човека имају у потпуности истоветан укус или истоветно поимање *истинити*, *добро* и *лејџ*. Сумњу у то Дидро је изнео и у *Расправи о Лејџом* (1996: 112), у којој он, након елаборације о дванаест извора разлика у мишљењима и судовима укуса, смело спекулише да можда нема два човека који запажају потпуно исте *одnose* у једном истом предмету, и који га налазе *лејџ* у истом ступњу. Али, ни у самом човеку не постоји константа, враћамо се на претходно поменућу расправу *О драмској поезији*, у којој се Дидро пита (1996: 1348):

Comment serait-il donc possible qu'il y en eût un seul d'entre nous qui conservât pendant toute la durée de son existence le même goût, et qui portât les mêmes jugements du vrai, du bon et du beau?

(Како би, дакле, било могуће да међу нама има иједнога који би за све време док његово битисање траје сачувао исти укус и давао исти суд о истинитом, добром и лепом? – Р. М.)¹⁴

Одговор је (Diderot 1996: 1348):

¹³ Дидро 1962: 147.

¹⁴ *Исјо*.

Il y aura autant de mesures que d'hommes, et le même homme aura autant de modules différents que de périodes sensiblement différents dans son existence.

(Биће увек исто онолико мерила колико и људи, а један исти човек имаће исто толико разних мерила колико и осетно различитих периода у своме животу. – Р. М.)¹⁵

Упркос свеукупној претходној релативизацији суда укуса, у смислу његове потпуне одређености низом фактора и зависности од бројних околности, и упркос субјективизацији човековог просуђивања, у смислу несталности утисака и изменљивости ставова, Дени Дидро окончава *Расцрпаву о Лейом* следећим закључком (1996: 112):

Quoi qu'il en soit de toutes ces causes de diversité dans nos jugements, ce n'est point une raison de penser que le *beau* réel, celui qui consiste dans la perception des rapports, soit une chimère; l'application de ce principe peut varier à l'infini, et ses modifications accidentelles occasionner des dissertations et des guerres littéraires: mais le principe n'en est pas moins constant.

(Како год било са свим тим узроцима разлика у нашим судовима, то ипак није разлог због кога треба мислити да је стварно *лејо*, оно које се састоји у запажању односа, једна химера. Примена тога принципа може се бесконачно мењати, и разне њене промене од случаја до случаја могу да буду повод књижевних расправа и ратова: али зато њен принцип ипак остаје не мање сталан. – Р. М.)¹⁶

Постојано начело (le principe constant), које Дидро помиње у *Расцрпави о Лейом*, а које треба да значи објективно засноване способности за чулно-рефлексивно сазнање и расуђивање, одговара појму *нејроменљиве мере* (la mesure invariable) или *показатеља ван мене* (module hors de moi), за чим Дидро трага у већ поменутом двадесет другом поглављу расправе *О драмској поезији*: докле год то трагање не буде окончано, за Дидроа ће сви судови бити *неизвесни*, а већина њих биће *погрешни*. Где да пронађе ту *нејроменљиву меру* коју тражи и која му недостаје – пита се Дидро реторски, и наставља (1996: 1348):

– Dans un homme idéal que je me formerai, auquel je présenterai les objets, qui prononcera, et dont je me bornerai à n'être que l'écho fidèle. – Mais cet homme sera mon ouvrage. – Qu'importe, si je le crée d'après des éléments constants? – Et ces éléments constants, où sont-ils? – Dans la nature. – Soit, mais comment les rassembler? – La chose est difficile, mais est-elle impossible? – Quand je ne pourrais espérer de me former un modèle accompli, serais-je dispensé d'essayer? – Non. – Essayons donc.

– Хоћу ли га наћи у неком идеалном човеку кога ћу створити и пред кога ћу изнети предмет о којем ће он пресудити, док ћу се ја ограничити на то да будем само његов веран одјек? Али, тај ће човек бити

¹⁵ *Исио*, стр. 148.

¹⁶ *Исио*, стр. 44.

моје дело... Шта смета ако га ја створим према непроменљивим елементима... А ти непроменљиви елементи, где су они?... У природи? Добро, али како да их сакупимо?... То је тешко, али је ли и немогуће? А и када се не бих могао надати да ћу успети да створим себи један савршени узор, да ли би ме то разрешавало обавезе да то покушам?... Не... Покушајмо, дакле! – Р. М.)¹⁷

Истински суд критике и *глас јавности* (voix publique) који препознаје уметничку вредност, Дидро види не у „оној мешаној светини од људи сваке врсте” (cohue mêlée de gens de toute espèce) која ће из партера позоришта бучно извиждати неко ремек-дело, и у изложбеном сликарском *Салону* подићи прашину, већ (Diderot 1997: 679) у „cette église invisible qui écoute, qui regarde, qui médite, qui parle bas, et dont la voix prédomine à la longue et forme l’opinion générale” („оној невидљивој цркви која слуша, која гледа, која промишља, која тихо говори, а чији глас превладава с временом и образује опште мњење.” – Н. В.).¹⁸ *Невидљива црква* коју Дидро помиње, августа 1766, у писму вајару Фалконеу (Étienne-Maurice Falconet), јесте просвећена публика коју чине „људи од укуса”. То је публика на коју се позива и Дидро, а коју не чини „прост свет” (le bas peuple), него, како то цитира француска историчарка естетике Ани Бек (Becq 1994: 313), њу чине:

„personnes qui ont acquis des lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde, et se sont formé de quelque manière que ce soit, ce discernement qu’on appelle goût de comparaison”.

(„особе које су стекле просвећење, било читањем, било општењем с отменим светом, и које су код себе оформиле, ма на који начин да је то било, оно расуђивање које називамо стеченим укусом. – Н. В.)¹⁹

Бек (1994: 314) закључује да је, напослетку, у дидроовском одређењу суда публике, *осећање* ипак изгубило „сваки смисао” (raison d’être), и да је ту, мање-више, увек реч о дискусији (discussion). Није ли то, коначно, и дидроовско одређење *укуса*: као разумског суда који преиспитује наклоност произашлу из непосредног осећања?²⁰

¹⁷ *Истио*, стр. 148-149.

¹⁸ Артур Вилсон каже да Дидро у свом теоријско-истраживачком раду никада неће пронаћи задовољавајуће решење за питање које га је мучило, а оно је следеће: како да се популаризује уметност а да се тиме она не вулгаризује. Вилсон закључује да је Дидро одбијао да прихвати ширу демократизацију укуса, уколико би то штетило самој уметности у оном што је и чини уметношћу, а то је њена вредност која се трајањем потврђује. (Wilson 1985: 447).

¹⁹ Према објашњењу Ани Бек, „goût de comparaison” је стечени укус (goût acquis), култивисано знање проистекло из „понављаних искустава” (expériences répétées). Због тога је у нашем огледу термин „goût de comparaison” преведен као „стечени укус”.

²⁰ Није ли то становиште и самог Даламбера који *дискусији* даје последњу реч спрам *ујиска*? Тиме би се приближили дидроовско и даламберовско гледиште, а то би значило да Вероник Ле Ри губи упориште у доказивању како постоје опречна гледишта у поимању *укуса* код ове двојице просветитеља.

4. ОД ФРАНЦУСКИХ ПРОСВЕТИТЕЉА ДО КАНТА

Пол Вернијер (Paul Vernière), у критичком издању Дидроових *Естетичких Дела* (Diderot 1994: 752), каже да је „доктрина о укусу” стално присутна код француског просветитеља: естетски суд као „инстинкт о лепом” представља емоционални сусрет *искуства* и *предмета*. Међутим, у *Додацима Писму о љувим и немим*, обраћајући се госпођици де Леспинас, што смо овде већ цитирали, Дидро је признао (1996: 58) да није дорастао задатку да напише филозофску расправу о укусу, зато што не може да савлада тешкоће с којима се суочава на том задатку. Филозоф који не само да је био дорастао постављеном задатку, него је, према оцени Ани Бек (1994: 14), дао тако значајну *синтезу* да она супериорно превазилази „француски теоријски напор читавог XVIII века”, јесте Имануел Кант.

Немачки филозоф се упустио у разматрање проблема који је мучио француске просветитеље, а то је како да се заснује некаква „естетика осећања” као наука, кад су све одредбе *осећања*, по свом значењу, субјективне: *ојажјаји* су *чулни*, а *суђење* припада *разуму*, те је судити *естетски* или *чулно* противречност. Ствари изван нас поимамо *чулно*, и то *поимање* је *субјективно*, али оно се односи на оно изван нас што је материјално, *реално* – то је Кантово теоријско полазиште у *Критици моћи суђења* (*Kritik der Urteilskraft*, 1890), а које му је завештала естетика XVIII века. Оно што чини везу представе неког објекта са субјектом, то је њено *естетско својство* – кантовска је вербална варијанта одређења *лепог*, које је у вези с *ојажјањем*, што је већ био елаборирао Дидроов XVIII век. Међутим, за Канта *лепо* је *безинтересно*, тј. „независно од представе доброг”, а *укус* је „моћ просуђивања” оног што је *лепо*.²¹ Оно што је потребно да се неки предмет назове *лепим*, то мора да се пронађе путем „анализе судова укуса”, а *суд укуса* никако није „суд сазнања”, услед чега он није *логички* суд, него *естетски*, чији одредбени разлог лежи у *осећу* који је у вези с *осећањем*, иако (Кант 1975: 172):

[...] суд укуса је сличан логичком суду по томе што и он показује неку општост и нужност, али не општост и нужност које се заснивају на појмовима о објекту, већ неку чисто субјективну општост и нужност.

Поента Кантове естетике може се извести и из следећег његовог става (1975: 171):

Критика укуса је вештина или наука да се одреди узајамни однос разума и уобразиље у datoј представи (без везе са претходним осећањем или појмом), те, дакле, да њихов склад или несклад подведе под правила и да та правила одреди у погледу њихових услова. Критика

²¹ „Укус представља моћ просуђивања једнога предмета или неке врсте представљања помоћу допадања или недопадања *без икаквог интереса*. Предмет таквог допадања назива се *лепим*.” (Кант 1975: 100).

укуса је *вештина* када то показује само на примерима: она је наука када могућност једног таквог просуђивања изводи из природе ове моћи, као моћи сазнања уопште.

Ани Бек сажима осамнаестовековну расправу о укусу у закључак да она није направила одлучујући корак у историји модерне естетике, зато што је била у замци да се опредељује између *пријатног* и *логичког* (Весц 1994: 351): једни су предност давали *осећању*, и доспели у слепу улицу, а други су прибегли *осећању* само да би изгонили „опасно луцидан разум” из просуђивања, и тако сачували „аутономију песничког”, оног што они јасно осећају, али што не успевају да теоријски преведу другачије него у терминима „логичке истине”.

Међутим, извор начела укуса скривен је и за немачког филозофа који полази од тога да у човеку постоји нека „неодређена идеја натчулног”. Кантова предност у односу на друге теорије о укусу у XVIII веку, и у односу на теорију Шарла Батеа, енциклопедисте и Дидроовог вршњака, а којој је Кантова теорија суштински сродна, једино је у томе што је немачки филозоф успео да, кроз мисаону систематичност и терминолошку инвентивност, из чега следи и умешност извођења дефиниција, достигне виши степен научне елаборације.

ЛИТЕРАТУРА

(Баумгартен 1985)

Баумгартен, Александер Готлиб. *Филозофске медијације о неким аспектима њесничког дела*. Превод Александар Лома, стручна редакција др Милан Дамњановић. Београд: БИГЗ, 1985.

(Дидро 1962)

Дидро, Дени. *О пореклу и природи лепога*. Превод Радмила Миљанић. Београд: Рад, 1962.

(Кант 1975)

Кант, Имануел. *Критика моћи суђења*. Превод Никола Поповић. Београд: БИГЗ, 1975.

(Кроче 2006)

Кроче, Бенедето. *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. Превод Винко Витезица. Београд 1934. Ниш: Зограф, 2006.

*

(Batteux 1746)

Batteux, Charles. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris: Chez Durand, 1746.

(Весц 1994)

Весц, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*. Paris: Albin Michel, 1994.

(D'Alembert 1757)

D'Alembert, Jean Le Rond. „Réflexions sur l'usage et l'abus de la philosophie dans les matières du goût.” *Encyclopédie* t. VII (1757): 767-770. <<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.53:345.encyclopedie0110>> 19.2.2011.

(Diderot 1994)

Diderot, Denis. *Œuvres I: Philosophie*. Laurent Versini (Éd.). Paris: Robert Laffont, 1994.

(Diderot 1996)

Diderot, Denis. *Œuvres IV: Esthétique – Théâtre*. Laurent Versini (Éd.). Paris: Robert Laffont, 1996.

(Diderot 1997)

Diderot, Denis. *Œuvres V: Correspondance*. Laurent Versini (Éd.). Paris: Robert Laffont, 1997.

(Diderot 1994a)

Diderot, Denis. *Œuvres Esthétique*. Paul Vernière (Éd.). Paris: Classiques Garnier, 1994.

(Dubos 1719)

Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris 1719. Institut National de la Langue Française. <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-88225&M=image seule>>

19.2.2011.

(LA Bruyère 1884)

LA Bruyère, Jean de. *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*. Lille: Société de St. Augustin, 1884

(Le Ru 1996)

Le Ru, Véronique. „La méthode des éléments de D'Alembert dans l'Encyclopédie.” *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 21 (1996): 91-97. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rde_0769-0886_1996_num_21_1_1348>. 7.1.2011.

(Montesquieu 1757)

Montesquieu. „Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art.” *Encyclopédie* t. VII (1757): 762-767. <<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.53:345.encyclopedie0110>> 19.2.2011.

(VOLTAIRE 1757)

VOLTAIRE. „Goût.” *Encyclopédie* t. VII (1757): 761. <<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.53:345.encyclopedie0110>> 19.2.2011.

Nermin Vučelj

LA CONCEPTION DU GOÛT CHEZ LES PHILOSOPHES DES LUMIÈRES

Résumé

À travers une analyse comparée des conceptions de Dubos, Batteux, Voltaire, Montesquieu, d'Alembert et Diderot, cet article a pour ambition d'offrir un précis des théories sur le goût dans la France du XVIII^e siècle. Son propos est également d'évaluer diachroniquement les résultats de la pensée théorique des philosophes des Lumières. La naissance de l'esthétique moderne à la fin du XVII^e siècle, et sa genèse pendant XVIII^e siècle, se rapportent au terme goût, fondé sur le sentiment. Ainsi la philosophie de l'art devient-elle la théorie du sensible. L'esthétique du siècle des Lumières affronte ainsi la problématique suivante: comment instaurer le goût en tant que jugement objectif en se référant au sensoriel et à l'émotionnel du sujet.

ШВАБИЦА ИЛИ РЕТОРИКА ОДГОДЕ

Снежана Милосављевић-Милић

АПСТРАКТ: У раду се анализира Лазаревићева приповетка *Швабица* са аспекта реторичког читања. Указује се на својерсну реторику одгоде која се успоставља композицијом прошлог оквира, честим употребама фигуре ретиценције, итерацијама, виртуелним наративом, перформативном употребом језичких исказа и мета­критичком, аутоиронијском дистанцом наратора и адресанта. Тумачење последњег, тринаестог писма потврђује доследност ових реторичких стратегија као још једног примера Лазаревићевог умећа приповедања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: иронија, елипса, дистанца, итерације, од­года, ретиценција, виртуелни наратив, перформативни исказ

Приповетка *Швабица*, пронађена у Лазаревићевој заоставштини и постхумно објављена (СКЗ, 1898), данас је једна од његових најпознатијих приповедака чему је допринела и њена честа драматизација и извођење у позоришту, као и за шире читалачке кругове примамљива љубавна тема­тика.

Швабица је непосредно након појављивања постала предмет не толико књижевно-естетских анализа, колико је проучавана као шифрован ауто­биографски текст, као сакривена Лазаревићева исповест о љубави која му се догодила за време боравка на студијама медицине у Берлину (1872, 1878, 1879).

Радикалан пример таквог тумачења *Швабице* представља студија – монографија Милоша Н. Ђорића *Лаза К. Лазаревић, лекар и њисац*, у којој аутор инсистира на аутобиографским паралелама и на поетици метафра­зе. (Ђорић, 1938)¹

¹ Више о овој студији в. у: *Критика и иденитет* (Милосављевић-Милић, 2008: 262-273).

Не само захваљујући документима и чињеницама из пишевог живота, него и због саме структуре ове необичне приповетке чије је већ жанровско одређење спорно, због природе приповедног ритма и суме поступака који би се могли именовати „наративном техником”, ово дело провоцира неком врстом сталне читалачке/критичареве потребе за тумачењем.

То импликује став да у тексту *Швабице* постоје места недореченог и неисказаног, али не у смислу оне естетске полисемичности песничког језика и њему иманентне реторичности, него много очигледније у реторици наративног субјекта/јунака, у фрагментарности композиције (двоструки абрупти почетак и драмски интензитет епилога), у разливености, разуђености и расцепканости епистоларног наратива, „крњавог рукописа”.

Швабица је, баш као и сваки љубавни/еротски дискурс, вредна и рецепцијски примамљива више оним што наговештава, прећуткује, негира, маскира или одгађа, него оним што отворено показује.² У том простору између реченог/написаног/свесног и наслућеног/одложеног/несвесног чини нам се да и јесте драма читања и писања јунака који је суочен са собом и другим у напору језичког именовања сопствене интиме.

Наша интерпретација ће почивати управо на тим карактеристикама приповетке.

Ако пођемо од композиције, на самом почетку се сусрећемо са оквиром у техници псеудодокумента и са првим наративним субјектом. Њему припада коментар о „рукопису” који садржи иронични отклон као интерпретативни знак оне непрестане аутоиронизације која ће доминирати у приповеци. Техника псеудорукописа указује, такође, и на недвосмислену реторику дистанце којом се имплицитни аутор поставља према причи. Она се успоставља меланхоличним коментаром оквирног наратора о пролазности људске сујете, на који су га нагнали утисци из Помпеје, али и садржина рукописа. Дистанца је још више учвршћена мотивом трампе рукописа за албум Помпеје чиме се алудира на његову малу вредност и безначајност. Стратегији ироничног отклона прикључује се и лик ауторовог сапутника, „редактора”, у чијем „поседу” остаје рукопис чиме је имплицована његова посредничка улога у односу на читаоца. Ово почетно поигравање са идентитетима ауторских субјеката и потенцијалних „власника” рукописа још више прикрива и привидно неутрализује позицију и лик „стварног” аутора рукописа, јунака и наратора Мише. Знак наративне недоследности, која изазива код читаоца збуњеност, садржан је и у двострукој употреби деиктика – показне заменице („овај рукопис”, „после овог рукописа”), која, парадоксално, импликује близину између оквирног приповедача и рукописа, упркос потенцираном гесту отуђења онога што је при-

² Душан Иванић истиче да је „Лазаревић први међу српским реалистима пронашао онај простор *неизрециво̄* (Валери), између душе и ока, покушао исказати неисказиво и назначити немишљено (снови)”. (Иванић, 1996: 85)

времено поседовао.³ Загонетни оквирни наратор истовремено је први читач („кад сам му прочитао овај крњав рукопис”), и читалац, али и тумач рукописа.⁴ Још је важније да је овај наратор и први који се путем трампе **одриче** рукописа.⁵ Због тога оквирни, пролошки део приповетке има изразито важну, амблематичну функцију најављујући једну особену поетику удвајања идентитета, скривања, повлачења и одгађања.⁶

Већ прво писмо показује да ће се доминантни наративни еквиваленти овакве поетике налазити у граничном подручју наратива јер ће припадати модусима *неисп̄риповедано̄* (Prince, 1992:28-39) и *виртуелно̄ нара̄тивна*.⁷ (Ryan, 1986) Иако почетак првог писма није у потпуности ослобођен контекста реалистичких конвенција која се тичу уводног оквира – конкретизују се хронотоп трпезарије и ликови, тајна о адресату и адресанту сачувана је у његовој фрагментарности. Прво писмо више прећуткује, него што говори, а изостављени делови (неисприповедана ранија писма) и његове елипсе („Али ти већ познајеш главне особе овога пансионата, а нарочито њу.”), имају амбивалентну улогу. Као стратегије одгађања, оне сугеришу да ће се прича која следи више налазити у простору могућег и наговештеног. Женски лик је притом одмах акцензован изостанком конвенционалног ге-

³ Да се не појављује лик редактора, пријатеља који откупљује рукопис, оквирни приповедач би имао препознатљиву конвенционалну улогу „приређивача”, као фигуре која је комплементарна прошлким оквирима са псеудорукописом.

⁴ Његов интерпретативни гест садржан је у коментару – цитату, који такође представља својеврсно дистанцирање од рукописа: „Кад сам изишао из Помпеја, певао сам песму 'Сва сујета челољеческаја јелика не пребивајут по смерти'. Чудновато да ми се та песма врзла по памети и после овог рукописа.”

⁵ Наративна ситуација у оквирном делу сугерише још једно раније, потенцијално али симптоматично раздвајање „аутора”-јунака-Мише од рукописа. Чињеница да се рукопис нашао непознатим стицајем околности у туђим рукама (оквирни ЈА-приповедач), није толико релевантна за „чињенично”, колико за симболичко раздвајање или отуђење лика од писама.

⁶ О потенцијалним разлозима ауторовог „одрицања” и необјављивања ове приповетке, критика је углавном нагађала, наводећи различите, па и опречне биографске аргументе.

⁷ Виртуелним наративом зовемо онај аспект приче који остаје нереализован, али који се могао остварити и чији је садржај предочен у основном наративу. У овом значењу овај појам одговара термину *disnarrated* Ц. Принса. „The elements in a narrative that explicitly consider and refer to what does *not* take place („X didn' t happen”; Y could have happened but didn't”). These elements constitute an important means of emphasizing TELLABILITY.” (Prince, 2003: 22). Принс такође издваја и „unnarratable” и „unnarrated” („nonnarrated”), као приповедне облике који нису синонимни са термином „disnarrated”, него означавају неизрецивост приче или њено прећуткивање (елипсу). Најприближнија смислу који Принс придаје овом термину била би у српском језику синтагма „неостварена прича”, односно „виртуелна прича”, што би одговарало дистинктивном пару Вилијама Лабова – „*anrealized events*”/”*realized events*”, а такође и термину „*virtual embedded narratives*” Марије-Лауре Рајан. За Рајанову „*embedded narratives* (...) (are) any story-like representation produced in the mind of a character and reproduced in the mind of the reader”. Рајанова издваја „*actualized embedded narrative*” и „*virtual embedded narrative*”, у зависности од тога да ли ће планови и жеље јунака бити остварени у причи или ће остати неиспуњени. (Ryan, 1986: 319-340)

ста именованја јер се уводи заменицама („њена мајка, брат јој поручник”), као последицом елидираних претприче.

Комуникативни потенцијал рукописа јаче се активира са другим писмом, са отвореним дијалогом адресанта Мише са адресатом, побратимом. Ипак, овај дијалог је прилично редукован. Стратегија елипсе, која прати хипотетичне, неисприповедане делове приче, све се више шири, почињући да обухвата, не само могућа изгубљена писма („Од неко доба наша се преписка врзе само око Ане.”) и „оштећена места” постојећих, него и побратимове речи („из чега си ти начинио читаву оптужбу, од које се ја само браним.”), али и речи других јунака – станара пансионата („С Тумановом се наразговарам кад смо у својој соби”).

Међутим, много више од парафразе побратимових речи, налазимо Мишине претпоставке о ономе што би побратим **могао** казати. То је један стални, хипотетички и јунаку супротстављени дискурс који, заправо, **не припада** побратиму **лично**, него представља онај скуп моралних коректива који долази из колектива и који је географски, национално, културолошки и социјално детерминисан. Метонимијски лик адресата/побратима (чији се профил ретроспективно персонализује и мотивише професијом правника и карактерним цртама – логичан, моралан), је онај скуп вредности са којим долази у сукоб јунак који се нашао у искушењу. Тако се у писму дијалог више не води само са конкретном особом, него са једним типом дискурса и то оним доминантним, којим је обликован јунаков идентитет.⁸ Сучељена су на самом почетку најмање два текста – један, који почива на идеологемама патријархалног система вредновања и приватни интимни рукопис „лакомисленог краја срца”. Испрва су ове две реторике прилично равноправне и усаглашене – отвореној експликацији другог/колектива одговара отворена, али, показатељ се, заправо лажна аргументација јунака којом већ на самом почетку том бујицом речи себе почиње да заварав („...ипак не могу да будем луд. Прошло је све.”) Гесту самообмане можемо приписати и нагли тематски заокрет – прелаз са причања о Ани („Приповетка је свршена!”), на безначајну анегдотску сцену о сународнику Николи.

Први знаци расцепа који управо на нивоу наративне реторике сугеришу ону илузију о моћи стварности да цензурише језик, налазе се на крају тог другог писма, када један догађај прекида исповедно-есејистички део текста. („Неко куца на врата. Ана ме зове на вечеру.”)

Да су речи и писање једини начин да се побегне од истине и од суочавања са сопственим осећањима, јунак-наратор потврђује на почетку трећег писма увођењем виртуелног наратива:

„Од неко доба наша се преписка врзе само око Ане. Ја то чиним, ваљда, стога да ти не би помислио: 'А, сад се ућутао, сад ништа о њој не пише, знам ја шта ће то рећи!', јер таког скептика као што си ти, мало је”.

⁸ У литератури је истицано да је побратим духовни двојник наратора. (Николић, 1996: 181).

Налазимо се још увек у оном делу приповетке и код оног психолошког стања јунака који потврђује снагу речи и заводљивост језика којима се (само)заваарава и држи пријатна и сигурна дистанца према „истини душе”. Таква стратегија мотивисана је у причи и непосредним захтевом побратима:

„Па и после толиког ћутања ипак немам ништа о чему бих ти могао писати. Последњим твојим писмом увераваш ме да из мојих приповедака с Аном нећеш изводити никаквих закључака и тражиш само да ти све натанко пишем што буде између нас двога, и подвлачиш два пута речи *најтанко*.”

Наратор ће чак и одговорност за то што постаје „јунак романа” („Ти не знаш да ме ти сам увлачиш у некакав роман....Све се мислим: па шта сад да му пишем?”), приписати побратиму и тако још више створити илузију о дистанци према самом предмету приче. Чини се као да таквом наратору није тешко да се креће у том простору цитатности – „преузетог” романескног наратива,⁹ у оним деловима приповетке који су углавном драмски обликовани. Али, сваки прелаз са нарације на унутрашњи монолог, са збивања на њихову интерпретацију,¹⁰ отвара празнине у исказу наратора, изазива прекиде и недореченост. Јунакова неспремност у непрестаном самозавааравању да прихвати истину срца без осуде, има своју језичку сенку у **реторици одгоде**. То је оно Лазаревићево умеће које је критика с правом истицала, умеће да продре у психолошка стања својих јунака и језичким, стилским средствима их предочи.¹¹

„Ах, нема смисла заносити се, помислим... А шта сам ја и могао мислити? Да ме... Будалаштине...”

⁹ Аутоиронично приписивање *романеских* атрибута збивањима претпоставља превазиђене, романтичарске импликације ове жанровске ознаке према којима наратор тежи да се (само)критички дистанцира. „Бледог месеца није било. (Штета! Уосталом, ти можеш целу сцену замислити спрам месечине!)” „Побратиме, опрости ми што сам те намучио и овом лудом сликом. Ја знам да ти све ово мора налицити на отрцане немачке приповетке. Ја не знам иначе кака би смисла имала овако сентиментална љубав, кад не би бар једног тричавог сна било. Прогутај га, дакле.” Савремена читања ове приповетке посебно се фокусирају на напетост, дуализам и антитетичност између „књишке и аутентичне емоције” у њој. (Владушић, 1991: 157; Раичевић, 2007: 51). Наше тумачење не инсистира толико на опозицији ова два типа говора, колико на њиховој функционалној међузависности. Такође смо пре склонили да верујемо да драма писања не потиче толико од немогућности да се аутентична емоција (љубав) покаже у језику/говору, колико од стрепње да ће се управо тим говором (изрецивим) „материјализовати” љубав. Стога мислимо да *Шабица* не носи проблем неповерења, него превеликог поверења у језик. Отуд ни њени уметнички домети нису у обрачуну са романтичарским литерарним љубавним сижеима, него у, за тадашње доба невероватно модерним, поимањем језика/писа као идентитетског означитеља.

¹⁰ На овом месту не превиђамо да је и нарацији иманентна интерпретација, али у монологу су још више наглашени лични став и тумачење догађаја.

¹¹ Пишући о „великим и неупоредивим уметничким квалитетима” Лазаревићевог дела, Д. Живковић истиче и „функционалну речитост ћутања (три тачке или тачкице)”. (Живковић, 1991: 42)

Честа употреба фигуре ретиценције, која представља место укрштања виртуелног и неисприповеданог наратива, показује како се у самом језику јунак сусреће са собом и истовремено разилази и од свог истинитог али неприхватљивог идентитета, и од језика којим се тај идентитет отеловљује. Готово сва писма показују да јунакова „речитост” није само начин „читања” стварности и онога што му се дешава, него да је то и манир заобилажења те исте стварности, час као сасвим свесне стратегије ироничног отклона према њеним литерарним архетипским матрицама (судбина као роман), час као знака (не)свесног самозаваравања (нагли тематски прелази и замене). Антитетички постављени спрам развијеног наратива, места прекида и недовршених мисли функционишу као индикатор невербализоване али у језичком потенцијалу присутне стварности/истине. Логика психолошке мотивације, којом се „откључавају” ова места, своју потврду налази у оним деловима приповетке када наратор исписује још неке могуће, али не-реализоване стварности, као што је сцена у његовој породици у коју би довео Немицу за жену, или кошмарни сан, или идилична слика родног краја.

„Да је ухватим за руку, да је пољубим хиљаду пута, па да умрем. (...) У исти пар сину ми као муња кроз главу: Швабица, сирота, моја мати, Србија.”

„Ја сам мислио на њу и испредао свакојаке снове. Замислих себи моје Ваљево, и њу у њему, и свет који прича о нама кад прођемо улицом: 'Гледај га, завртила му памет Швабица', и моја мати, црвених очију, која своје сопствене снахе не разуме, и деца мојих сестара и браће која се либе доћи мени откако сам довео њу у кућу, и њено вечно осећање усамљености, јер је нико не разуме и она никога не разуме... да се опростим с њом, да је оставим засвагда.”

„(...) онда одох у нашу земљу, онда уђох у своје Ваљево, па у своју кућицу. Тамо је било све тако тихо и тако пријатно. Моја мати просто обучена и старачки смешећи се – та ја сам уз њу, моје сестре, моја браћа, па деца, па моји будући болесници у пеленгирима, с раздрљеним рутавим прсима. Па ниске чисте собице, па мршав коњић и проста кола – екипажа господин-доктора. (...) Онда уведох Ану у тај мој завичај, и цела слика потамне. Људи ме гледаше као странца. Мојој матери нестасмеха са усана. Моји нећаци и сестрићи клоне се своје тетке и ујне. Ја гледах само у њу. И њој беше тужно и хладно. Не, ми не бисмо ниједно на тај начин били срећни.”

У наведеним виртуелним наротивима, уместо реторичког шума, чујемо можда намерно исувише гласни говор других у јунаку. То је говор којим се санкционише оно што не сме бити изречено и што као потиснуто може постојати само у подтексту. Виртуелна прича (disnarrated) на тај начин цензурише елидирану причу (nonnarrated). Динамика ова два формално и стилски различита али смисаоно компатибилна модуса приповедног исказа понекад резултира прилично јаким резovima. Као пример наводимо завршетак шестог писма:

„Сад ћеш ми ваљда веровати да ме је прошла сва воља на даље ашиковање. Па ипак, ех брате, она је, тако ми бога, тако добра, тако добра!...

Ну, „велико писмо” је готово. Сачувај га. Можда ћемо му се кад слатко смејати.”

Поменули смо да аутоиронични отклон од онога што доживљава наратор постиже посебном врстом метонимијске замене – свођењем сопственог живота на литерарни клише. Уместо ка исповести, интимни рукопис непрестано клизи ка интерпретацији самог себе. „Велико писмо”, „приповетка”, „отрцани немачки романи”, синегдохични су наслови у којима се, не само метапоетички, сабирају фрагменти приче од које се наратор дистанцира. Ова дистанца постаје још израженија када се са алузије на тривијалне жанровске предлошке пређе на чин намерне литераризације рукописа.

„Све ћу ти испричати. Поделићу у главе. Даћу свакој мото. Развићу сву своју музу. Тим ће бити смешније. А ти се, молим те, смеј, смеј се онако од срца, како би се ја од срца заплакао, да ме није срамота и да не морам место плача прегнути на дело поштена човека. Рекох да ћу почети где сам стао.”

Фикцијска маска (бекство у жанр), која сакрива истину срца, још један је начин да се, не причом, него њеном интерпретацијом, обезличи и неутралише лични доживљај.¹² Оваквој стратегији доприносе и цитати-мотои на почетку два „романескна” поглавља. Интерпретативној парафрази припада и почетак седмог писма којем претходи елипса (nonnarrated, који обухвата период од пола године). Поступком „погрешног” цитирања наратор преиначује садржај претходних писама, свдећи га на општа места романтичарског патоса.¹³

„Одавно ти нисам писао писма без „свионе косице”, „порумењених и побледелих обрашчића”, „малених ручица да их провучеш кроз иглене уши”, „потока суза и уздисаја дубоких ко артески бунар и дугачких ко Трифко јекмегџија, „жарких очију као небо” (разуме се италијанско), час плавих, час црних ко... уосталом, лажем.”

¹² Према Хајдену Вајту, сваки интерпретативни дискурс подлеже истим принципима фигуративног говора/ретиорици као и наративна прича. Он и сам прича причу унутар које је интерпретатор истовремено и њен наратор и јунак. (White, 1988: 270)

¹³ Иако се позивање на „отрцане немачке приповетке” и „велико писмо” може читати и у метатекстуалној равни приповетке, за нас је овде занимљивија психолошка подлога таквих паралела, јер оне упућују на јасни дуализам којим се Лазаревић руководио у конципирању Мишиног лика. Сучељени су интелектуални профил јунака (самоиронични отклон од клишетиране књижевне интерпретације), са оним „текстовима” над којима наратор нема контролу (снови, претпоставке). Сви ти увиди и знања су подједнако страни јунаковом сопству и као такви само потврђују неминовност дистанце и одгоде. Таква концепција такође говори о оној специфичној Лазаревићевој (ауто)иронији, без које није могуће успоставити аутобиографски контекст *Швабице*.

Поставља се питање да ли та неиспричана/неостварена прича о срећном браку двоје младих људи који се воле, а који су, истина, странци, може бити тумачена **само** као механизам потискивања који је изузетно добро психолошки мотивисан. Ако би то било тачно, несумњиво је да би читање *Швабице* остало затворено у мелодрамске оквири једне суптилно изнијансиране али релативно конвенционалне приче о несрећној и забрањеној љубави.

Када се, међутим, обрати пажња управо на аспекте приче који остају неисприповедани, наговештени или само најављени, односно замењени, ова Лазаревићева приповетка почиње све јаче да пулсира кроз такве реторичке ритмове па се оно, на први поглед лако досегнуто, значење почиње ширити и разливати као у калеидоскопу.

Томе доприноси још једна специфична одлика Лазаревићевог наратива у овој приповеци – честе итерације. Констатује се понављање неких догађаја или ситуација, а да није сасвим јасно шта се, заправо, стално изнова дешава.¹⁴ У *Швабици* наратор и помоћу итерација не дозвољава / цензурише могућност да се дискурс (језик) приближи причи (стварности). Навешћемо три примера.

- I „Од то доба било је стотину таквих ситуација. Ја ти их не причам – нашто? (...) О, шта ми она којешта није причала! (...) Ну, нашто све то? Игра, луда игра!”
- II „Почињао сам ти, душе ми, досад двадесет писама и сва подерао. Већ су два месеца од мога последњег писма. Ти си писао, молио, запомагао – ја ти ипак нисам ништа одговорио. Стид ме је било напослетку, јер бих се огрешио о своју искреност кад ти не бих све причао, а причати ти, опет, све, тако ми је тешко, тако тешко. (...)”
- III „Вечно сам те уверавао да ћу прекинути све с њоме, па ипак...”

Наведени примери итерација интензивирају хиперболички аспект паралелних наратива, како виртуелних, тако и неисприповеданих делова приче. У односу на манифестну раван дискурса, они такође функционишу на принципу одгоде. Натурализовани епистоларним конвенцијама,¹⁵ ови (не) реализовани фрагменти писма, иако „прећутани”,¹⁶ заправо су итекако ре-

¹⁴ Упркос тим нејасноћама, то ипак нису псеудоитерације прустовског типа о којима је писао Жерар Женет. (Марчетић, 2003: 196)

¹⁵ Епистоларна форма показује како се неисприповедани или виртуелни наратив мотивише и аутентизује конвенцијама жанра. Аутор писма може се неограничено пута позивати на одговоре адресата, или изостављене делове својих писама. Само позивање на чин исказивања/писања јесте перформативни чин, јер се читаоцу на тај начин пласира прича која није наративизована.

¹⁶ Са нараторског аспекта, итерације представљају однос између дискурса и приче у погледу учесталости, који је супротан понављању. Док се у понављању догађај који се једном десио (нивоу фабуле, приче) презентује више пута, код итерација се вишеструко понављани догађаји само једном презентују (на нивоу дискурса). Овај поступак је најпре запажен код Флобера и Пруста и тумачен као знак модернизовања традиционалног наратива. Упркос њиховој формалној једноставности и лако препознавању, тумачење итера-

чити. Из цитираних одломака закључујемо да итерације имају различите функције. У првом примеру нараторово одбијање да исприча побратиму оно што се у више наврата дешавало (итерација је овде спојена са елипсом), мотивисано је његовим ниподаштавањем значаја самих збивања. Миша се тиме отворено дистанцира у односу на догађаје¹⁷ (дистанца је посебно изражена у колоквијално пејоративној употреби речи). Али, иза те упадљиве реторике, са чијом се сагласношћу рачуна и код саговорника/побратима, чује се ехо празнине, неисписаног писма чије је одлагање симптом јунаковог непристајања и немогућности да се сусретне са истином и са собом. („Неколико пута понављао сам у себи реч ’женидба’, али никака појма нисам могао за њу везати.”) Онај други, хипотетички сусрет, који је могућ само изван језика, управо је језиком санкционисан и непрестано се поништава. Парадоксално, оно што изгледа као неухватљива нит приче која измиче дискурсу, у ствари сведочи о обрнутој игри моћи између ова два аспекта наратива.¹⁸

У другом примеру изнова наилазимо на драму писања. Али, сумњу у сврховитост речи заменио је страх од њиховог непоседовања. Миша сада не обезвређује смисао самог догађаја, него језик којем тај смисао непрестано измиче. „Говорити значи или преиначити осећања о којима неко говори, или, пак, изазвати осећања која се човек кроз говор претвара да има; стога лажан говор постаје истинит а говор за који претпостављамо да је истинит, лажан је. Парадоксална структура овог феномена (...) хомологна је структури жеље. Речи су према стварима оно што је жеља према предмету жеље.” (Тодоров, 1990: 167) Стратегија одгоде само је променила своје лице, али није нестала. Овај пример садржи чак троструке итерације – вишеструки нараторови покушаји да напише писмо, учестали захтеви побратима и изостанак одговора са Мишине стране. Занимљиво је да је овде нараторово одустајање од писања/признања радикално и ултимативно – он се, привидно, не задовољава фрагментом или полуистином, него тражи од себе апсолутну искреност, јер га на то обавезује пријатељство са побратимом. Исповедајући немоћ, он налази алиби за одлагање приче. У основи оваквог нараторовог геста налази се вера у перформативну моћ изговорене/написане речи. Метафора о „истргнутој речи”-имену (јунаку), цитирана у мотоу десетог писма, заправо је метафора о прекиду текста, о потреби да се заћути. Занимљиво је да је ова фигура развијена у претходном писму кроз слику-параболу о Анином прекинутом везу (још једна ретиценција!), управо речи-имена.

ција пружа увиде у комплексну природу наратива, посебно у његове реторичке и идеолошке аспекте.

¹⁷ Такве су чувене флорберовске итерације у роману *Мадам Бовари*.

¹⁸ Заводљивост оваквих итерација лежи управо у наговештеном и неухватљивом пољу значења. За читаоца то могу бити „места неодређености” која траже конкретизацију упркос ауторовој стратегији минимализирања и дистанцирања од догађаја.

На перформативној природи језика почива и трећи пример итеративног виртуелног наратива. Уместо са негирањима и сумњама, адресат је сада суочен са обманом. Будући да је „обмањивачки говор истовремено нарација и акција” (Тодоров, 1990: 166), он резултира „поистовећивањем личности са њеним говором.” (Калер, 1990: 167) На први поглед, као да се наратор више не дистанцира од признања јер је услед јунакове недоследности обемишљен сам чин признавања. „Вечно уверавање”, које остаје само на нивоу наративне итерације, чува иронични потенцијал **нараторове** одгоде притом скоро потпуно откривајући **јунакову** немоћ. Итерације су оно што причи/збивањима даје варљиви легитимитет, што их одржава у међупростору истине и фикције, остављајући латентном располућеност јунаковог идентитета између приповедног и доживљајног.

О значају итерација за поетику *Швабице* говоре и они делови приповетке који не „прећуткују” само драму срца, него и срећне тренутке Мишине и Анине љубави. Такве су у следећим примерима градацијске итерације.

„Сваким даном газио сам све дубље и дубље. Кад сам што говорио за се, увек сам казао м и. Она ме је само гледала, љубила, – живела је срећно. Од то доба, кад год смо ишли да ходамо, чинили смо то у шуми.”

„Биваше ми све нејасније, ја се опраштах с њоме и опет је тражих и грлих је и бејаш готов да је не оставим до смрти.”

Градацијске итерације имају важну улогу, не само у погледу нараторовог дистанцирања од „предмета приче”, него посебно за приповедни ритам којим се најављују и мотивишу моменти драмског климакса – сусрет са двојицом пруских наредника који ће иницирати нови раскол у јунаку, (први пример), јунаково писмо мајци и сестри у којем ће признање бити саопштено у форми симулираног псеудо-виртуелног наратива (други пример).

Аутоиронија којом наратор „суди” себи у једанаестом писму може послужити као пример, сада не више потиснуте (јер за то нема разлога), него сасвим отворене реторике. То је моменат када јунак, прекасно, свог побратима и породицу доживљава као – странце и када допушта том свом страном, другом ЈА, да говори. Победила је дужност, а не врлина, резон, а не „лакомислени крај срца”. Мишин одговор на приспела писма од побратима и од куће претвара се у једно велико и судбинско обећање – у тријумф перформативног, обмањивачког говора, праве бујице речи којом наратор кажњава себе.

За наше читање ове Лазаревићеве приповетке из сасвим одређеног реторичког угла од изузетног је значаја сам завршетак, односно последње, тринаесто писмо. Оно није необично само у контексту претходних писама, него и у поређењу са њему потпуно супротним оквирним почетком. У композиционом погледу тринаесто писмо представља епилог – временска дистанца и трансформација јунака су индикативи епилошких завршетака

(„Данас је управо две године дана како је Ана умрла. Шта се није од то доба променило! Ја сам постао сасвим други.”)¹⁹ Као и у каснијим Лазаревићевим приповеткама, и овде епилог нема само наративну функцију разрешења заплета, него представља и својеврсни коментар ранијој причи. Насупрот уводним оквирним „загонеткама”, завршетак приповетке делује крајње експликативно.²⁰ Претходне композиционе маске и стратегије прећуткивања замењене су једном потпуно отвореном самоисповешћу и романтичарски емотивно пренаглашеном породичном сценом. Како разумети тај превише разређени ваздух тринаестог писма које у погледу поетичке кохеренције и суптилно нијансираног приповедачевог гласа представља суноврат и пад? Управо тако – као, пратећи перформативну природу/интенцију писама, поистовећивање личности са говором, као суноврат у језику самом, у дискурсу који више не измиче причи (јер нема драме одгађања!), који се са причом (празнином!) стапа и поистовећује постајући и сам (ис)празан као опште место. То је тренутак када се наратор, сада без маске-резона, сусреће са својим двојником/јунаком („Ја сам постао сасвим други.”), – и када себе више не заваарава. Смрт вољене и жртвоване девојке заокружава и ништи, обесмишљава све потенцијалне приче или псеудо-компензације.²¹

У непосредности дијалогске речи Лазаревић оставља свог јунака без могућности да још једном одгоди суочавање са истином, али и са речима које би ту истину изрекле. Зато нам се чини да управо та специфична реторика одгоде чини тринаесто писмо не само смисленим, него и једино могућим као таквим. У томе је његова за читаоца изузетна интригантност и заводљивост, али и загонетност која указује на чудесно могуће јединство супротности у овој славној Лазаревићевој приповеци.

ИЗВОРИ

Лаза К. Лазаревић, *Дела*, Нови Сад, Београд, Матица српска, Српска књижевна задруга, 1970, стр. 43-94.

¹⁹ Упркос посебности и јединствености *Швабице* унутар Лазаревићевог опуса, појава епилога већ у првој приповеци указује на одређени поетички континуитет и композиционе сродности између његових приповедака.

²⁰ Разлика између уводног и финалног оквира мотивисана је и епистоларним жанровским конвенцијама (једна од њих је постојање пред-приче), па се приликом интерпретације оквирних делова приповетке мора размишљати и о специфичној жанровској реторизи.

²¹ Зато није неочекиван онај драмски, сценични део на крају приповетке, који се појављује уместо интроспекције или рефлексивног коментара. У каснијим Лазаревићевим приповеткама наилазимо на дискурзивне епипошке завршетке-коментаре, који су често узимани као релевантни за тумачење етичког и идеолошког аспекта његовог дела.

ЛИТЕРАТУРА

- Владушић, 1998: С. Владушић, *Једна лијерарна схизофренија*, Летопис Матице српске, год. 174, св. 1-2.
- Живковић, 1991: Д. Живковић, *Ненајисани роман Лазе Лазаревића или о митизацији личних имена*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 39, св. 1.
- Иванић, 1996: Д. Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад, Матица српска.
- Калер, 1990: Ц. Калер, *Стируктуралистичка поезика*, Београд, Српска књижевна задруга.
- Марчетић, 2003: А. Марчетић, *Фигуре пријоведања*, Београд, Народна књига.
- Милосављевић Милић, 2008: С. Милосављевић Милић, *Прича и тумачење*, Београд, Филип Вишњић.
- Николић, 1996: М. Николић, *Тумачења Лазаревићевих пријоведака*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Раичевић, 2007: Г. Раичевић, *Лазар Лазаревић јунак наших дана*, Нови Сад, Академска књига.
- Prince, 1992: G. Prince, *Narrative as theme: Studies in French fiction*, University of Nebraska Press.
- Ryan, 1986: M. L. Ryan, *Embedded narratives and tellability*, „Style”, 20(3).
- White, 1988: H. White, *The Rhetoric of Interpretation*, „Poetics Today”, Vol. 9, No. 2.

Snežana Milosavljević-Milić

ŠVABICA OR THE RHETORIC OF DELAY

Summary

Laza Lazarević's short story *Švabica* (*The German Girl*) is receptionally intriguing more by what it implies, does not say, negates, masks or delays, than by what it openly indicates. Narrative equivalents of this rhetoric of delay are contained in the forms of the disnarrated and the nonnarrated, as well as in the frequent iterations. The technique of pseudo-manuscript in the framework of the short story points to the unambiguous distance which the implicit author takes from the story. The strategy of ellipse, which follows the hypothetical parts of the story, is getting broader and broader, coming to include not only the possible lost letters and „the damaged sections” of the existing ones, but also the bosom-friend's words and the words of other heroes -tenants of the boarding house. The metonymical character of the letter recipient/bosom-friend represents the set of values confronting the main hero who falls into temptation. At the very beginning, at least two texts are confronted – the one based on the ideologies of

the patriarchal system of values, and the private intimate manuscript of „the light-minded end of the heart”. Frequent use of the reticence figure shows how in the very language the hero faces himself and at the same time departs from his true, but unacceptable identity, as well as from language embodying that identity. Autoironic decline from what the narrator experiences is also achieved by the reduction of his own life to a literary cliché. Instead towards a confession, the intimate manuscript is continually slipping towards the interpretation of himself through the figures of synecdochy, antithesis and metaphor. Moreover, iterations give the story/occurrences a deceitful legitimacy, keeping the story in the inter-space of truth and fiction, leaving latent the division of hero’s identity in half between the narrative and the experienced. The basis of this narrative strategy includes the faith in the performative power of the spoken/written word. Due to this identification of the person with the speech, the last letter does not imply the drama of delay. Discourse is equalized with the story, as well as the hero with his double, becoming himself as empty as a cliché. Death of the loved and sacrificed girl makes senseless all potentials of the story or all pseudocompensations.

ТРИ СРПСКА КЊИЖЕВНИКА У ОГЛЕДИМА
БРАНКА МИЛАНОВИЋА
(Шантић, Ћоровић, Кочић)

Горан Максимовић¹

САЖЕТАК: У огледу је анализиран књижевноисторијски, интерпретативни и компаративни научни метод Бранка Милановића (1931-2011). Указано је на области његових научних интересовања, а затим је посебна аналитичка пажња усмјерена на огледе посвећене тројници српских књижевника: Алекси Шантићу, Светозару Ћоровићу и Петру Кочићу. Први метод обухвата истраживање културног контекста, те историјских и политичких околности у којима су се Шантић, Ћоровић и Кочић оформили као писци (породично поријекло, школовање и каснији рад, први књижевни прилози, политичка опредјељења и национални рад, усвајање поетичких идеја и настанак најзначајнијих дјела). Други метод представља тумачење и вредновање књижевних текстова тројице писца, при чему су нарочито издвојене Шантићева лирика, Ћоровићеви романи и приповијетке, те Кочићеве приповијетке и сатиричке актовке. Трећи метод указује на компаративне особине, на контактне везе и књижевне аналогije, највише према дјелима и писцима српске књижевности романтизма и реализма, дјелимично и модерне, према српској усменој традицији, а затим у Шантићевој лирици према њемачким романтичарима, у Ћоровићевом дјелу према руским романописцима, а у дјелу Петра Кочића према руској и њемачкој новелистици.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: српски реализам, модерна, књижевноисторијски метод, компаративни метод, интерпретативни метод, лирика, роман, приповетка, сатира

¹ goranm@filfak.ni.ac.rs

Поред више радова из области српске и хрватске књижевности XIX и XX вијека, те више приређених издања дјела српских и хрватских писаца, академик Бранко Милановић (1931-2011) објавио је три ауторске књиге: *Андрић* (Загреб 1966), *Од реализма до модерне* (Сарајево 1972), *Дошлицаји и зрачења* (Бања Лука 1987). Међу приређивачким пословима као нарочито драгоцјена издвајамо сљедећа издања: Светозар Ћоровић, *Сабрана дјела I-X*, Библиотека „Културно наслеђе” (Свјетлост, Сарајево 1967); Алекса Шантић, *Изабрана дјела I-V*, Библиотека „Културно наслеђе” (Свјетлост, Сарајево 1972); Петар Кочић, *Сабрана дјела I-IV* (Глас, Бања Лука 1986). Посебну пажњу заслужују и двије приређене хрестоматије. Прва се односи на књигу *Новије књижевности* у тротомној едицији „Босанскохерцеговачке књижевне хрестоматије” (Свјетлост, Сарајево 1971), а друга на хрестоматију књижевнокритичких текстова о Андрићевом дјелу *Иво Андрић у свјетлу критике* (Свјетлост, Сарајево 1977). Милановић је био и коаутор (са Светозаром Кољевићем и Зденком Лешићем), веома запажене *Чиишанке* за први, други и трећи разред гимназија у Босни и Херцеговини, чија су издања излазила све од 1974. године па до 1987. године.

Милановићеви књижевни огледи обухватају многобројне писце, појаве и дјела из српске и хрватске књижевности XIX и XX вијека. Темелита књижевноисторијска и поетичка истраживања, као и анализе књижевне рецепције српских и хрватских писаца, крећу се од дјела Јакова Игњатовића, Светозара Марковића, Лазе К. Лазаревића, Симе Матавуља, Светозара Ћоровића, Алексе Шантића, Петра Кочића, Силвија Страхимира Крањчевића, Анте Ковачића и Антуна Густава Матоша, па све до Тина Ујевића, Иве Андрића, Мирослава Крлеже, Бранка Ћопића, Радета Драинца и других.

Текстови које смо одабрали за посебну анализу, а који обухватају опусе три истакнута српска књижевника који су живјели и стварали на прелазу из XIX у XX вијек, сачињавају три научна огледа у којима су на цјеловит начин истражене културно-историјске околности и књижевно дјело Алексе Шантића (1868-1924), Светозара Ћоровића (1875-1919) и Петра Кочића (1877-1916), као и поетичке и стилске тенденције у цјелокупној српској књижевности на прелазу поменута два стољећа. Наведени огледи су претходно написани и објављени као предговори за издања сабраних или изабраних дјела тројице писаца. По времену објављивања први је настао оглед о Светозару Ћоровићу 1967. године,² затим о Алекси Шантићу 1972. године,³ а потом и оглед о Петру Кочићу 1986. године.⁴

² Бранко Милановић, „Живот и дјело Светозара Ћоровића”, *Сабрана дјела Светозара Ћоровића*, књига X, Библиотека Културно наслеђе, Свјетлост, Сарајево 1967, стр. 9-138.

³ Бранко Милановић, „Дјело Алексе Шантића”, *Изабрана дјела Алексе Шантића*, књига V, Библиотека Културно наслеђе, Свјетлост, Сарајево 1972, стр. 9-45.

⁴ Бранко Милановић, „Увод у поновно читање Кочићевих дјела”, *Сабрана дјела Петра Кочића*, књига I, Глас, Бања Лука 1986, стр. 7-52.

Наведена Милановићева истраживања заснована су на три комплементарна аналитичка приступа, која су утемељена на три доминантна научна метода: књижевноисторијском, књижевно-интерпретативном и компаративном. Први метод обухвата истраживање културног контекста, те историјских и политичких околности у којима су се Шантић, Ћоровић и Кочић оформили као писци (породично поријекло, школовање и каснији рад, први књижевни прилози, културна дјелатност, политичка опредјељења и национални рад, усвајање поетичких идеја и настанак најзначајнијих дјела). Други метод представља тумачење и вредновање књижевних текстова тројице писаца, при чему су нарочито издвојени Шантићева лирика, Ћоровићев романи и приповијетке, те Кочићеве приповијетке и сатиричке актовке. Трећи метод указује на компаративне особине, на контактне везе и књижевне аналогije, највише према дјелима и писцима српске књижевности романтизма и реализма, дјелимично и модерне, према српској усменој традицији, а затим у Шантићевој лирици према њемачким романтичарима, у Ћоровићевом дјелу према руским романописцима, а у дјелу Петра Кочића према руској и њемачкој новелистици и слично.

Драгоцјене су у том погледу прецизно описане културно-историјске и политичке околности у мостарској и херцеговачкој средини на прелазу из XIX у XX вијек, у којима су као личности и као књижевници оформљени Алекса Шантић и Светозар Ћоровић. Односи се то на оснивање српског пјевачког друштва „Гусле” (1888), затим календара „Неретљанин” (за годину 1894. и 1895), те књижевног часописа „Зора” (1896), па покретање „Мале библиотеке” и „Пријегледа Мале библиотеке” (1899), те политичког листа „Народ” (1907), као и на принудни одлазак двојице писаца (заједно са Николом Кашиковићем уредником „Босанске виле”) у егзил у Италију (Венеција) у прољеће 1909. године, у годинама које су биле снажно политички оптерећене догађајима око Анексионе кризе (1908-1910), на касније Шантићево и Ћоровићево политичко ангажовање као посланика у Босанском сабору (од 1910. године), на страдање двојице писаца као талача у аустријским затворима у Првом свјетском рату (одмах након отпочињања рата 1914. године, Ћоровић све до 1917. године) и слично.

На основу сачуване преписке и других рукописних извора, на основу објављене грађе и докумената, посебно је указано на књижевна пријатељства која су његовали Шантић и Ћоровић са многобројним књижевницима. Милановић непрестано има на уму њихову блискост са исписником Јованом Дучићем, са суграђанином Атанасијом Шолом. Посебно указује на пријатељства са писцима из Србије: Павлом Поповићем, Јованом Скерлићем, Јанком Веселиновићем, Стеваном Сремцем, Радојем Домановићем, Миланом Савићем, Тихомиром Остојићем, Симом Матавуљем, Бором Станковићем и многим другим писцима. Кад је ријеч о Кочићевом животу и раду, пажљиво су предочене друштвене и политичке околности у Бањој Луци и Сарајеву у доба аустроугарске окупације Босне и Херцеговине, затим Кочићево школовање у Сарајеву, Београду и Бечу, прва запослења (Скопље и

Сарајево), повратак у Бању Луку и покретање књижевних листова („Отаџбина”, „Развитак”), политичка тамновања (у Бањој Луци и Тузли, у току 1908. године), те каснија посланичка и национално-политичка дјелатност и Босанском сабору (од 1910. године). Указано је на Кочићева приватна и књижевна пријатељства са Јованом Скерлићем и Јованом Цвијићем, Павлом Лагарићем, Васом Кондићем, Костом Мајкићем и многим другим савременицима.

У огледима је уочљива одлична рецепција критичке литературе о дјелима тројице писаца, што показује темељиту Милановићеву припремљеност за нова тумачења и вредновања њиховог књижевног дјела. Анализа књижевне рецепције тројице писаца представља праву малу критичку историју читања њиховог дјела, у којима Милановић указује на све врлине и мане тумачења. Обухваћени су текстови у дугом временском распону од краја XIX и почетних деценија XX вијека (Светислав Вуловић, Марко Цар, Милан Савић, Јован Грчић, Владимир Ћоровић, Богдан Поповић, Јован Скерлић, Перо Слијепчевић, Бранко Лазаревић, Павле Лагарић, Јован Радловић, Милан Карановић, Зора Вуловић, Тодор Крушевац), па све до седамдесетих и осамдесетих година (Салко Назечић, Војислав Ђурић, Владан Недић, Драгиша Живковић, Светозар Кољевић, Мидхат Бегић, Јован Протић, Радован Вучковић, Љубомир Зуковић).

Милановић веома успјешно уочава и синтетичке компаративне аналогije и књижевне везе тројице српских писаца. На Шантићевом примјеру указује на блискости са усменом народном лириком и епиком, са Његошевим дјелом, са поезијом српских романтичара (Бранко Радичевић, Ђура Јакшић, Јован Јовановић Змај), са пјесницима епохе реализма (Војислав Илић). Међу страним Шантићевим узорима издвојен је њемачки романтичар Хајне, а међу домаћим савременицима лиричари попут хрватског пјесника Силвија Страхимира Крањчевића, те сународника и генерацијског пријатеља Јована Дучића. Поготову је значајно то што Милановић указује на потребу преиспитивања често понављаних претходних просуђивања о томе како су Шантић и Дучић као пјесници били изразити антиподи. На Ћоровићевом примјеру указано је на литерарне аналогije са српским (Милан Ћ. Милићевић, Јаков Игњатовић, Лаза К. Лазаревић, Јанко Веселиновић, Стеван Сремац, Бора Станковић), као и истакнутим руским реалистима (Гогољ, Тургеев, Горки). Кочићево дјело, у компаративном контексту, Милановић посматра у свјетлу литерарних веза и аналогija са многим српским писцима (Јакшић, Љубиша, Глишић, Веселиновић, Матавуљ, Св. Ћоровић, Станковић, Ћипико), са словеначким савремеником Иваном Цанкарком и хрватским писцем Владимиром Назором, а са посебном пажњом и са аустријским сатиричарем Карлом Краусом, те руским реалистима (Тургеев, Толстој, Достојевски, Чехов, Андрејев, Корољенко, Горки).

Милановић са доста пажње и веома успјешно анализира књижевна интересовања тројице писаца захваљујући увидима у њихове приватне библиотеке. Нарочито је интересантна разнородна историја Кочићевог читања.

Поред Кантове *Критичке чиствога ума* и Спенсерове књиге *О васпитању*, Марковске расправе *Најамни рад и капијал*, вриједно је поменути белетристичка дјела руских класика (Гогољ, Тургенев, Толстој, Достојевски, Чехов, Андрејев, Корољенко, Горки). Од западноевропских писаца и дјела издвојен је Шекспиров *Хамлеј*, затим француски мајстори новеле Доде и Мопасан, као и тада веома популарни скандинавски писци (Ибзен и Бјернсон). Међу српским писцима и књигама, поред Вуковог *Српског рјечника*, нарочито су издвојени критичари (Светозар Марковић, Љубомир Недић, Јован Скерлић, Тихомир Остојић, Бранко Лазаревић и слично).

У истраживачком погледу нарочито су успјешно примијењени књижевно-интерпретативни метод и добра анализа појединих књижевних дјела. У Шантићевом дјелу издвајамо вриједна запажања о социјалној, љубавној и родољубивој лирици, у Ћоровићевом дјелу о социјалним романима (*Стијан Мујиќаца*, *Мајчина Суљанија*), док у Кочићевом дјелу издвајамо добре анализе натуралистичко-психолошких приповједака (*Туба*, *Мрџуда*, *Кроз међаву*), те сатиричке једночинке *Јазавац њред судом*.

Наслањајући се на тачну ранију Скерлићеву оцјену, у Милановићевој анализи Шантићеве лирике нарочито су потенцирана два основна снажна пјесникова осјећања: „жарка љубав према народу” и „интимна осећања меланхолије младости која пролази”.⁵ У том погледу су посебно успјешно наглашене умјетничке вриједности појединих родољубивих пјесама („Голо стијење”, „Сеоба”, „Ми знамо судбу”, „Моја отаџбина”, „Моји очеви”, „Стари сејач”), на основу којих га Скерлић проглашава за једног од обновитеља родољубиве лирике српске.⁶ Указано је на снажну идејну основу и пјесничку форму социјалне лирике („Остајте овдје”, „Вече на шкољу”, „О, класе моје”, „Рибари”, „Угљари”, „Јутро жетве”, „Ковач”, „На молитви”). Издвојене су умјетничке вриједности и снажна емотивна компонентна елегија („Претпразничко вече”, „Харфо моја”, „На гробљу”, „Путник”, „На молитви”). Милановић наглашава да период од 1904. до 1912. године представља врхунац Шантићевог стварања, а да након тога „линија Шантићевог поетског замаха, осим у ријетким пропламсајима, показује већ видне знакове опадања”.⁷

У цјеловитој анализи Ћоровићевог дјела као нарочито важна издвојена је 1901. година, која је означавала поетички заокрет пишчев у односу на претходни књижевни рад. Милановић наглашава да период од 1901. године до почетка Првог свјетског рата 1914. године, представља најплоднији период Ћоровићевог књижевног рада. Нарочито су издвојене приповијетке

⁵ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Просвета, Београд 1967, стр. 413.

⁶ Јован Скерлић, *Обнова нације родољубиве њезије*, Српски књижевни гласник, књ. XXI, Београд 1908, стр. 826-838.

⁷ Бранко Милановић, „Дјело Алексе Шантића”, *Студије из српске књижевности*, „Просвјетино” књижевно коло, коло 9, књига 24, СПКД Просвјета, Пале 2011, стр. 163.

објављене у четири збирке под заједничким насловом *У часовима одмора* (1903, 1904, 1906, 1910). Милановић посебно анализира приче љубавне тематике („На мјесечини”, „Теферич”, „Халилова кајда”, „На води”, „Хафиз-ефендија”, „Пуштеница”, „Латинка”), затим приче у којима долазе до изражаја снажни портрети и необична нарав Херцеговаца („Марков инат”, „Ибрахим-бегов ћошак”, „Два старца”, „Илијина невоља”). Посебну приповиједну цјелину чине приче о биједним и убогим људима („Заборављена кућа”, „Под пећинама”, „На сијелу”, „Маруша”), затим приче и кратки романи хумористичке и сатиричке тематике („Записци из Касабе”, „Поп Тандркало”, „Женидба Пере Карантана”, „Барон из Дангубице”), а као умјетнички најаутентичније издвојене су приче које тематизују судбину дјеце и сирочади („Богојављенска ноћ”, „На Васкрс”, „Савин Божић”, „У ноћи”). Као најуспјешнији позоришни текст Светозара Ћоровића издвојена је драма *Зулумћар*, која је са успјехом играна у Загребу 1911. године, а затим и у Београду 1912. године. Указано је и на Ћоровићеве умјетнички неувјерљиве пјесничке покушаје, намијењене дјец и младима, који су били окупљени у јединој објављеној збирци „Полетарке” (1894), а настајали су под снажним утицајем Змајевог пјесништва за дјецу.

У Кочићевом књижевном дјелу Милановић са посебном пажњом анализира ране пјесме написане угледањем на Војислава Илића („Поноћни звуци”, „Пролетни звуци”). Затим усмјерава аналитичку пажњу на лирско-медитативну прозу („Јелике и оморике”, „Кроз маглу”, „Кроз свјетлост”, „У магли”, „Пјесма младости”, „Тежак”, „Молитва”, „Слободи”, „Тавновање”, „Жалобитна пјесма”, „Кмети”, „Јајце”), на социјално-психолошке приче („Ђурини записи”, „Јаблан”, „Гроб Слатке Душе”, „Код Марканова точка”, „Јуре Пилиграп”, „Вуков гај”), као и натуралистичко-психолошке приповијетке („Губа”, „Мргуда”, „Мрачајски прото”, „Кроз мећаву”). Посебна аналитичка цјелина посвећена је циклусу прича о Симеуну Ђаку („Зулум Симеуна Ђака”, „Истинити зулум Симеуна Ђака”, „Мејдан Симеуна Ђака”, „Из староставне књиге Симеуна Ђака”, „Ракијо, мајко!”), те хумористичко-сатиричким актовкама („Јазавац пред судом”, „Суданија”). Међу књижевним огледима Петра Кочића, Милановић наглашава значај критичких текстова посвећених Јакшићу и Шантићу, као и двије обимније расправе: „Наша пјесма” и „Наша поезија под апсолутизмом”, у којима је најизразитије оцртан Кочићев однос према народној поезији и савременом пјесништву.

На овај начин изнова прочитани и актуелизовани текстови академика Бранка Милановића поново доказују своју негдашњу вриједност. Без иједне ријечи измјене или допуне показују како се на узоран начин могу користити доступни научни извори, како се на изврстан начин може сагледавати релевантна теоријска, поетичка и књижевноисторијска литература, а затим и како се на прави начин интерпретирају књижевна дјела аутентичних писаца, какви су били Алекса Шантић, Светозар Ћоровић и Петар Кочић. У том смислу три анализирана огледа Бранка Милановића представљају поуздано истраживање књижевног рада тројице српских писаца

који су потекли са простора Босне и Херцеговине, а затим значајно доприносе цјелокупној ревалоризацији досадашњих сазнања о поетичким токовима српске књижевности XIX и почетка XX вијека. Иако је прошло три или четири деценије од њиховог настанка и првог публиковања, наведени огледи су сачували живу аналитичку актуелност, тако да их са задовољством можемо и данас да препоручимо савременој књижевној и научној публици.

ЛИТЕРАТУРА

- Милановић 1966: Милановић, Бранко. – *Андрић*. – Загреб. – 99 стр.
- Милановић 1967: Милановић, Бранко. *Живот и дјело Светозара Ђоровића*. – In: *Сабрана дјела Светозара Ђоровића*. – Књига X. – Сарајево. – стр. 9-138.
- Милановић 1972: Милановић, Бранко. *Дјело Алексе Шантића*. – In: *Изабрана дјела Алексе Шантића*. – Књига V. – стр. 9-45.
- Милановић 1972: Милановић, Бранко. *Од реализма до модерне*. – Сарајево. – 219 стр.
- Милановић 1986: Милановић, Бранко. *Увод у њоново читање Кочићевих дјела*. – In: *Сабрана дјела Пејра Кочића*. – Књига I. – Бања Лука. – стр. 7-52.
- Милановић 1987: Милановић, Бранко. *Дошлицаји и зрачења*. – Бања Лука. 177 стр.
- Милановић 2011: Милановић, Бранко. *Студије из српске књижевности*. – Пале. – 238 стр.
- Скерлић 1908: Скерлић, Јован. *Обнова наше родољубиве поезије*. – In: *Српски књижевни гласник*. – XXI/1908. – Београд. – стр. 826-838.
- Скерлић 1967: Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. – Београд. – стр. 412-413.

Goran Maksimović

THREE SERBIAN WRITERS IN BRANKO MILANOVIĆ'S ESSAYS (ŠANTIĆ, ĐORVIĆ, KOČIĆ)

Summary

The experiment was analyzed literary-historical, interpretive and comparative scientific method Branko Milanović (1931-2011). It points to the area of his scientific interests, then special attention to the analytical essays devoted to the three Serbian writers: Aleks Šantić, Svetozar Ćorović i Petar Kočić. The first method involves the study of cultural context and historical and political circumstances in which the Šantić, Ćorović and Kočić formed as writers (family background, schooling and later work, the first literary contributions, political affiliation and national work, the adoption of poetic ideas and the creation of major works). Another method is to interpret and evaluate literary texts of the three writers, with particular divisional Šantić poetry, novels and

short stories Ćorović and Kočić stories and satirical briefcases. The third method shows the comparative characteristics, the contact links and literary analogies, most of the works of the writers, the Serbian literature of romanticism and realism, partly modern, the Serbian oral tradition, and then Šantić poetry by German Romantics, in Ćorović part of the Russian novelists, and in the work of Petar Kočić by Russian and German novelists.

НАРАТОЛОШКЕ ИНОВАЦИЈЕ У ЗБИРЦИ *САПУТНИЦИ* ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ

Кристијана Сићевановић

САЖЕТАК: У сенци Скерлићеве познате критике, прва збирка *Сапућници* Исидоре Секулић остала је, у извесном смислу, ускраћена за детаљнију анализу многобројних наратолошких иновација које доноси у периоду раног експресионистичког периода српске књижевности. У овом раду назначили смо и анализовали неке од основних модернистичких поступака као што су психонарација, дисоцијација субјекта, трансгресија, родни дискурс, дискурзивно-есејистичка рефлексija и други.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: жанровска хибридноста, лиризација, удвојеност наратора, есејизација, дискурзивност, наратолошко прекорачење, родна перспектива, криза спознајних моћи

Збирка *Сапућници* (1913) Исидоре Секулић појавила се на књижевној сцени у тренутку када се од српских културних посленика очекивало да „трезвено”, рационално промишљају актуелну стварност и крепе национални дух. Скоро догматски, Јован Скерлић је поставио идеал којем уметници морају тежити у тим, по Србију заиста тешким временима. Наиме, водио се српско-бугарски рат и осећала се близина Првог „великог” рата. Идеја народног здравља и колективне одговорности готово императивно се наметнула као идеолошки и поетички модел за један сасвим субјективизован тип кратке прозе, какав дотада није постојао у српској књижевности.

Управо у том, по Скерлићевим речима „најнезгоднијем часу који је за њу могао бити”, објављена је прва књига Исидоре Секулић (Скерлић: 1913, 387). *Сапућници* су заиста били „еготични”; то је својеврсни, усамљенички путопис унутар ауторкине душе и духа. Јунакиње/јунаци *Сапућника* исповедају своју егзистенцијалну немоћ и отуђеност у логоцентричном устројству стварности, која је утемељена на лицемерним цивилизацијским

вредностима.¹ Врло храбро и наративно освешћено, Исидора успоставља нов прозни модел који сведочи о радикалној промени духовног става о свету децентрираног субјекта (Стојановић-Пантовић: 1999, 91).

Исидора Секулић сматрала је да је „култура само једна у целом човечанству, дакле по нужди космополитска”, те да модерне, европске идеје у уметности не могу угрозити национални нерв (Секулић: 1961, 146). Дубоко убеђена у исправност својих ставова, одговорна најпре према себи, а потом и према заједници којој припада, Исидора је написала збирку кратке прозе која, по нашем мишљењу, представља, поред Винаверових *Прича које су изгубиле равнојшежу* (1913), кључну карику у модернизацији српске прозе. У том смислу, ова студија бави се морфолошко-формалним аспектима збирке и њиховим семантичким импликацијама. Предузета истраживања такође указују на потребу и оправданост сагледавања *Сајушника* у светлу родних студија, те ћемо, у овом раду, тек назначити неке од могућих праваца будућих читања.

Збирка се, дакле, састоји из шеснаест кратких прозних текстова чији је жанр тешко прецизно дефинисати. Засигурно је реч о прозним жанровима; тачније о краткој причи, цртици, песми у прози – ипак, сви они у поменутој збирци проблематизују дихотомију између прозе и поезије. Прозни модели ових текстова показују да је дошло до занемаривања чврстих жанровских граница између прозних врста, али и до песничког обликовања прозног текста. Лирски поступак утиче на промену структуре текста у смислу да се у његовом средишту налази јединка са својим представама, а прозни модел је у функцији представљања субјекта и света који се обликује из његове унутрашње перспективе. Лирску прозу детерминише поетско манипулисање врстама нарације у циљу преузимања функције песме.

Испоставља се, на крају, да лирско од не-лирског писања разликује исто оно што функционално разликује песму од не-песме: *начин* поимања „објективности”. У лирском приповедању свет је сведен на *лирско ђледање на свей*, на тачку гледишта приповедача (или аутора), на лирско ја. Свест о људским искуствима меша се са објектима тих искустава а од подражавања радње остаје само апсорбована фабула, претворена у слике (Миливојевић: 2001, 112-113).

Поступак лиризације прозне структуре је веома присутан у текстовима збирке *Сајушници*, нарочито у кратким причама као што су *Самоћа*, *Круж*, *Главобоља* у којима доминира метафоричка и ритмичка концентрација језика:

Много пута сам гледала како се у спарне летње вечери тегле и зевају улице наше варошице, много пута сам чула како кврцка кључ у капији инжињера који се од људи забравља, много пута сам слушала како трешти чиста терца и цилече отворена квинта наших црквених

¹ Сличан критички став изражен је и у песничким збиркама *Посмрјине њочаси* Симе Пандуровића (1908) и *Ушћољене душе* (1911) Владислава Петковића Диса.

звона – али ми је то, по нечему, остало далеко и туђе, и баш у тим тренуцима, више но икада, осећам да се ближи сабласт самоће, и да ће из бора њеног огртача, као совуљаге из мрачне куле, прнути и на људе насрнути досада, плач и болест (Секулић: 1995, 29).

Форма *Сайуџника* је фрагментарна попут света који подлеже префигурацији као исходишту – полазној тачки у стварању слике света текста. Стварност у смислу уређеног временско-просторног поретка је проблематизована, те се као решење егзистенцијалне неутемељености јавља субјективизовање, поунутрашњење тог поретка (Јовић: 1994, 42). Отуда се као најподеснија артикулише приповедачка ситуација у првом лицу, тзв. *Ichform*. Она, у већини текстова збирке

не верификује објекатску егзистенцију света о којем извештава приповедач, већ његову субјективност, његову реалност као садржаја свести овог првог лица или, још пре његову реалност као неразлучне мешавине објективног, предметног света и субјективног, унутрашњег света идеја (Штанцл: 1987, 57).

Приказивање апстрактних, душевних и духовних стања као што су самоћа, умор, главобоља, туга, носталгија, захтева да се као предмет приче појављује приповедач, његов положај у приказаном свету и став према испричаним догађајима (Штанцл: 1987, 58).

Тематизација „ја” субјекта у првој Исидориној збирци показује да се ради о приповедачу који више није кохерентан носилац смисла у структури текста, него је вишеструко удвојен. Дисоцирани субјект исповеда немоћ у покушају да дефинише свет и своје место у њему, интензивирајући на тај начин сопствену егзистенцијалну дихотомичност, односно немогућност да успостави унутрашњу целовитост (Стојановић Пантовић: 1997, 170).

Дисоцијација субјекта као поетолошко-идејни аспект текста *Сайуџника* остварује се кроз поступак аналитичке интроспекције. Аналитичко самопогледање или интроспекција је, поред есејизације, доминантни обликотворни поступак у стварању рефлексивног света *Сайуџника*. Списаатељско „ја” дубоко је уроњено у лично, оно анализује своју свест, прати унутрашњи ток мисли који поседује своју логику, другачију у односу на логику миметичко-реалистичког проседеа. И овде постоји одређена тежња ка веродостојности, тежња да се обликује аутентична слика људског искуства, али уз присуство свести о артифицијелности текста који подрива реалистичку мотивацију.² Или, преносник фикционалног стапања је

² У књизи *Херменауџика и ѿоеџика*, Геопоетика, Београд 1998, стр. 76, Зорица Бечановић-Николић, анализујући теорију приповедања Пола Рикера, објашњава „игру парадокса” у односима између имитативне и конфигуративне функције романеског текста. У оквиру ове игре ситуирана је и модернистичка тенденција на начин који смо препознали и на примеру *Сайуџника*.

„лажирање менталних чинова, јер текст симулира (вербални) ток свести (Шефер: 2001, 251-254).³

Избор преносника стапања условљава аспектуалност под којом можемо приступити фикционалном свету. Начин стапања је, у овом случају, вербална субјективна унутрашњост; на тај начин *ми* мислимо приповедачеве мисли.

Полазећи од категорија које је установила Дорит Кон у својој студији о приказивању свести у приповедној књижевности (Бечановић-Николић: 1988, 111-112), можемо приметити доминацију два поступка које користи ауторка приликом приказивања свести у првом лицу, у одређеним текстовима *Сајуићника*. То су *приповедање о себи* (self narration), као пандан *психонарацији* која се појављује када се свест приказује у трећем лицу, и *цитирање сојсјивеног монолога* (self-quoted monologue) који одговара *цитираном монологу*, када је реч о приказивању свести у категорији приповести у трећем лицу. Текст *Главобоља* најбоља је илустрација првог поступка, тј. приповедања о себи⁴:

Обузе ме зла воља, и дође ми да се подигнем, да се свом снагом одупрем лубањом о зид, да је пригњечим, да притиснем мозак, да пореметим вијаге на њему, да се искириве, исхере и осакате све мисли моје и сва свест моја о њима... (Секулић: 1995, 64),

или:

Нервозно нестрпљење и бес рију ми и копају по души, и мучи ме ужасна немоћ. Светлости бих хтела, али никаква жеља не може унети енергије у моје малаксало тело да се крене, а помрачина ми већ спремила освету и за саму помисао на кретање (Секулић: 1995, 64).

Овај облик приповедања представља приповедачев дискурс о сопственој свести, који поред вербализованог садржаја свести даје и невербалне садржаје (суб- или супервербалне функције свести).

Други наведени поступак, односно *цитирање сојсјивеног монолога*, препознајемо у следећем примеру:

О чему ја то управо разбијам главу? Смисао главобоље, сврха главобоље – та шта ја ту којешта мислим! Најзад ћу још почети тражити паметну и разбориту главобољу, или здраву главобољу, или главобољу која не боли! (Секулић: 1995, 67).

³ Откривајући механизме фикције, Шефер уводи два појма: *преносник стапања* (*vecteur d'immersion*) и *начин стапања* (*posture d'immersion*). „Преносници стапања су лудичке варке, покретачи мимезиса којима се творци фикције служе да би створили фикционални свет и који омогућавају примаоцима да миметички реактивирају тај свет. Преносник стапања је на неки начин кључ уз помоћ којег можемо у тај свет ући. Начини стапања су перспективе, сцене стапања које нам одређују преносници.” О овим и другим одликама приповедачке фикције видети у књизи Жан-Мари Шефер: *Зашто фикција?*, Светови, Н. Сад 2001, стр. 252-259.

⁴ Овај поступак се веома често појављује и у другим текстовима, у „Чезњи” на стр. 25, „Самоћи” на стр. 33, у тексту „Круг” на стр. 101, али је у „Главобољи” најдоминантнији.

Примењујући наведене поступке у приказивању сопствене свести ауторка сугестивно показује стање тескобе коју производи логика круга и свој бунт против тираније логоцентрично устројеног света (Стојановић Пантовић: 1997, 173). Тај и такав свет субјект покушава да спозна из унутрашње перспективе, тачније, из више перспектива, јер је реч о дисоцираном субјекту. Ово је свакако новина у односу на свезнајућег приповедача, сигурног у свој идентитет и сопствену моћ спознаје света који приказује.

У оквиру приповедног полиперспективизма као наратолошке иновације која доминира у *Сајуџицима*, савремени проучаваоци књижевности скрећу пажњу на појаву наратолошке трансгресије или прекорачења. Магдалена Кох уочава и анализује ову наративну стратегију у текстовима српских списатељица из доба модерне, првенствено у текстовима Исидоре Секулић, Милице Јанковић и Јелене Димитријевић (Кох: 2005, 254-257). У случају Исидоре Секулић, до наратолошке трансгресије долази само једном у збирци *Сајуџици*, у тексту *Носијалџија*, који по свом приповедно-језичком модусу осцилује између цртице и песме у прози.

У првом делу *Носијалџије* најпре доминира нарација у трећем лицу, да би, неприметно, у другом делу текста ауторка увела наратора мушкога рода, у првом лицу. Она, дакле, укида граматичку категорију свога пола и уводи Други пол; мушкарац је онај из чије се перспективе сагледава свет и онај који прича причу. Једнократна трансгресија властитог идентитета у изразито лиризованој прози појављује се у функцији тематизовања носталгије за отаџбином, која је својеврсни културолошки феномен. У овом се тексту не проблематизује однос биолошких полова, него се потенцира културолошки пол, или *gender* (род). Мењање приповедачке перспективе, продирање у други културолошки идентитет, доводи нас до закључка да у овом тексту имамо „gender-дискурс у акцији” (Кох: 2005, 256).

Gender или *родни* дискурс је занимљиво наратолошко решење у *Носијалџији*, јер има вишеструке семантичке импликације. Најпре, мењајући приповедачку перспективу, ауторка прибавља себи могућност да обликује духовну категорију која је у патријархалном и конзервативном српском друштву привилегија мушкарца. Истовремено, патријархална норма подразумева постојање једнообразне патриотске формуле када су мушкарци у питању. Активни, херојско-ратнички кодекс ретко је проблематизован у српској књижевности, поготову од стране жена писаца. Поменути кодекс искључује приказивање унутрашњег бића ратника који је, заправо, себи ускратио право да се у том правцу оствари. Начин на који наратор у тексту *Носијалџије* проблематизује свој онтолошки статус не уклапа се у оквир постојеће епске матрице. Јер, извесност немогућности повратка у рођену земљу у приповедачу не изазива револт и жељу за акцијом која би то стање променила, што би било у складу са традиционалним епским обрасцем.

Напротив, Исидорин приповедач исповеда пасивну резигнацију која води у отуђење од сопственог бића. У исто време приповедач је онај који

се сећа и онај који је предмет сећања, чиме се наговештава проблематичност духовног интегритета носиоца приповедне перспективе:

Био сам јахач, и дошао сам средином пута и на поноситом хату, и носио сам перјаницу за шеширом, и песму и поздрав на устима, и барјачић у руци. Али ме у егоизму својих сопствених брига нико није опазио, и сада сам пешак по ивици друма, и перјаницу су ветрови разнели и барјачић лежи у прабини крај пута (Секулић: 1995, 37).

Наредни део текста, графички и синтаксички организован као паралелизам, има исту семантичку вредност:

Био сам зелена, набрекла грана, и по мојим ћелијама су се вијале и котрљале дебеле капље животног сока, и бојао сам се да си Ти за мене сухо и разједено стабло. Сркнуо сам из Тебе, још једаред, што сам више могао, па сам се откинуо, отишао, оставио Те. А тек после сам опазио да откинута грана више није грана него прут (Секулић: 1995, 37).

Напетост између приповедачког и доживљајног ја (Штанцл: 1987, 61-63) додатно је потенцирана контрастном организацијом текста, те се духовно преиспитивање самога себе намеће као једино оружје којим приповедач располаже. Наратолошка трансгресија коју је ауторка предузела – обезбедила нам је сагледавање света из перспективе „јаловог” ратника и сагледавање драме која се дешава у његовој свести. Једнократним продором у Други културолошки идентитет Исидора разграђује национални мит о мушкарцу-ратнику, уводећи у њега духовну сложеност коју љубав према отаџбини мора да подразумева. Тако долазимо до сазнања да наратолошка трансгресија коју смо покушали да анализујемо, није значајна само као новина у наративној стратегији. На трагу савремених сагледавања теорије приповедања, уважавајући дистинкцију између тачке гледишта и приповедног гласа, као и њихове улоге у процесу конфигурације и префигурације (Бечановић-Николић: 1998, 114-119), можемо закључити да је ауторка итекако рачунала на везу која ће се успоставити између света текста и читаочевог света. Исидора Секулић је покушала да утиче на духовну ограниченост, инерцију и табуизираност која је постојала у читалачкој публици, али и у књижевној традицији, када је реч о отаџбинској љубави. Отуда и одлука да приповедни глас који успоставља везу са читаоцем буде мушки. Чини нам се да је наративна иновација у тексту *Носијалџија* у функцији покушаја да се једна суштински узвишена људска емоција као што је љубав према отаџбини, дакле патриотизам, продуби и духовно оплемени.

Магдалена Кох, пољска теоретичарка и изванредни познавалац Исидорине поетике, уочава да је текст „неутралан”, писан по „мушком” принципу⁵, те се у њему не осећа напетост у односу жена-ауторка / мушкарац наратор (Кох: 2009, 257). Стога, по њеном мишљењу, наративна трансгре-

⁵ И ова тврдња би се могла довести у питање, будући да су исповедни тон и интимистичка медитација традиционално били везивани за жене писце, тзв. женску књижевност.

сија у овом случају није носилац субверзивног погледа на питање рода (Кох: 2009, 257). *Носџалџија* заиста има универзалну, егзистенцијалну поруку, а њена ауторка никада није била представник наивне или агресивне еманципације (Кох: 2009, 257-258). Међутим, наша анализа указује да се у темељу ове наоко очигледне егзистенцијалне поруке налази врло субверзивна идеја у односу на постојећу маскулину матрицу у тадашњем српском друштву.⁶

Уводећи мушкарца који нема снаге за одбрану своје земље, уједно пати за њом, па ипак није у стању да нешто предузме, Исидора доводи до дисеминације нових типова маскулитета, чиме нарушава традиционални модел патријархалног система. Истовремено, овај текст антиципира претпоставку да треба размишљати о разнообразним типовима мушкости, тачније о „маскулиностима” које истовремено постоје у једној култури (Радуловић: 2009, 73).

Исповест „јаловог” ратника и добровољног изгнанника подрива слику унапред већ одређеног модела мушкости у тадашњој (а, рекло би се, и данашњој) нашој заједници. Треба имати у виду да нормативни, доминантни модел маскулинности одржава наше представе о мушкој родној улози који дели преовлађујући део друштва, при чему се ова представа јавља као најстроже структурисан модел (Радуловић: 2009, 73). То је заправо образац, идеал који је повезан са типом маскулитета који представљају носиоци власти.

Ако *Сајуџнике* хронолошки ситуирамо, као што смо учинили на самом почетку рада, постаје јасније у којој мери је ова збирка могла утицати на промену структуре владајуће маскулине матрице. У време када се од мушкарца очекује да делује, да се безрезервно и на једини могући начин (борбом, а не медитацијом и наглашеним лирским ставом) стави у службу националних интереса, Исидора проговара гласом једног Другог и другачијег мушкарца.

Поред изразите поетизације прозних жанрова, и монолошке рефлексивне, у текстовима *Сајуџника* имамо и појаву есејизације коју у односу на наративни принцип можемо посматрати као дискурс. Притом, морамо имати у виду да „готово увек постоји извесна пропорција приповедања у дискурсу, извесна доза дискурса у приповедању” (Женет: 1984, 99).

Заправо, особине приповедања и дискурса зависе од њихових односа у тексту. Приликом анализе тих односа намећу се структурна својства ова два облика, која ће проузроковати разлику у оним функцијама које су зна-

⁶ Под појмом маскулиност, као и појмом фемининност, подразумевамо социјалне и културне конструкције онога што се сматра комплексом особина, карактеристичних форми понашања очекиваних од мушкараца, односно жена, у датом друштву, у дато време. Више о овом питању видети у сјајној књизи Лидије Радуловић: *Пол/род и религија: конструкција рода у народној религији Срба*, Чигоја штампа, Београд 2009, 71-75.

чајне за конституисање текста. Аналитичке јединице којима ћемо се служити су концептуални параграфи, наративни и дискурзивни параграфи⁷, посебно други и трећи. Наративном параграфу кохерентност обезбеђује збивање, сукцесивни догађаји који стоје у временским односима један према другоме. Према томе, основна обележја наративног параграфа била би сукцесија, динамичност и дијахронија. Са друге стране, дискурзивном параграфу јединство обезбеђује тема која се развија додатним информацијама или подтемама. У дискурзивном параграфу се:

стварност одређује појмовно, па је стога и темпорални аспект истоако: јединице исказа не нижу се по принципу временске суследности, него се линеарно и логички (јер уоквирују и исцрпљују неку тему) наклањају једна на другу. Дискурзивни параграфи показују, заправо, мисаоне процесе: у њима се развија и објашњава одређена теза, анализирају и рјешавају проблеми, бране доктрине, посредују знаствене спознаје; у њима се просуђује и вреднује (Немец: 1985, 140).

Очито, дискурс се показује као атемпоралан, статичан, симултани вид књижевног говора; сачињен од асерторних и референцијалних исказа. Продор дискурзивних елемената веома је очит када су у питању *Сайујиници* Исидоре Секулић. Истовремено, есејистичко-рефлексивни пасажу у *Сайујиницима* различитог су карактера. Неки од дискурзивних параграфа које смо уочили, не претендују на истину у логичком смислу; зато су блиски природи исказа у наративном параграфу (Немец: 1985, 141). У причи *Буре*, коју Радован Вучковић сматра есејистичком скицом, наилазимо на делове текста које можемо, у складу са претходно дефинисаним поставкама, посматрати као дискурс:

Пламен и светлост су рођаци и долазе из исте чаробне земље. У пламену је пуно слика и прича, и сви простодушно добри људи знају да зимски пламен даје све што се нема и враћа све што се оплакује и жели. Зимски пламен је змај који преко дана дрема, а кад дође вече он рашири своја ватрена крила и растресе своје пламене вितिце, и прича, прича, озеблм и шћућуреним Корјецима, прича тихо и топло, прича им и пуцка и греје док их не занесе, док не задремају, полежу и заспе, а ватра стално и једнако букти, и топло је и угодно, а напољу је простор и слобода, и нигде нема улице и нема суседа, и нико није сиромашнији од другог, и нема слугу, и док звижде и циче ветрови и звери, у корјечким колибама је мир, мир, мир (Секулић: 1995, 15-16).

Основна тема која овом параграфу обезбеђује кохерентност је зимски пламен, његова бајковита својства која су у стању да људима створе хармонични простор живљења. Параграф почиње универзалним исказом о пореклу пламена и светлости, а затим се све интензивније појављују сиг-

⁷ Крешимир Немец предлаже концептуални параграф као оперативну јединицу коју дефинише „као скупину организованих исказа који развијају задану тему на такав начин да добивамо смислену и потпуну јединицу дискурса”, у: „Приповедање и рефлексивност”, *Умјетносћ рјечи*, Загреб 1985, бр. 2, стр. 135-143.

нали фантастичног. Иако овај параграф прекида сижејно-наративно ткиво текста и показује се као дискурс, он се ипак, према карактеру исказа који га сачињавају, подређује интересима приповедања. Он се не може осамосталити и због своје функције у причи; управо је тај измаштани, хармонични свет покушај да се креира слободан простор, без искомпромитованих цивилизацијских ауторитета. Ауторка се овде приближава социјалном коду експресионистичке поетике због имплицитне критике грађанске идеологије. Тачније, одсуство цивилизацијских тековина у измаштаном свету који се у тексту одређује као идеалан простор за остваривање људског задовољства, приближава причу *Буре* експресионистичкој поетици. Сличну реализацију истог поетолошко-идејног аспекта који се појављује у поетици експресионистичке прозе (Стојановић Пантовић: 2003, 70-71), уочићемо у делима Милоша Црњанског и Растка Петровића.

Очигледно је да дискурзивни параграф који смо приказали измиче јасној дистинкцији између приповедања и рефлексije. Склони смо закључку да, према особинама које смо уочили, овај пасаж постоји управо у међупростору дискурзивног и наративног поља. Међутим, у збирци ипак претежу „прави” есејистичко-рефлексивни параграфи који потискују приповедање у други план. Тако наилазимо на рефлексije о самоћи, о надмоћности и вечности природе, о речима, о природи мушко-женских односа... У краткој причи *Расшанак* налази се поменута рефлексija о речима:

Како је реч чудна и моћна у свој својој варљивости и нематеријалности. Каже се нешто, а није истина; обећа се нешто, а не буде. Ипак реч везује, разрешује, сече, реже, пали и гаси. И стоји. Чиме да се оборе и како да се забораве речи: волим, доста, збогом! (Секулић: 1995, 112).

У овом дискурзивном параграфу нараторка промишља ћудљиву природу речи; искази који га сачињавају нису у хронолошкој вези, као код наративних параграфа, него су логички повезани. Уколико бисмо променили редослед исказа, семантичка вредност параграфа остала би иста. То доказује да у овом делу текста искази стоје у симултаном, атемпоралном, логички повезаном низу, што је особина дискурса. Истовремено, искази који сачињавају наведени параграф теже идентификацији интенционалног стања ствари са стварним, објективним стањем (Немец: 1985, 141). Ово је, вероватно, кључна разлика у односу на претходно наведени пример из приче *Буре*, где такође имамо посла са дискурсом.

Међутим, карактери исказа се разликују: у првом случају стварност се у тексту обликује низањем слика и искази не претендују на проверљивост у емпиријском или логичком смислу; категорија истинитости је потпуно ирелевантна због функције параграфа у тексту. У другом случају стварност се одређује појмовно, изречени су судови који теже истини у логичком смислу, јер су плод анализе и рефлексije. На овај начин, приповедање се потискује и пред читаоцем се појављује процес који открива неутемељеност субјекта чије су спознајне моћи ослабљене. Представљање мисао-

них процеса чији је циљ проналажење изгубљене суштине, само појачава спознају децентрираности субјекта чији је свет приказан у тексту.

Наратолошке иновације које смо овде дефинисали имају своје последице у смислу померања жанровских и уопште приповедних граница. Показало се да су границе између кратких прозних врста веома нестабилне, склоне симбиози, раслојавању и трансформацији; да просто измичу усталим жанровским представама које теоретичари имају у виду када отпочињу своје истраживање. То је иначе кључна одлика српске авангардне кратке прозе наших најзначајнијих писаца у међуратном периоду (Андрић, Црњански, Станислав Краков, Винавер, Даница Марковић, Драгиша Васић, Растко Петровић, Момчило Настасијевић, и др.). Ипак, управо наведени поступци лиризације, есејизације као и конструкције проблематизоване стварности у чијем је средишту субјект свестан кризе својих спознајних моћи и истовремено жељан да своје егзистенцијалне поноре постави у центар космичког, омогућавају да проучаване текстове доведемо у везу са поетиком кратке приче.

Кратка прича подразумева тотално, универзално искуство, али најчешће ограничава наративно поље, изоштравајући га кроз специфични угао приповедања, из којег настоји да пронађе појединачно решење (Стојановић Пантовић: 2003, 55).

Обично је у краткој причи тематизовано свакодневно искуство, али из специфичног, кризног угла појединца што често води у фантастички дискурс. Кратке приче *Главобоља* и *Круж* су најближе овој дефиницији, мада се по неким особинама (статичност, обликовање лирске атмосфере, метафоричка и ритмичка употреба језика), приближавају цртици. Но, оно што текстове *Сајушника*, у којима је евидентан отклон од реалистичко-миметичке парадигме приповедања, највише приближава поетици кратке приче је тематизација „ја” субјекта који открива сопствени полиперспективизам у спознаји себе и света. У покушају да дефинише поетику кратке приче у односу на новелу и приповетку, Рут Килхенман (Kilchenmann) каже:

Новела и приповијетка посредују читаоцу умирујући осјећај разријешеног чвора, докинуте напетости, затвореног краја; кратка прича, пак, за собом оставља, са својим отвореним крајем, неријешено питање у читаоцу, дисонанцу, свијест о неповезаности, фрагментарности опстанка (Kilchenman: 1981, 52).

Извесно је да су уочена померања у жанровском систему кратких прозних врста настала као последица морфолошко-наративних промена које веома смело, наративно освешћено користи Исидора Секулић у конституисању новог прозног модела. Са појавом *Сајушника* се у српској прози, кроз артистички и филигрански плес речи, како је њен стил назвао А. Г. Матош, отворио неслућени простор модерног женског и мушког идентитета.

ЛИТЕРАТУРА

- Бечановић-Николић, Зорица, *Херменеутика и њојтика: теорија пријоведања Пола Рикера*, Геопоетика, Београд 1998.
- Јовић, Бојан, *Лирски роман српског експресионизма*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1995.
- Килхелман, Рут, *О дефиницији крајке приче*, прев. Сета Кноп и Едо Фичор, Домети, XIV, бр. 11, Ријека 1981, 45-53.
- Кох, Магдалена, „Gender дискурс у акцији. Наратолошке трансгресије код српских списатељица на почетку 20. века. Случај Јелена Димитријевић”, у: *Научни саставак слависти у Вукове дане. Развој нове српске књижевности. Српска књижевност и култура у Европи током 19. и 20. века*. Бр. 34, Београд 2005, 254-268.
- Кох, Магдалена, „Исидора Секулић и игре граматичком категоријом или српски родни дискурс у књижевној акцији”, у: *Синхронско и дијахронско изучавање врста у српској књижевности*, Књига II, Филозофски факултет, Нови Сад 2009, 251-261.
- Миливојевић, Ивана, *Фиџуре аутора*, Чигоја штампа, Београд 2001.
- Немец, Крешимир, *Пријоведање и рефлексја*, Умјетност ријечи, XXIX, бр. 2, Загреб 1985, 135-143.
- Пековић, Слободанка, *Исидорини ослонци*, Академска књига, Нови Сад 2009.
- Радуловић, Лидија Б, *Пол/род и релиџија: конструкција рода у народној релиџији Срба*, Чигоја штампа, Београд 2009.
- Секулић, Исидора, *Сајуџници, Писма из Норвешке*, приредио Младен Лесковац, МС, Нови Сад 1961.
- Секулић, Исидора, *Сајуџници*, Плави јахач, Београд 1995.
- Скерлић, Јован, *Две женске књиџе*, СКГ, XXXI, 5, Београд 1913.
- Стенфорд Фридман, Сузан, *Преко џинокриџике и џинезе: џеоџрафија иденџиџеџа и будућности феминистџичке криџике*, Генеро, бр. 6-7, Београд 2005, 103-127.
- Стојановић Пантовић, Бојана, „Сајуџници Исидоре Секулић и експресионистички духовни простор”, *Исидоријана*, Књижевни зборник, бр. 3, Београд, 166-180.
- Стојановић Пантовић, Бојана, *Српски експресионизам*, МС, Нови Сад 1998.
- Стојановић Пантовић, Бојана, *Морфолоџија експресионистџичке џрозе*, Артист, Београд 2003.
- Шефер, Жан-Мари, *Заџиџо фикција?*, прев. Владимир Капор и Бранко Ракић, Светови, Нови Сад 2005.
- Штанцл, Франц К, *Тџичне форме романа*, прев. Дринка Гојковић, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

Kristina Stevanović

NARRATOLOGICAL INNOVATIONS IN ISIDORA SEKULIĆ'S
FELLOW TRAVELLERS

Summary

Due to the well-known criticism of Jovan Skerlić, Isidora Sekulić's first short fiction collection, *Fellow Travellers*, was rarely analysed for its numerous narratological innovations characteristic for the early phase of Serbian literary expressionism. The paper deals with the analysis of the basic modernist procedures such as psychonarration, dissociation of the subject, transgression, gender discourse, discursive and essayistic reflections, etc.

ВИНАВЕРОВА ОПЧИЊЕНОСТ ИТАЛИЈОМ У ПУТОПИСУ *КОНАЧНА ВЕНЕЦИЈА*

Марио Лиџуори

САЖЕТАК: Традиција српских путописа о Италији настаје у XIX веку, а обнавља се у XX, нарочито између два светска рата, кад за авангардне ствараоце путопис постаје веома важна књижевна форма. У путопису *Коначна Венеција* Станислав Винавер, један од најистакнутијих представника авангардног покрета, издваја се као стваралац опчињен Италијом и италијанском културом. У овом раду разматра се та Винаверова опчињеност, коју писац изражава прелепим описом и богатим језиком, не заборављајући ни улогу Балкана у развоју и Венеције и италијанске културе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Винавер, авангарда, Венеција, Италија, путопис, Балкан, опчињеност

У историји српске књижевности Италија као тема путописа заузима посебно место, пре свега због процвата својеврсне путописне традиције у току друге половине XIX века, чији је веома важан представник био Љубомир П. Ненадовић (Ненадовић 1881). У српској књижевној продукцији путопис о Италији је оданост Медитерану настала због привлачности класичне прошлости, уметности ренесансе, те изузетно повољних друштвених, природних и климатских околности на италијанском полуострву. Олга Ступаревић тврди да су неки писци Италију сматрали туристичком метом (због своје климе Италија је идеална земља за тзв. *dolce far niente*), док је та земља за неке друге ауторе значила духовно стремљење и књижевну везу (Ступаревић 1976: 103). Кад се читају српски путописи из Италије, добија се утисак да су њихови аутори у овој земљи задовољили своју радозналост и препустили се откровењу, раздраганости, природи и догађајима. Путопис из Италије је занимљив зато што настаје спонтано: описао италијанску лепоту, тај посао је српским путописцима пошао за руком.

Стопама путописаца XIX и почетка XX века (Љубомир П. Ненадовић, Марко Цар, Ђорђе Дера, Јован Суботић, Симо Матавуљ, Миодраг Павловић, Бранислав Нушић и многи други) ишли су припадници српске авангарде, за које је путопис био врло важна књижевна форма. „У еволутивном току српске књижевности жанр путописа у авангарди достиже врхунац, какав није имао ни пре ни после: пишу га најзначајнији писци, и то су изузетна дела која репрезентују и самог аутора и епоху којој припадају” (Јаћимовић 2005: 229). Разлози експанзије путописа међу авангардним писцима су занимљива тема која заслужује подробну анализу. Овде можемо, *en passant*, да се сетимо да је авангарда рушење традиционалних форми и стремљење ка новима, па да скренемо пажњу на две новине које авангардни писци, у путопису, уносе у српску списатељску традицију: вапај за далеким земљама и народима и интелектуално избегавање домаћег заосталог миљеа. У књижевности писци између два светска рата траже нова искуства. Они, пре свега, стварају, не окрећу се ка прошлости, не задовољавају се оним што је већ створено. Авангарда је по свом уређењу покрет који почиње и покреће не размишљајући превише ни о закључку ни о исходу књижевног дела. Авангарда је фрагментарна и храбра, непрецизна и одважна. Као таква одлично одговара путописном жанру и путовању опште: и читалац и одлучни путник ће кренути, предаће се непознатој земљи не размишљајући о прошлим путовањима, што књижевним, што стварним.

Станислав Винавер, један од најзначајнијих и најхрабријих авангардних стваралаца, није се одупро искушењу италијанске културе и путописа о Италији: године 1926. објавио је дело *Помјеји. Један боравак у сџаром хеленистичкоме зграду* (Винавер 1926), а 1935. у *Српском књижевном гласнику* појавила се његова *Коначна Венеција* (Винавер 1935). Пошто су критичари углавном обраћали пажњу на неке друге Винаверове путописе, пре свега на *Руске њоворке* (Винавер 1924), које Слађана Јаћимовић сматра најбољим Винаверовим путописним остварењем (Јаћимовић 2005: 171), и *Помјеји* и *Коначна Венеција* остали су помало у сенци¹. Међутим, много је разлога због којих су они вредни наше пажње, пре свега због форме и релевантних тема, међу којима је и опчињеност Италијом самог аутора². Намера овог рада је да у *Коначној Венецији* истакне елементе који указују на ту Винаверову опчињеност.

Винавер даје многе дефиниције Венеције. Посебно ефектно звучи тврдња да је она апсолутни појам – тријумф. Чиме је варош добила свој изглед? Величанственом прошлосћу, прелепим зградама, завидним географским положајем. Има нечег чудесног са Венецијом, у Венецији: што више времена писац проводи у њој, сматрајући је неизбежном, то га она више оча-

¹ О Винаверовим *Помјејима* писала је Олга Ступаревић (1976: 155-156), а о *Коначној Венецији* Петар Милосављевић (1991: 30) и Ивана Живанчевић-Секеруш (2006: 327-335).

² Петар Милосављевић тврди да је Винавер „не само највестраније образован, већ и један од најмисаонијих писаца у српској књижевности” (1991: 10).

рава и богати његово перо. Рекло би се да је у Венецији писац попут хемичара у лабораторији: сви елементи (море, небо, чаробна атмосфера, историја, споменици културе) ту су – експеримент може да почне! Можда је баш невероватна и запрепашћујућа лепота разлог зашто су Венецију, онакву каквом је свет доживљава данас, створили писци својим описима. Од прелепих зграда, сијасет знаменитости и велике историје списатељи су направили *unicum* – појам Венеције.

Већ од првих реченица овог путописа може се опазити ауторов неуобичајен двоструки однос према граду. С једне стране, Винавер је обичан човек на путу и Венеција је идеално место за свакога ко се иоле нада да ће бити срећан у једном граду: „Ти мене волиш, мене, и за мене си се наднела над водама, да лице у њима помутиш и разгалиш, да не бих видео само једно исто обличје, без тајне, без заноса. Хоћеш да се опијеш у водама историје, и опсена, и мене ради...” (1935: 253) Било која особа, ма била и необразована, у стању је да успостави интимну везу с Венецијом и њеним каналима, зградама и небом, будући да срећа није ствар разума него срца. У чврстој вези су често видљиве чак и еротске нијансе, што сведочи о Винаверовом настојању да Венецији припише људске особине. Но, са друге стране, венецијанска непосредност, њена способност да задовољи обичне људске потребе за лепотом и љубављу, ни у једном тренутку не споре њен посебан однос према уметнику. Писац је привилегован саговорник Венеције, љубавник кадар да открије венецијанске заблуде и скине њене велове. Једино је писац, као ерудита, свестан да не постоји ни једно друго место на свету које би се могло упоредити са овим. Венеција је јединствен град. У њој писац налази исконске тајне живота, своју и туђу суштину.

На овај начин Винавер се издваја као стваралац опчињен италијанском културом. Једино Италија је могла да има Венецију, једино се Италијом може бити толико фасциниран. Ма колико чудно звучало, Венеција није само италијанска, с обзиром на то да је Италија велико раскршће где се путеви средоземне историје укрштају, где се оно недефинисано грчко и римско, морско и јужно, плодно и сунчано саставља да би се вечито рађало као целина. Италију Винавер сматра склопом уметничких сензибилитета и осећања људских. Она је универзална: земља-појам, земља-мит, земља-трезор. Имовина човечанства, присутна и у другим земљама, у колективној свести европских друштава. Свугде је има чак и кад је нема. Италија је – *свей*. Оданост Италији значи оданост човечанству.

Попут многих светских интелектуалаца, Винавер проналази свет у Италији и у италијанској култури. Медитеран, стари Рим, стара Грчка, Југ, Исток и Запад, све је уплетено у реч *Италија*. Из географских и историјских разлога та земља је у некој фази свога постојања обележила културну историју човечанства и тиме прешла природне границе италијанског полуострва. У историји светске културе у домену уметности, сликарства, музике, па чак и економије (појавом, 1472. године, прве банке *Monte dei Paschi di Siena*), Италија је велесила чије наслеђе не припада само данашњој

држави која носи то име. Да је Италија синоним за свет, тога је Станислав Винавер био свестан у већој мери него многи други српски писци³.

Хемија и чудо класичне Италије налазе се у Венецији, микрокосмосу богатом људским и божијим елементима живота. Као метафора за Италију, и Венеција значи свет. Она не заборавља ни људска осећања, па ни сан који се уздиже на ниво стварности. Међутим, Венеција спава отворених очију. Вечито живи и стално се креће. Помера се и намешта како би била час видљива, час неухватљива. Њена судбина је водена, њена душа морска. И у томе одиста представља Италију, јер шта је италијанско полуострво ако није крај препуштен мору и страним освајачима, те идејама, уметницима и машти, сну и људским противречностима? Својим описом Венеције Винавер нас води у прошлост, у првобитне карактеристике италијанског полуострва. Критичари обично кажу да су авангардни писци били фасцинирани древним народима, далеким крајевима и временима. Међутим, у томе (као и у другим стварима) Винавер их демантује, с обзиром на то да нас води у далека времена блиске земље.

Рекосмо да Венеција, као метафора за Италију, није мање него свет. Она може да буде све на свету, па чак и оријентална престоница: „Мени, у нечем дефинитивном и битном, Венеција највише личи на Багдад из хиљаду и једне ноћи. Само док је на арапском Оријенту град наоко неугледан, куће споља црвоточне и ружне – а сав сјај унутра, у пати-у, у авлијама мраморним, у блесковима скривеним; дотле је Венеција једна извртута Арабија: у њој је сјај и блесак у спољашњем, у фасади. Али је суштина иста. И чини ми се иста им је и судбина” (1935: 261). Венеција је, дакле, *и* Оријент. Њена љубав је оријентална, што ће рећи нестална, колебљива. На љубавном састанку с путником Венеција се појављује час без велова, час замандаљена. Венеције има па нема, она нестаје и враћа се. Пошто је недоследна, личи на нас и тиме нас опомиње и говори о нама, о нашим потребама и заблудама.

Винавер пише и о сталном померању Венеције, о уникатности града који мења изглед, боју, светлост. Пишчева жеља је да у датом тренутку заустави време и коначно ухвати Венецију, мада она, налик на чулну жену која мами погледом а никад се не да, посетиоцу оставља ефемерна задовољства, слатко-горак укус, немерљиву жеђ. Можда зато што „имамо чежњу да изненадимо Венецију у једном дефинитивном застоју. Да наредимо водама и сунцу, и сенкама неки једносмислени застанак, да најзад дођемо до чистога ма и најкраћег трајања у овим палатама нагнутих, у овим перспективама, у супарништву и пророчанству, у овом сталном ослобођењу наших очију засужњених, које, крај свега, остадоше, остају робови.” (1935: 255). Ту Венецију мислимо да поседујемо, али узалудно. Она се стално рађа другачија, бива недостижна. А ми живимо у илузији да је схватимо,

³ Јан Вјежбицки је написао да је Винавер један „од главних књижевних идеолога у српској култури” (Вјежбицки 1990: 74).

да је можемо загрлити. Варамо се, али то нам прија: паше нам чаровита недостижност Венеције!

Као представник Италије, односно света, Венеција је и прилика и суочавање са историјом уметности. У Венецији писац учвршћује своја убеђења или их преиспитује. Кад се борави у овој вароши, хиљаде се мисли појављују, теорије се упоређују или боље схватају. Образован путник у Венецији учи, напредује, сећа се описа других путника, модификује или образлаже своју естетику. То сама Венеција омогућава. Она је књижевни контекст и плодно уметничко тле, уточиште многих великих умова, попут Гетеа. Аутор спомиње немачког писца: „Ја пратим Гетеа од цркве до цркве коју је створила Паладијева рука” (1935: 262). Да, Паладио. У граду лабавости, лабав уметник. Винавер тврди да је један свој боравак у Венецији посветио само Паладију, чија уметност је типично венецијанска.

У Винаверовом опису града провејава утицај лаганог, пролазног, лепршаваог: рекло би се да је писац у Венецији ходао на врховима прстију. Ваздух, вода у каналима, титраји, игре светлости и таме резултирају збуњујућим ефектом, као да град копни. Сенке и дражи града не тичу се „Венеције коју хтедоше и ствараху, већ оне, која је однекуд створена била, и која нама припада више него Млечићима. Јер она, таква каквом је ми осетисмо, одговор је на загонетке наше културе” (1935: 272-273). Иако овде не желимо да поставимо питање Винаверовог ларпурлартизма, из овог описа примећујемо да српски интелектуалац, сматрајући своју средину успаваном, незрелом, запуштеном, осећа да та иста средина може да се уздигне до просвете и оплемени образовањем, подражавањем збивања венецијанских/италијанских. Круг се овде затвара: опчињеност Италијом/Венецијом јесте у функцији новог погледа на домаћу културу и њене загонетке. Уистину, већ у *Помњејима* Винавер је тврдио да балкански путник мора да размишља о томе како су и Словени наследници старе грчке и римске културе (Ступаревић 1976: 156). То је доказ да у *Коначној Венецији* реч није искључиво о једној вароши, ма колико привлачна и значајна била, него и о једној земљи која са својом историјом представља свет. Из тога можемо да извучемо закључак да нам се није журило, раније у овом раду, кад смо поставили тезу: Винаверова опчињеност Италијом произилази из убеђења да та земља важи за свет.

У овом путопису јавља се још једно веома важно питање с којим се досад нисмо суочили. Напуштајући варош, Винавер се пита: „Коме да однесем поруку њену – коме у тами векова, коме у слому мрачних прохујалих годишта?” (1935: 274). И сам налази одговор: „Оном, кога су тражили и ови други људи са Запада. Ко? Не Запад: наш Балкан” (1935: 274). *Коначна Венеција* не може да се схвати без Балкана; а ни Балкан ни Венеција се не могу разумети без Бајрона: Винавер је убеђен да се мотиви Венеције најбоље могу осетити код великог енглеског писца. Бајрон је културни водич, јер свугде тражи поезију, па и у Венецији. Он је веза између Италије и Балкана, њиме Винавер настоји да објасни конкретан исход свог путо-

писа: питање Балкана. Бајрон је тумач Балкана, његовог духа, његове припадности Венецији. А пре Бајрона шта је Запад знао о Балкану? Као кроз велове, Запад је само назирао његову неодређеност: „Вести су долазиле из тамног вилајета који смо ми били: украс, тама, сјај, музика, брујање, цика, сласт, горчине, мерак и инат, појам о добрим и о страшним варварима, епопеја наших гусара, који, на крају крајева нису успели” (1935: 274). Успео је Бајрон. Пронашао је дух Балкана, ону импулзивну нит, илирску и словенску, каткада јачу од канапа западне културе.

Ако Венеција спава отворених очију, Балкан треба да се пробуди. Спавајући, чулна Венеција може чак да се идентификује са сном, јер у сну могуће и немогуће су променљиве категорије. Њена привлачност лежи у готово ђаволској способности да у сну пружи све што друга места могу пружити једино на јави. Венеција би се могла дефинисати као парадоксалан сан који нам помаже да се пробудимо. Балкан, напротив, не сме себи приуштити привилегију сна: „Код нас: вечито бдење. Балкан наш! Оно вам само личи на сан” (1935: 277). Очигледно је да метафором о успаваном Балкану Винавер изражава традиционално настојање српских интелектуалаца да своју постојбину учине образованијом: у овом случају аутор је свестан реципроцитета венецијанско-балканских односа и улоге Балкана у развоју Венеције. Такво настојање је присутно и код других авангардних стваралаца: и Милош Црњански, у својим *Хијерборејцима*, држи да без Словена Венеција не би била оно што је била (Црњански 2008: 160).

Кад је реч о стилу, Винаверов путопис је савршенство речи. Треба га ишчитавати и пажљиво брати плодове вешто сатканих реченица. Речи теку флуидно, глатко, као да је њихов аутор хтео да и формом дочара драж Италије и оцрта њену средину. Погађа нас двострука топлина: текста као целине и сваке речи у њему. Захваљујући сетним нијансама, можемо да успоставимо везу с аутором и градом. Тај ефекат би велики италијански песник Уго Фосколо назвао *corrispondenza di amorosi sensi*.⁴ Књижевна остварења попут овог захтевају не само помно него и сентиментално ангажовање читаоца. Пишчева намера је да представи Венецију лирским описом и у томе често бива веома успешан, зато што је његов опис жив и упечатљив⁵. Винавер је иначе био изузетно елоквентан интелектуалац високог ранга, кадар да изненади читаоца, да га приволи да се занима за одређени предмет. Снажан утисак оставља и његово мишљење о психичкој потреби Лазе Костића да „међу јавом и мед сном” изнедри песму *Santa Maria della Salute*: „Ја стварно мислим: да га је и сама раскошна зграда млетачка обузела као моћна слика од које није могао да се отме, а није ни хтео отети се” (Винавер 1975: 463–464). Ипак, и поред објективног списатељског

⁴ „размена љубавних осећања”.

⁵ По мишљењу Јована Христића, „прво што нам у Винаверовим текстовима упада у очи, свакако је сама његова личност. Он је имао страст *коначног* *испољаванја* (Христић 1972: 200).

талента, Винавер није доживео сјајну перцепцију савременика. Књижевни критичари су углавном занемаривали његово дело, а неки су га омаловажавали (познато је да је Јован Скерлић Винавера прогласио неозбиљним писцем⁶).

Коначна Венеција је важно дело у Винаверовом стваралаштву⁷, које сведочи о привилегованом односу овог писца и целокупног авангардног покрета са Италијом и италијанском културом (и дело Растка Петровића и Милоша Црњанског, двојице врло значајних експонената српске авангарде, немогуће је схватити без дубоког разумевања њихове везе са Италијом). Стога се авангарда намеће као књижевни покрет препун противречности: с једне стране, њени ствараоци гледају на далеке културе и древне народе, а са друге су фасцинирани класичном културом и ренесансом. Захваљујући авангарди, слика италијанске културе у српској књижевној традицији обнавља се и уважава, па се будућим генерацијама оставља у аманет малтене као опомена. Као одговорност. Кроз српску авангарду провлачи се црвена нит духовног учешћа и припадности великом искуству италијанске културе. За српског ствараоца Италија, свет у малом, налази се ту, надокхват руку. Тај свет су чинили таквим утицаји не само северни, јужни, источни и западни, него и словенски и балкански.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Винавер, Станислав. *Руске њоворке*. Сарајево: Књижара Д. и А. Кајон, 1924.
- Винавер, Станислав. *Помјеји. Један боравак у сџаром хеленисџичкоме гџраду*. Време, бр. 1664, 1666, 1667, 1668 (1926).
- Винавер, Станислав. *Коначна Венеција*. Српски књижевни гласник, бр. 2 (1935): 193–207; бр. 4 (1935): 287–298.
- Винавер, Станислав. „Santa Maria della Salute”. *Криџички радови Сџанислава Винавера*. Нови Сад: Будућност, 1975, 461–471.
- Вјежбицки, Јан. „Винаверове поетике – питање књижевне идеологије и песничког стварања”. *Књижевно дело Сџанислава Винавера*, Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1990, 73–81.
- Вуковић, Радован. *Срџска авангџрдна ѝроза*. Београд: Откровење, 2000.
- Живанчевић-Секеруш, Ивана. „Представе о другом у Винаверовом путописном есеју *Коначна Венеција*”. *Жанрови срџске књижевносџи*. *Порекло и ѝоеџика облика*, Зборник бр. 3, Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду и Орфеус, 2006, 327–335.

⁶ „Врло је тешко озбиљно писати о књигама Г. Винавера, јер није ни мало сигурно да он сам озбиљно узима своју литературу, или чак и литературу уопште” (Скерлић 1913: 79).

⁷ С правом је Петар Милосављевић написао: „Винавер је био човек од вица и умео је најкраће, као у вицу, да искаже карактеристике једног човека, народа или града. Умео је тако, крокијем да представи сву раскошну површност Венеције” (Милосављевић 1991: 30).

- Јаћимовић, Слађана. *Путописи српске авангарде*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- Лалевић, Миодраг С. *Синоними и сродне речи српскохрватског језика*. Београд: Нолит, 2004.
- Милосављевић, Петар. „Винаверова путописна проза”. Станислав Винавер, *Европа у врењу*. Нови Сад: Дневник, 1991, 30–34.
- Ненадовић, Љубомир П. „Писма из Италије”. *Књиже Љубомира П. Ненадовића*. Београд: Штампарија задруге штампарских радника, 1881.
- Поповић, Тања. *Речник књижевних термина*. Београд: Логос Арт, 2007.
- Скерлић, Јован. *Приче које су изгубиле равношежу*. Српски књижевни гласник, књ. 30, св. 1, 1913, 78–79.
- Ступаревић, Олга. „Српски путопис о Италији”. *Упоредна историја живота I*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1976.
- Христић, Јован. „Станислав Винавер или искушење озбиљног”. *Књижевности између два рата*, књ. 1. Београд: Нолит, 1972, 200–215.
- Црњански, Милош. *Код Хијерборејаца I*. Београд: Штампар Макарије, 2008.

Mario Liguori

L'AMMIRAZIONE PER L'ITALIA DI STANISLAV VINAVER NELLO
SCRITTO DI VIAGGIO *L'ULTIMA VENEZIA*

Riassunto

Nel corso dei secoli XIX e XX, l'Italia si delinea come una meta importante negli scritti di viaggio serbi, soprattutto di quelli pubblicati tra la Prima e la Seconda guerra mondiale. In questo elaborato mi occupo della vera e propria ammirazione di Stanislav Vinaver per l'Italia e la cultura italiana, un elemento ricorrente nella storia della letteratura serba, che Vinaver esprime nello scritto *L'ultima Venezia* attraverso una descrizione affascinante sia dal punto di vista linguistico che dei contenuti. Inoltre, nel proprio scritto Vinaver non dimentica il ruolo dei Balcani nello sviluppo di Venezia e della cultura italiana in generale.

ПРОБЛЕМ АПСУРДА У ДЕЛИМА МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА
(*БАВОЛИ ДОЛАЗЕ, ЦРВЕНИ ПЕТАО ЛЕТИ ПРЕМА НЕБУ,
ГОДО ЈЕ ДОШАО*)

Крисџина С. Ђурић

САЖЕТАК: У раду се испитују и прате стваралачки поступци помоћу којих је Миодраг Булатовић развио апсурдну слику света у делима *Баволи долазе, Црвени петао лети према небу* и *Годо је дошао*. Аналитичко-синтетичком и компаративном методом указано је на низ сличности међу поменутиим остварењима, као и на паралеле са делима неких од најзначајнијих аутора тзв. светске апсурдне књижевности (Албера Камија и Самјуела Бекета).

Миодраг Булатовић стварао је под снажним утицајем егзистенцијалистичке филозофије. Проблем апсурда уочен је на готово свим нивоима његових дела из педесетих и шездесетих година XX века – у техници грађења ликова и ситуација, композицији, језику, одабиру одговарајућих приповедних поступака, али и у динамичности и луцидности саме стваралачке (ауторске) мисли.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: апсурд, егзистенцијализам, слика света, апсурдни човек (јунак), Бог, Бекет, Ками, луцидност, мотив, круг, срце

„Оно што је појмом 'светског бола' обележило епоху романтизма – то је у другој половини XX столећа 'осећање апсурда' [...] Човек који је иза себе оставио апокалипсу Другог светског рата, нашао се као риба на сувом: без наде и вере, без смисла, без очекивања Звезде са Истока.” (Драгић 2003: 118) Егзистенцијалистичка мисао, „мисао која се пита о онтичким основама и првим разлозима свег постојања” (Прохић 1978: 9) пробудила је и продуцирала интересовање за проблем човекове природе, могућности самоспознаје и увида у објективни свет. Она се током година узнемиренних бесмислом ратовања брзо популаризовала, „из тамних професорско-филозофских кабинета изашла на улицу”, извршила немерљив утицај на литературу и

доживела да је назову „апсурдном модом столећа” (Josimović 1965: 294). Кроз низ филозофских и уметничких радова, трансформишући се од апстрактне теорије до имагинативног искуства, егзистенцијалистичка визија („атеистичка”, као и „религиозна”, тј. „хришћанска”) уобличила је на теоријском и поетском плану корпус мотива, ситуација и поступака, тј. својеврсну слику света, која ће у наредним годинама многим ауторима представљати полазиште у покушајима промишљања и приказивања проблема људског постојања. Апсурдна слика света (лат. *absurdum* – немогуће, бесмислено), позната још из деветнаестог века и периода авангарде, добила је тако примат у прозним и драмским текстовима насталим након Другог светског рата, посебно у делима Жан-Пола Сартра, Албера Камија, Самјуела Бекета и донекле Франца Кафке. Најподробнији опис овог феномена дао је Албер Ками 1942. године у чувеном *Мишћу о Сизифу*. Разликујући осећање апсурда од њиме одређеног појма, Ками је указао да се апсурд не крије у човеку, нити у свету, него у њиховом међусобном односу, и дефинисао га као несклад човекове „носталгије за апсолутним” (јединством, блискошћу), и света, који том захтеву не одговара (Camus 1999: 42).

Предмет овог рада је начин на који је Миодраг Булатовић, који се, како истиче Петар Пијановић, педесетих и шездесетих година прошлог века такође нашао под утицајем идеја европске филозофске мисли, пре свега егзистенцијализма, промишљао непомирене половине апсурда (човека и свет), којим је мотивима развио жељену слику света и којих се егзистенцијалистичких питања дотакао пишући своја дела. У збирци прича *Ђаволи долазе*, роману *Црвени ђеџао лејџи љрема небу* и драми *Годо је доџао* поменутом проблему могуће је приступити на више начина и посматрати га из неколико углова. Паралелно тумачење отежано је, пре свега, жанровском различитошћу. Постоји неколико разлога због којих је овде оправдано извршити малу „преметачину” у односу на хронологију њиховог писања и објављивања. Пишући о Францу Кафки и његовом „апсурдном стваралаштву” Албер Ками је истакао: „Кафка трагедију изражава свакодневним, а апсурд логичним. Глумач придаје утолико више снаге једном трагичном лику уколико се више чува од претеривања. Ако је он одмерен, ужас који он изазива биће неизмеран” (1999: 189). Управо је поменуто „претеривање”, тј. добро позната Булатовићева хиперболична гротеска, особина која чини сроднима његову збирку *Ђаволи долазе* и драму *Годо је доџао*. Сличан поступак примењен је и у роману *Црвени ђеџао лејџи љрема небу*, само у нешто измењеном, блажем, рекли бисмо – реалистичкијем виду. Однос између општег и појединачног, тј. апстракције и супстракције¹ у приказивању апсурда такође издвајају Булатовићева дела сличних наслова од његовог првог романа. У причама из 1955. године и драми *Годо је*

¹ Тумачећи Бекетову драму *Сврџеџак иџре*, Теодор Адорно пише о апстракцији и супстракцији као једној од кључних разлика у поступцима предбекетовског и бекетовског егзистенцијализма (Adorno 1985: 186–187).

дошао, и поред свеприсутног поступка онеобичења и офантастичења реалног, приказана слика света конкретизована је пре свега мотивом рата, који се, опет, може тумачити као било који (а у односу на помињање Француске револуције, Јужноамеричког пуча, Легије странаца, канадских, швајцарских и скандинавских каубоја и револуционара и Уједињених нација), али и као управо онај рат који је настанку поменутих дела непосредно претходио. У роману о црвеном петлу нема промишљања овако виђеног друштвено-историјског аспекта апсурда. У њему се аутор одлучио за сликање патријархалне племенске бјелопољске средине, проблематизујући, како је сам истакао, пре свега пропаст једне црногорске породице. Најзад, уместо увода у своју прву драму Булатовић је, између осталог, написао: „Је ли, најзад, потребно да истакнем да ова актуелна драма није писана ни бекетијански ни антибекетијански; да њен аутор има велико поштовање према С. Бекету, али да не жели да се праве било какве компарације између нас двојице” (*Годо је дошао* 2003: 13). Наведену ауторову жељу могуће је, чак и потребно, поштовати приликом тумачења дела на које се односи. Много веће сличности са најзначајнијом драмом апсурдног позоришта показује, међутим, *Црвени џејџао*.

ЦРВЕНИ ПЕТАО ЛЕТИ ПРЕМА НЕБУ

Човек

Највећу блискост са Бекетовим делом *Чекајући Годоа* Булатовићев роман остварује на плану ликова. Поменути паралелизам посебно је изражен код ликова-парова (скитница Петра и Јована и гробара Срећка и Исмета). „Тужна браћа” представљају директну алузију на главне јунаке Бекетове драме, скитнице Владимира и Естрагона. Однос међу њима (Владимирова и Петрова повремена интелектуална надмоћ над сабеседником, свађе и међусобна везаност), њихови разговори, поступци, погледи на свет и положај који у њему заузимају, као и низ, чини се, ситуација директно преузетих из драме ирског писца, чине да овај пар скитница прихватимо као главне јунаке великог апсурдног позоришта живота приказаног у Булатовићевом роману. Основни појмови егзистенцијализма, а самим тим и опсесивни мотиви њиме инспирисане књижевности друге половине двадесетог века, били су рођење, живот и смрт. Стога није случајно што ће највећи плодови Мариног маслачка бола пасти испред куће у којој ће се одржати свадбено весеље, на пут и испод дивље крушке крај пута, и на гробље, те тиме одредити места на којима ће се развијати основни наративни планови дела. То открива и додатну симболику положаја главних парова јунака. Судбина скитница у непосредној је вези са путем, а самим тим и са смислом живота, док ће се погледом на гробље и оно што се међу гробарима дешава остваривати стална веза различитих мотива, пре свега мотива рађања и живота са смрћу, која својом неумитношћу обесмишљава све што јој претходи.

И други пар ликова (гробари Срећко и Исмет) подсећа на јунаке Бекетове драме – овог пута на Лакија и Поцоа. На поменућу сличност пре свега упућује Срећково име, као српски превод Лакијевог имена са енглеског. Гробари су, попут Бекетових јунака, и физички повезани, само што у Булатовићевом роману ту везу представљају носила са лешом, а не конопац. И овде је Срећко тај који води свог сапутника (у буквалном и пренесеном значењу глагола). Честа тумачења Бекетових ликова Владимира и Естрагона као слике човечанства у малом, а Поцоа и Лакија као представника друштва и његове раслојености, могла би се применити и на Булатовићев роман, у којем су гробари конкретизовани и међусобно супротстављени различитим вероисповестима (хришћанин и муслиман). Упркос истакнутој разлици, обојица су представљени као угрожени и дубоко несрећни.

У односу на ликове скитница и гробара, чије је књижевно порекло очигледно, прича о старцу Илији и Мухарему грађена је на другачији, могли бисмо рећи традиционални и реалистички начин. Ликови растављених оца и сина сликани су конкретније, те на први поглед не партиципирају битно у идејном слоју дела, као што је то случај са ликовима-паровима, чију значењску и симболичку оптерећеност препознајемо захваљујући познавању литерарних извора којима су осенчени.

Петар Пијановић је три основна приповедна плана Булатовићевог романа окарактерисао као: поље апсурда, представљено причом о Петру и Јовану, план црнохуморне гробљански веселе и бесмислене атмосфере која окружује Срећка и Исмета, и карневалско-трагични приказ дезинтеграције племенског света, везан за несрећу старог Илије и његовог сина Мухарема (2001: 142). Поменуће три линије радње и просторно су раздвојене, те теку без значајних укрштања (ако изузмемо Марине посете свадбе и гробља и Мухаремов краткотрајни боравак међу скитницама и гробарима). Чак су и два пара ликова, код Бекета непосредно повезана, у овом делу лишена било каквог, сем визуелног, контакта. Међутим, и поред истакнуте разбијености приче и различито усмерених приповедних токова, постоји нешто што повезује све важније ликове Булатовићевог дела, и омогућава да говоримо о јединственој, апсурдној слици света у роману. Апсурдни раскол човека и света указује се на сваком од приповедних нивоа, и зрачи из судбина, поступака и говора свих ликова. Слика света је иста, док се разлика успоставља само између јунака и њихових схватања тог света. Могли бисмо, користећи се Камијевом терминологијом, рећи да је ово дело створила једна апсурдна стваралачка мисао (која, баш зато што је мисао, самим тим динамична, не води до идеје, него проблематизује саму себе), а да се ликови међусобно разликују по степену свог учешћа у Камијевој дефиницији појма апсурдног човека (тј. апсурдног књижевног лика), односно, по мери у којој поседују луцидност, свест о апсурдности света, осећања и поступке бунта и револта².

² Ками истиче да, насупрот слепом разуму, који узалуд тежи да покаже како је све јасно, мисао, тј. интелигенција, која је исто што и носталгија за апсолутом, схвата да је

Шта је то што повезује наизглед сасвим различите ликове у роману *Црвени њејџао лејџи њрема небу* и чини да ово дело сачува своју кохерентност? Управо камијевски схваћена носталгија за апсолутом, за јединством и блискошћу са светом. Оно што сваки од важнијих ликова изговара (и схвата на свој начин), а што се лајтмотивски понавља у целом роману, јесте питање *како бијџи човек*, опсесивна жеља да се постане и буде човек у свету. Мухарем жели да прода петла како би постао човек и на јави, а не само у сновима; старац Илија чини све да од младог и неозбиљног Кајице направи човека; Исмет жели да поступа лоше не би ли коначно за њега рекли да је храбар, опасан и важан, како би у нечему предњачио; луда Мара претпоставља да је мушкарци силују јер им се „чини да тако постају људи” (114), а Петар одбија да поједе кости остављене псима уз коментар: „А ми смо некакви људи, до ђавола” (184). Већ самом својом формулацијом апсурдна, жеља човека да буде човек, разголитиће, у настојањима јунака да је остваре и њиховим судбинама, истину односа између човека и света, велику истину егзистенцијализма о вечитом неразумевању двају светова.

Важно је, такође, запитати се о Булатовићевом поступку повезивања ликова у парове. Мотив усамљености и страха од самоће и растанка чини важан елемент тзв. апсурдне књижевности. Тај страх је утолико већи што је свет који окружује човека суровији, а човек у њему угроженији. Због тога се „спарени” ликови стално боје растанка, а усамљени теже да буду прихваћени, и тиме постану, опет, део света (овога пута света људи, тј. друштва).

Свет

Старац Илија, Мухарем, скитнице, гробари, луда Мара и остали Црногорци у Булатовићевом роману живе у долини прекривеној маслацима бола. Стваралачки срећно пронађен мотив маслачка, симбол краткотрајности, пролазности, а пре свега свеопштег људског бола и његовог, парадоксално, вечитог обнављања (с обзиром на цикличност појава у природи) доминантан је на самим рубовима дела. Најкрупнији плодови Мариног покушаја да савлада бол након силовања падају на места на којима ће се одвијати три, односно четири паралелне „радње” овог дела (испод старе крушке, на гробљу, крај куће). „Остале пахуљице падале су по путу који се, вијугајући испод брега, гушио у несвакидашње шареној гужви и метежу.” (8)

свет неразуман. Луцидност је тако предуслов за долажење свести до метафизичког стања апсурда. Луцидни разум увиђа своје границе и отклања наду. Супротстављајући идеји о самоубиству идеју о револту, као неопходном сталном напору да се одржи луцидност, борби која „претпоставља потпуно одсуство наде (које нема ничег заједничког са очајањем), стално неприхватање (које не треба да се меша са одбијањем) и свесно незадовољство (које не може да се поистовети са младачким немирима)”, овај теоретичар апсурда истиче да је важно „да умремо непомирени, а не добровољно” (1999: 56, 61,92).

Овим је мотив маслачка доведен у тесну везу са мотивом пута, омиљеним мотивом аутора који су у својим делима покушали да отворе и реше неке од најзначајнијих проблема људске егзистенције. Стаза која води крај гробља ка Бијелом Пољу, простор који ће покушати да савладају скитнице Јован и Петар, а на којем, на крају романа, клечећи, очајно преклиње несрећни Мухарем, симбол је живота, тј. животног пута. У Булатовићевој визији света то је „гадна, прљава, џомбаста путина” (7), прекривена прашином и овчијим брабоњцима, жута и тврда земљурина окружена трњем, камењем, вододеринама, без правог места за одмор и заклона од сунца. Атмосферу опште угрожености, тескобе, кафкијанске учмалости (овог пута премештене у екстеријер), стешњености и неког космичког притиска појачава мотив прашине која прекрива пут, испуњава ваздух (као и маслачци у завршници) и заглушује људска чула. Свако Петрово размишљање оптерећено је сивом бојом и тежином прашине, а из перспективе очајног старца Илије она, као дело „крилатог ђавола” (46), апокалиптично прети да угрози све што око њега постоји. Старац Илија прижељкује ветар. Мотив ветра у роману *Црвени џеџао леђи према небу* јавља се са своја два у литерарној традицији најважнија значења. С једне стране, то је ветар који ће развејати праšину, промена, догађај који се ишчекује како би се прекинули мртвило и пустош. У визији скитнице Петра ветар је пак доведен у везу са мотивом пролазности, чиме му је придодато значење једног од највећих проблема људске егзистенције, и уједно једне од најважнијих одредница Камијевог огледа о апсурду.³ Замишљено заглаван у маслачак изложен ветру, још увек помало наивно желећи да верује да се процес свеопштег распадања одвија спорије него што је очигледно, скитач Петар, главни тумач апсурда у овом делу, говори: „У праву си. Пре два сата ветар је начео онај маслачак. И брзо ће га докрајчити. [...] Јоване, зар ти се не чини да је време као ова река искрај нас: подвалацијски тихо и нечујно одлази, и односи нешто што је било наше” (131). И Илијино упорно покушавање да продужи и ојача своју породичну лозу својеврсна је борба против пролазности, схваћена у нешто другачијем, патријархалном кључу.

Необично вешто комбинујући кључне симболе филозофске и литерарне мисли о апсурду са особеностима неплодног и суровог црногорског пејзажа, Булатовић своју визију света прожима већ на самом почетку романа и мотивом змијуљасте реке (Љешнице). Под брегом на којем се луда Мара бори са својим боловима, река покушава да престигне прљаву путину. Слика утркивања живота и смрти биће варирана у роману на неколи-

³ Одбијајући да дефинише апсурд, набрајајући само осећања која могу да га садрже, Ками у *Мишћу о Сизифу* наводи и осећање пролазности: „истовремено, он (човек) се поставља у однос према времену и у њему заузима своје сопствено место. [...] Он припада времену и, због ужаса који га обузима, у њему препознаје свог најгорег непријатеља. Сутра, он жели сутра, иако би целим својим бићем морао то да одбије. Та побуна тела, то је апсурд” (1999: 38).

ко начина. Веза реке са смрћу појачана је чињеницом да Мара у њој дави своју новорођенчад, плодове сталних силовања. Петар је у реци видео симбол пролазности која односи све што је човеку важно. Са друге стране, то што измиче ношено реком и временом, тај (без)смисао људских живота, најбоље је приказан у једном, наизглед хумором обојеном, неспоразуму између скитница. Не схватајући Петрове апстракције, простодушни Јован остаће запитан како муљ, маховина и алге у Љешници могу представљати лепоте живота које нам време односи. Река заузима и једно од централних места у Илијином сећању о потрази за сином. Њоме плове (делови) тела утопљеника, богаља, просјака и невољника; у њу старац улази у наступу лудила и покушају самоубиства.⁴

У низу паралела са Камијевим делом уочљива је још једна која битно одређује слику света у *Црвеном њејлу*. Сунце, исто оно због којег је главни јунак *Сџранца*, Мерсо, пуцао у Арапина крај мора, а које га је и дуго пре тога мучило, мути мисли главних јунака и овог романа. Велика (литерарна) опомена на људску угроженост и немоћ у свету – сунце, којем Мара на почетку покушава да пронађе очи и срце, које у старцу Илији изазива оно тужно зујање и шум, које спречава Јована да се смеје, а због чије ће неподношљиве врелине Петар заплакати, добија у делу амбивалентна својства. Оно овде представља симбол угрожености, али се, у вези са положајем на небу и мотивима црвеног петла и срца, реактивира и његово традиционално, религиозно значење, чиме је Булатовићево схватање и приказивање апсурда проблематизовано при крају романа.

Уопште узев, након оваквог (условног) издвајања мотива постаје јасније какав је свет у којем живе јунаци романа *Црвени њејло леји њрема небу*. Тај свет, парадоксално, најбоље види скитница Петар док жмури:

Тада је најјасније могао да сагледа амбис у ком се налазио, вечиту пустош неба, убитачност светлости која је све разједала и рашчињала, тврдоћу, глад и лаж земље у коју се све видљиво и невидљиво претварало брзином живота... (93)

Међутим, апсурд није само у нескладу човека и спољног света, људске потребе за рационалношћу и ирационалности природе и космичких сила, него се апсурдни човек, тумачи Ками у свом есеју, осећа као странац и међу људима, стран често и самом себи. Однос човека према другим људима, друштву (симболично оличеном у карневалско-трагичној слици разуларених сватова у примитивној племенској заједници), и унутрашњи сукоби у ликовима (посебно у старцу Илији и Мухарему) чине важну тему Булатовићевог првог романа.

⁴ Пишући о могућим решењима апсурдног неспоразума између човека и света, Ками, већ је поменуто, посебну пажњу поклања чину самоубиства, као начину отклањања једног од чинилаца сукоба. Апсурдни човек, сматра Ками, не прибегава самоубиству, него одржава стање апсурда сталним револтом.

Аїсурд

Најочигледнију слику апсурда Булатовић је дао у поглављима о Петру и Јовану. На први поглед се чини да је за описивање положаја „тужне браће” довољно поновити оно што је у критици већ речено о драми *Чекајући Годоа*. Живот скитница представља узалудно корачање сличним друмовима „до краја света, и назад”, друмовима крај којих једва налазе место за одмор и заклон. И они су, као и Бекетови јунаци, босе, дроњаве, гладне, уморне луталице различитих карактера, које је невоља пре много година здружила и везала нераскидивим нитима навике и страха од самоће и суровости света. Њихов говор и покрети често су без значења, произишли једино из потребе да се прекине страх од тишине и олакша положај у којем се налазе док чекају да им сватови уделе храну (као што Бекетове скитнице до краја узалудно чекају мистериозног Годоа). Овакви разговори, ипак, управо својим „празнинама” најбоље указују на апсурдност живота двојице сапатника. Потпуно одсуство смисла људских живота подвлаче реплике у којима се на питање одговара супротним питањем. Такве реплике почињу питањем „зашто” (питањем о смислу) и остају без одговора.

Међутим, поред поменутих многобројних сличности Булатовићевих ликова скитница са Владимиром и Естрагоном, између два пара литерарних невољника, тачније између Петра и Владимира, постоје и извесне разлике. Те разлике показују се као битне за тумачење проблема апсурда, а тичу се Петрове изражене рефлексивности и, чини се, луцидности (једне од најважнијих особина Камијевог апсурдног човека). Петар Пијановић назваће овог скитача „резонером или протагонистом у земаљском театру апсурда” Булатовићевог романа (2001: 140). У вези с тим, и улажење у реку Љешницу на почетку дела указује се као симболични чин проницања у живот и његовог промишљања. Поступци, речи упућене Јовану, а највећим делом унутрашњи монолози, потврђују поменути Пијановићев суд о његовој функцији у роману и, што је још важније, указују на то да га можемо издвојити као најапсурднијег човека (камијевски схваћено) међу ликовима Булатовићевог романа. Петрови одговори на Јованове предлоге о евентуалној промени, растанку или налажењу посла показују човека свесног људских ограничења и помиреног са њима, човека којем је време однело и осујетило све наде, и који, у тренутку готово потпуног губитка вере и илузија на крају романа може још само изговорити: „А мени се чини да ништа није најважније” (187). Свестан несклада између човека и света, Петар не губи само наду, него остаје и сасвим без воље, што ће се најбоље испољити у његовом непокретном лежању на сунцу и причи о ногама. „Бар сто пута” поновљена прича у причи у ствари је прича о себи и људима уопште, прича у којој је скитница који није имао више воље ни да се покрене остао без ногу, верујући да тиме држи реч. Међутим, ово није само прича о губитку воље и несрећама људи крај животног пута, него и упечатљива анегдота о камијевском револту апсурдног човека. Смењивање

безвољности и бунта одражава се у поступцима јунака Петрове приче, који зна „за инат и за реч”, али и у страху Булатовићеве луцидне скитнице да ће и сам остати без ногу, праћеном раздраженим узвицима:

Нећу, свињо дебела, нећу! Нека ми их офикаре... пси нека их развлаче и глођу, али нећу да се макнем... кад може он – могу и ја... (92)

Апсурдна прича о Петру и Јовану достиже врхунац на крају романа. Развијајући познати мотив достојанствених скитница, Булатовић иде корак даље од Бекетовог тумачења проблема људске егзистенције. Својом издвојеношћу од људи, сталним лутањем и поседовањем срца (чије је губљење, видећемо касније, један од основних услова припадања свету) Петар и Јован далеко су од јединства са светом, којем теже остали јунаци. Међутим, бити човек, родити се као човек, показаће се у њиховом случају као незаслужена казна, наметнуто стање срамоте, угрожености и очаја. Петар достојанствено и огорчено одбија да покупе кости остављене псима речима: „А ми смо некакви људи, до ђавола!” Гладни и изгубљени јер нису део света, скитнице ће остати гладни и због тога што су људи. И, ето апсурда који је у последњем поглављу романа, симболичног наслова „Људи, кости и пси”, истакнут кроз низ ситуација и реплика. У вечитом међусобном црнотуморном неразумевану и Петар и Јован ће заплакати зато што су људи, али са сасвим различитим схватањем поменутог проклетства. За Јована је припадност људској врсти само (!) препрека да утоли глад и преживи. У знатно комплекснијем Петровом схватању бити човек добија додатно значење срамоте због свести о неваљалству и греховима сопствене врсте и постаје велика слика вечите несреће човека у свету и човека у самом себи, као попришту борбе између тежње да се истраје у достојанству и врлинама, и неопходности да се одржи голи живот. Завршни апсурдни разговор о међусобном прождирању потпуно замрачује и иначе црну слику судбине двојице скитница у свету у којем је прихватљивије бити канибал, него изгубити толико жељени положај човека прихватањем хране за псе. Слично схватање о људској природи и поступцима обликује, видећемо, и већину прича из збирке *Ђаволи долазе*, али и драму *Годо је дошао*.

За двојицу гробара, Срећка и Исмета, не може се рећи да својим особинама потпуно одговарају појму апсурдног лика описаном у *Мити о Сизифу*, пре свега због недовољног разумевања света и наглашене нагонске природе. Али, ако и нису луцидни, ова двојица јунака, посебно Срећко у навођењу Мухарема на грех, поседују нешто од оног камијевског давања предности квантитету над квалитетом искустава,⁵ „тражећи свој простор

⁵ У животу свесном сопствене коначности и ништавности, истиче Ками, системи вредности руше се пред свакодневним чињеницама бесмисла, а морал квалитета бива замењен моралом квантитета. Апсурдни човек, „чиновник без застора”, за аутора је „онај који, не поричући вечност, ништа за њу не чини”. Свестан својих ограничености и храбар

изван моралних конвенција своје заједнице” (Пијановић 2001: 145). Већ је указано на сличности које овај пар показује са Бекетовим јунацима.⁶ Ипак, оно што захтева посебну пажњу и, у исто време, представља оригинални израз Булатовићеве стваралачке имагинације, јесте сцена у којој је примењен поступак буквализације фразе (реализације метафоре) „изгубити срце”. Комично отпочет дијалог, препирком о положају срца у људским грудима, завршиће се схватањем двојице гробара да су остали без њега (црвеног петла којег су имали „кад су били мали”) и Исметовим трагикомичним покушајима да га пронађе. Настојао је да постане важан међу људима, да лошим делима стекне глас храброг и опасног човека, а остао је без срца. Оно што, видећемо касније, чини суштину Мухаремовог трагичног удеса овде је само назначено, као симболични сажетак и својеврсна поента о још једном аспекту апсурдног положаја човека у свету.

За разлику од скитница и гробара, чији су положај у животу и схватање тог положаја готово непроменљиви у роману, надничар Мухарем пролази кроз низ искушења на путу ка остварењу својих амбиција, а његова мисао тумара прашњавим животним друмом богатећи се новим сазнањима. Да ли је његов пут у роману само путања развијања једне свести, чијом нас поступношћу Булатовић сугестивније него у причама о осталим ликовима, суочава са јединственом, апсурдном визијом света? Постаје ли Мухарем камијевски човек апсурда?

На почетку дела Илијин наполичар пати због своје искључености из света, узроковане болешћу, сиромаштвом, слабошћу и непознатим пореклом. Чврсто повезан са мотивом самоће, лик Мухарема у роману нема сталног партнера. Све док не постане жртва обесних сватова, а делимично и након тога, он ће своју судбину везивати за једну животињу, црвеног петла, и једну измаштану љубав према невести Иванки, остајући до краја далеко од свог правог животног сапатника, старог оца Илије, несвестан биолошке везе са њиме. Лајтмотив Булатовићевог романа највише је везан

да живи без позива, он за простор свог делања прихвата сам живот, штитећи се „од сваког суда, осим свог сопственог” (1999: 98).

⁶ Поред поменутих паралела у концепцији грађења ликова, блискост са Поцоом и Лакијем, а донекле и са Владимиром и Естрагоном, Срећко и Исмет испољавају и у неким ситуацијама у које западају, као и у разговорима које воде на гробљу. Није ли Исметово „јахање” гробова само реализована Владимирова мегафора о раскречености над гробовима и повезаности рађања и умирања? Заmrшени у трње, у узалудном гробљанском лутању и трагању за местом где ће сахранити безимени леш, хришћанин и муслиман размењују грубости, ударце, псовке, увреде, оптужбе и лажи, да би тренутак касније застали загрљени и пијано запевали, или открили један другоме своје најдубље страхове. И овде су немогућност праве комуникације и отуђеност наглашене честим унутрашњим монолозима ликова. Напаћеност гробара у суровом свету који их окружује изражена је на сличан начин као код Бекетових скитница. Срећко ће на Марине жалбе због силовања одговорити: „И нас су изгазили”, а нешто касније: „И нас су напунили!” (*Црвени њеџао...* 1972: 95, 140).

управо за овог јунака и његову опсесивну жељу да „постане човек” у свету који га окружује. Један од начина да то постигне Мухарем налази у посматрању свог петла у полном односу са кокошкама и, у тим посматрањима инспирисаним, сновима о Иванки. Управо због тога петао заузима значајно место у његовом животу, постајући симбол мужевности, љубави, снова, и најпосле – срца. Међутим, већ у почетним Мухаремовим настојањима да оствари своје жеље назире се нешто од кафкијанског апсурда: он у сну постаје човек у односима са Иванком тек пошто се претходно претвори у животињу. Сиромасова намера да прода петла асоцира пак на древну причу о продаји душе ђаволу, чиме се додатно остварује симболична веза између мотива петла и срца. Мухарем планира да продајом своје животиње, и тиме стеченим новцем, коначно постане део света, али је у исто време свестан да ће, поставши човек, изгубити своје драгоцене снове. У сусрету са лудом Маром и њеном предлогу да се узму, назире се сличност са Маријином просидбом Мерсоа у Камијевом *Сџиранцу*. Међутим, јунаку Булатовићевог романа није, као Мерсоу, „свеједно” – он још увек не схвата апсурд, чувајући свог петла и у њему оличено срце, наде и илузије. Са друге стране, гротескни свет, чији део очајнички жели да постане, излаже га најсуровијим понижењима и доводи у низ апсурдних ситуација. Тако његов положај и унутрашње комешање супротстављених снова и амбиција бивају симболично осликани у рилкеовској слици човека на трамболини, у разулареној игри сватова који га бацају у ваздух и дочекују песницама. Разумљив је, стога, коментар очајног старца Илије упућен пијаној маси: „Пустите га да већ једном падне на земљу, да се разбије или да вам за вечита времена побегне” (103). Мухарем ће ипак још дуго остати између неба и земље, постајући жртва апсурдне ритуализације живота приликом одвођења невести на честитање, немоћна марионета света на једној од позорница коју посматрају Петар и Јован.

Преломни тренутак за Булатовићевог јунака настао је када су му сватови отели вољеног црвеног петла и ранили га у својој обесној игри. То је тренутак када се сиромашни надничар из своје амбивалентне позиције физички и мисаоно покреће ка позицији апсурдног човека и врхунцу апсурдне свести, до које, чини се, ипак не долази. У свом краткотрајном кружном лутању између сватова, просјака и гробара, лутању током којег је успео једино да почини грех, Мухарем ће схватити да је човек (са својим срцем и сновима) у свету сличан „прегршти ватре бачене у провалију” (175). Назнаке апсурда у причи о надничаревим сновима на почетку дела, подржане причом о Исметовом губитку и Мариним тумачењем разлога силовања, брижљиво вођене и развијане кроз причу о црвеном петлу и лајтмотивским амбицијама ликова, постају коначно свест (мисао) о апсурду – постати човек значи изгубити људскост, одбацити снове, илузије, испрљати руке⁷, изгубити срце,

⁷ Мисао о расколу између човекових жеља и могућности у свету, о идеалима, и жртвама које је неопходно поднети ради њиховог очувања, о односу средстава потребних за

продати душу ђаволу, постати бескичмењак, претворити се у животињу. Ова мисао уобличила се управо у Мухаремовој свести, у тренутку док је опхрван болом и кајањем лежао на (животном) друму, уста пуних земље, прашине и крви. Жеља да настави да живи, без обзира на сазнања до којих је искуством дошао, и ниво до којег се успела његова свест приближавају га Камијевој галерији Сизифа живота. Са друге стране, од те позиције заувек га удаљава све јача жеља да постане део схваћеног света и, упркос искушењима гробара, давање предности квалитету над квантитетом искуства, снажно повезано са мишљу о греху, кривици и кајању. На овом месту, а у вези са судбином сиромашног надничара и његовог петла, назире се потенцијална пукотина у Булатовићевој слици света у роману.

Ајсурд, њесимизам или ојџимизам

Питање о апсурду јесте питање о смислу живота. Разумљиво је, стога, да ће се мисао о људској егзистенцији на свом путу наћи непосредно пред питањем о постојању Бога, тј. на великој раскрсници између песимизма, апсурда и оптимистичке вере у спасење. Постоји ли Бог у роману *Црвени њејџао лејџи њрема небу?*

Петар Пијановић је у мотиву светлости, који се везује за безимени леш на гробљу, и у успењу жар-птице видео оптимистичку слику победе светлости и ускрснућа, представљених у кључу хришћанске симбологије. Неколико најважнијих ликова Булатовићевог романа у тренуцима очаја упериће свој поглед ка небу. У Марином и Петровом зазивању Бога наглашена је извесна сумња у његово постојање, као и низ непримерених, или бар неуобичајених епитета које му приписују. Тако је Бог у Мариној „молитви” „наглуви и брадати главоња од крпа, земље и угљена” (143), док му

долажење до циља и вредности самих циљева, опседала је мислиоце и ствараоце од најстаријих времена. Довољно је сетити се Софоклове *Ајџиџоне*, Шекспировог *Хамлејџа*, Макијавелијевог *Владаоца*, или пак романа *Браћа Карамазови* Ф. М. Достојевског. У Сартровој драми *Прљаве руке* из 1948. године једна таква мисао о самим основама човековог постојања, његовој слободи, идеалима и могућностима, овог пута конкретизована тенденциозним проблематизовањем политичког левог прагматизма, морала комуниста, партијске политике и питањем ангажовања интелектуалаца, доведена је у везу са библијским мотивом (прања) прљавих руку, везаног првенствено за Понтија Пилата и суђење Исусу Христу. Сартровски мотив прљавих, тј. крвавих руку, наћи ће своју примену у многим делима инспирисаним светском револуцијом и питањима револуционарног морала. За нас је овде значајно да укажемо да је и Миодраг Булатовић у свом првом роману у грађењу лика надничара Мухарема употребио мотив прљавих руку, комбинујући његово хришћанско значење греха и кривице са сартровском интерпретацијом, везаном за (моралне) уступке које је човек, посматран у светлу егзистенцијалистичке филозофије апсурда, принуђен да чини како би се остварио, доказао и постао део света без Бога. Укрштање наведених значењских равни остварено је у Булатовићевом делу и вештим комбиновањем и изједначавањем поменутог мотива са, такође вишезначним, мотивима црвеног петла и (губитка) срца.

се најлуциднији Булатовићев јунак обраћа као „разроком и ружном” „пандури и пауку”, молећи га да га заклони својом „кљакастом шапом” (182). Још је важнији приказ који ови невољници угледају сваки пут када упере поглед у висине. Небо се у њиховој перспективи указује као бескрајна празна провалија, амбис који не улива наду, „пустош, лака празнина без ичег видљивог, без ичег стварног за шта би људски поглед запео” (39). Слика којом се роман завршава такође не оставља простора светлим мислима. У ваздуху је све више Мариног маслачка бола, док се песма сватова укршта са грактањем орла који кружи изнад људи. Мухарем клечи на прашњавом друму презирући своју грешну руку и преклињући људе за блискост, а скитнице настављају свој узалудни вечито кружни пут, увек исти испред и иза њих, бео од маслачака и бола.

Најзад, када је реч о питању постојања Бога у роману *Црвени њејџао лејџи њрема небу*, треба указати на још једно могуће тумачење. Ликове старца Илије, његовог сина Мухарема и луде Маре можемо, имајући у виду Булатовићеву склоност ка тривијализацији, банализацији и демитизацији традиционалних вредности и мотива, довести у везу са хришћанском представом о Богу, Исусу и Девици Марији. У таквом гротескно-трагичном и апсурдном извртању наглавачке постаје важно што старац Илија, полазећи ка Мухарему, размишља како га на путу више нико не чека. Нови смисао добија и ситуација у којој пола свадбе иде за Илијом, који ни сам више не зна куда се упутио. Велика мајка постаје у овако изврнутој слици луда жена која дави своју децу, док Мухарем, који је због своје жар-птице близак лучоноши Прометеју, а самим тим и Христу, згурен на друму и спреман да на себе преузме све људске грехе, изгледа још одбаченији и трагичнији.

ЂАВОЛИ ДОЛАЗЕ И ГОДО ЈЕ ДОШАО

Ко зајраво долази

Док је у роману *Црвени њејџао лејџи њрема небу* питање о постојању смисла људске егзистенције луцидно проблематизовано узлетањем Мухаремове жар-птице, збирка прича из 1955. године, *Ђаволи долазе* и десет година касније настала драма *Годо је дошао* остављају мање простора за недоумице у вези са поменутиим проблемом. Чини се да је у њима Булатовић, бирајући другачију перспективу и поступке приказивања стварности, на много радикалнији и експлицитнији начин приступио егзистенцијалистичком питању односа човека и света.

Насупрот роману, чији бјелопољски свет остаје без драгоценог црвеног петла, ова два дела, видимо то из делимичног подударања њихових насловних реченица, јесу дела о доласцима. Какав је то свет у који, наизглед сасвим парадоксално, долазе и ђаволи и мистериозни, дуго ишчекивани Годо, чије је име и лик деценијама пре његовог „доласка” критика довела

у везу са представом о Богу, тј. ишчекиваном Месији, смислу, апсолуту? Одговор на ово питање дао је сам аутор у уводу у своју драму:

...Стичем утисак, при поновном читању свог драмског првенца, да свет није онакав каквим га је направио (или затекао, нашао) и оставио С. Бекет: он је много гори! Он, тај свет, није само парадоксалан и смешан, већ зао и кужан. Тај свет је ступидан и није довољно подсмевати му се: можда га треба сасвим разоткрити и запалити. Он, тај несрећни и проклет и свет, не заслужује нашу самилост или сузу: јер је пун отрова и рђавих идеја... јер више нема здравих чула, а о срцу [...] и да не говоримо... (*Годо је дошао* 2003: 12).

Питање о односу човека и Бога представља основни проблем Булатовићеве прве драме, за коју се критика сложила да доноси својеврсну мисаону синтезу свих његових раније написаних дела. Када је 1953. године изведен Бекетов комад *Чекајући Годоа*, мислило се да је немогуће замислити и представити нешто апсурдније од узалудног ишчекивања извесног Годоа, који никако не долази. Булатовић је само дванаест година касније показао да је стварност много гора од оне представљене у чувеној драми апсурда. Интерпретирајући „једну веома стару тему” на себи својствен, трагикомичан начин, удаљавајући се од полазног текста Бекетовог комада на који насловом упућује, Булатовић дуго очекиваног Годоа изводи на позорницу, али у обличју обичног и слабашног пекара густе косе и повећег носа, који је три пута губио службу због лењости, и којег ће остали ликови окарактерисати као мучитеља, развратника и спортисту, манијака, убицу, еротизирану животињу, непријатеља и сексуалног клеptomана. Апсурд је, оваквим поигравањем са кључним местом хришћанске мисли о доласку Месије, али и са тежишним мисаоним тачкама Бекетовог текста, још истакнутији – онај у кога су полагање све наде, и у чијем се дуго ишчекиваном доласку видео смисао постојања, не доноси спасење, него разочарење. Ма колико неки од ликова покушавали да одрже илузију оптимизма идејом о лажном пекаровом представљању, и ма колико и сам аутор у писму Е. Д. Гоју, како наводи Петар Пијановић (2001: 267), писао: „Читава мала паника око једног Годоа који је дошао и који није био бог или нешто слично као код Бекета, већ мали и несрећни а смешни пекар...”, натпис на другој завеси на крају сваког од три чина, као и истоветност епитета који се придају овом тужном веселаку са Мариним и Петровим одређењима Бога у роману *Црвени ње-шао лећи њрема небу*, парадоксално потврђују идентитет дуго очекиваног избавитеља. Бекетовско чекање, постаје тек сада јасно, имало је неког смисла и било је подржано постојањем наде у спасење⁸; доласак Булатовићевог Годоа показује да људи више немају ни шта да чекају, чиме је, са

⁸ Нада, као „смртно узмицање”, представља, поред апсурда и самоубиства, трећу велику тему Камујевог *Митта о Сизифу*, и то „нада у неки други живот који треба да се ’заслужи’, или обмана оних који не живе само живота ради већ за неку велику идеју која га превазилази, узвисије, оплеменеује, даје му смисао и издаје га” (1999: 31).

поменутог аспекта, у потпуности обесмишљено њихово постојање у мочвари пуној инсеката.

Стари мит о створитељу и избавитељу људског рода проблематизован је у овој драми на неколико начина, пре свега, за Булатовићева дела карактеристичним и очекиваним, поступцима извртања, травестије, банализације и тривијализације повлашћених и узвишених тема и мотива. Све је овде гротескно доведено до своје супротности; духовно је преобраћено у наглашено телесно, чистота и невиност – у разблуд и грех, а схватање о хришћанској љубави, као основи вере у Богочовека, доведено је у везу са телесним уживањем омамљеног пекара и анонимне поштарке. Неразумна Годова жаља да ослободи Поцоа у трећем чину (без обзира на то што је очигледно да је такав поступак без смисла, и да за последицу може имати само поновну прераспodelу моћи), расипање брашна које гуши становнице мочваре, навикнуте на козје брабоњке и остали измет, и доживљавање спасиоца као тиранина, може подсетити на Пекићево проблематизовање новозаветних прича о Исусовим чудима. Акценат, међутим, овде није на разбијању догми, па чак ни на огољавању напрслина у свету у којем вечито угрожена јединка покушава да пронађе апсолут и са њиме успостави блискост, него на постављању питања о самој природи човека. Његова несавршеност и унутрашње противречности, у којима све интензивније превладава демонска страна, показале се у Булатовићевом тумачењу као основ свих осталих сукоба (са друштвом, односно Богом) и као узрок апсурда у свету. Зато је Годо немоћан, преоптерећен умноженим људским гресима, неспособан да било шта промени.

На овом месту постаје јасно због чега је писац на почетку своје прве збирке приповедака цитате из *Књиџе о Јову*, натопљене болом и нарицањем због судбине људи на земљи, одлучио да заврши стихом: „Шта је човек да га много цијениш и да мариш за њ?” (*Davoli dolaze* 1984: 5) Десет година касније, у драми *Годо је дошао*, чућемо одјек древног стиха у наизглед бесмисленој Ликијевој изјави: „Ја ти као песник [...] кажем да су наше патње углавном лажне, да смо ми варалице и академици... поред осталог и због тога сам противу милосрђа и... противу брашна...” (81) и Естрагоновом претећем узвику: „На муке! Па ћеш онда видети кога си хтео да храниш хлебом!” (93) Човек је, дакле, убио Бога (што је у овој драми приказано кроз извртање хришћанског веровања у распеће и долазећи страшни суд у гротескно осуђивање Годова на вишечасовно мучење и смрт), поставивши тако поново себе за меру свих ствари. Оно што аутора првенствено интересује јесте питање може ли се у тако уређеном свету, свету по мери човека који уздиже себе на испражњено божје место, а у којем истовремено незадрживо кључа нешто ђаволски зло, пронаћи икакав смисао постојања.⁹

⁹ Пишући о све доминантнијем осећању ништавила и бесмисла у филозофским и уметничким делима свог времена, Габријел Марсел (*Gabriel Marcel*), филозоф и драмски писац, најзначајније име француске варијанте „хришћанског егзистенцијализма”, у тексту

Права мера апсурда показаће се тек у чињеници да нису обесмишљени само чекање и вера у постојање Бога, него и борба против тог чекања, условљена идејом о моћи човека и вером у могућност прогреса. Сваки покушај тражења смисла и успостављања апсолута, постојаног система и јединства са светом завршава се неминовним неуспехом.

У том погледу, у збирци *Ђаволи долазе* посебну пажњу захтевају приче „Инсекти”, „Тиранија” и „Заустави се, Дунаве”, са ликовима уметника-митомана у својим средиштима. Сва три поменута Булатовићева текста на особен начин проблематизују тријаду човек–друштво–Бог, као један од аспеката кампјевски схваћеног неспоразума између човека и света. Питање митоманије стоји овде у директној вези са питањем о постојању Бога. Сва тројица уметника из умишљене београдске боемије доживљавају себе као избавитеље и творце новог света, придајући огроман значај својим делима, због чега се њихови подухвати указују као својеврсна поновљена, травестирана и гротескно изобличена места из хришћанске митологије. Појединац који себе и своје, притом плагијаторско и лажно, стваралаштво уздиже на испражњена небеса, у сталном је сукобу и са друштвом које га окружује. На тај начин Булатовић доводи у питање оба завађена пола, указујући на немогућност помирења и укидања апсурда.

У причи „Инсекти”, чији назив, као и лајтмотивско понављање насловног мотива, указује на везу са кафкијанском сликом човековог положаја у свету, један такав умишљени уметник-плагијатор, Фотије, пристаће на Никифоров предлог да се симулацијом смрти и васкрсења избори за жељено место признатог писца. У уметност се овде верује као у једини начин човекове борбе против бесмисла постојања и неумитне пролазности, као у последњи преостали пут за досезање бесмртности. Апсурд, назначен још у првим редовима текста у гробљанско-карневалској атмосфери и сталном поређењу људи са инсектима, постаје све очигледнији кроз при-

„Човек у питању” указао је на значај Ничеових речи о смрти Бога и идеје о натчовеку, као најавима ширења поменуте духовне атмосфере, те је велика егзистенцијалистичка питања о слободи, могућностима и изборима човека довео у најближу везу са искуством хришћанске мисли. „Може се на један општи начин рећи да је човјек, ако посматрамо историјски и социолошки развој у последња два вијека, изгубио свој божански позив: он престаје да се суочава са Богом чији би био створ и слика. Зар смрт Бога, у оном смислу који је Ниче дао овим ријечима, није у основи чињеница да је човјек самом себи постао питање без одговора [...] Али управо наччовјек није посебан примјерак људске врсте код кога би се способности обичног човјека слободно повећале; то није, такође, врста човјека која би настала само примјеном ничеанске филозофије: то је нови човјек у својој пунини чија се човечност састоји у том што воља за моћ у њему постаје одређујућа у односу на стварност [...] Према томе, ово би могло да има највећи значај за проблем који нас је од почетка непрестано заокупљао. Рећи да *Ја* ствара врједности, значи на најопаснији начин изопачити једну много дубљу истину која се не односи само на слободу, него на значење које јој је иманентно, и то тако да се, ако се тога лиши, она трансформира у апсурдну и ружну карикатуру саме себе” (Prohić 1978: 109-145).

стајање на предложени парадоксални подухват и трагикомично губљење идентитета слабог човека великих амбиција. Вешто градацијски вођена до самог краја, прича достиже кулминацију у правој Фотијевој смрти, која тако читаву идеју о васкрсењу преокреће у бизарну реплику на кључно место хришћанске митологије. Онај који је малочас о себи мислио: „Ја сам заиста геније. [...] Одувек сам био најчуднији, најзагонетнији и најдубљи српски песник” (91), постаје и сам налик тврдокрилцу, и то кроз апсурдни преображај древне мистерије успења у трагикомичан и коначан човеков одлазак под земљу.

Мали приповедни венац „Тиранија” доноси знатно сложенију слику света и положаја човека у њему, отварајући простор за различита тумачења поступака и судбина осликаних јунака. У самом средишту приче, затворен у земаљском паклу кафанске тескобе и окружен непријатељским гротескним сенкама кафанских гостију, стоји такође један уметник, или квази-уметник, сликар Милан. Проблем митоманије граничи се у овом лику са проблемом камијевског апсурдног човека. С једне стране, великим бројем изнетих ставова Милан ће у свађама са кафанским гостима испољити луду свест о општем бесмислу који их окружује. Његова изјава да је људски живот, исход дуговеког трагања, у ствари само „целог века окретање око себе по кругу од своје крви и својих табана” (167) може се узети као готова дефиниција, или пример осећања апсурда. Такво осећање у овој збирци најјасније је изражено код приповедача и главног јунака приповетке „Љубавници”, неспособног за заносе, патњу или грижу савести; безвољне, ни веселе ни невеселе луталице, која не верује ни у шта на свету, свесна „гмизавог и ситног хода људских лобања” (102). Миланова пак перспектива, показаће се, није сасвим лишена илузија о могућем смислу. Луцидност демонизованог сликара завршава се тамо где почиње вера у сопствене моћи и значај уметничких остварења. И у овој причи последње наде полажу се у људске руке, и то руке уметника. Значајно је приметити да поверење у уметност са Миланом деле и они који га нападају као тиранина и прете му смрћу и уништењем дела. Управо се у парадоксалној супротстављености подједнако неостваривих молби старца да их овековечи, с једне стране, и сликаревих претњи како ће их платнима раскринкати, са друге стране, открива апсурдност положаја сукобљених страна. Нови бог, уметник, „прапочетак света” (154), последња нада расплаканих старца, уплашених пред непобедивом коначношћу, показује се као митоман, умишљени плагијатор, мистификатор, „генијални сликар без слике” (Пијановић 2001: 68), лажни Месија новог доба. Пред белином његовог платна руше се све илузије кафанских гостију о могућности досезања бесмртности путем уметности. Милан, међутим, ни на самом крају, у тренуцима умирања, не увиђа ништавност својих нада, подухвата, живота уопште. Апсурдност његових амбиција и покушаја појачана је чињеницом да ће у часу смрти сопствену жртву примити као узнесење, верујући и даље у своју христолитост и могућност налажења смисла. Сличан ненасликаном платну, он у последњим

тренуцима живота постаје слика (још) једног промашеног људског века. Празно платно на први поглед представља само доказ митоманије београдског боема. Међутим, у контексту целовитог Булатовићевог дела постаје јасно да су празнина и одсуство, који остају неразумљиви учмалом кафанском свету, заиста једини могући верни приказ света као „људског пакла” (*Davoli dolaze* 1984: 158) у којем „и сама земља губи своје лице, градови тону са живим људима, реке пресушују, а деца, рођена кљаства, саката, урастају и претварају се у привиђења” (159).

Тај и такав свет у завршној причи збирке *Баволи долазе* жели да уништи писаца плагијатор, Бранко, верујући, обузет идејом о својој божанској моћи која прераста у лудило, да има права да разори сопствену креацију. Свест о вишој инстанци, сугерише нам аутор, потпуно се изгубила, а на место творца света у чијим су рукама били жуђени кључеви смисла ступио је човек, и то – несавршен човек.

*

Уметност није једина област у којој несавршена (ђаволика) јединка у Булатовићевим делима безуспешно покушава да успостави јединство са светом и досегне смисао свог постојања. У драми *Годо је дошао* луцидном ауторовом погледу подвргнута је и сама историја са својим друштвеним уређењима, поделама, и пројектима спаса, среће и прогреса. Булатовић ће, следећи Бекетов пример, основну улогу у представљању друштвеног аспекта апсурда, посебно апсурда свог времена, али и „свих светова и свих времена” (*Годо је дошао* 2003: 81), поверити трагикомичном пару вечито неравноправних, Поцоу и Ликију. Тако се Поцо Добричина на почетку комада појављује као власник бродовља у Мађарској који воли стил и ропство, „незванични бог” (40), патриота и надобудни заступник идеја прогреса. Његове светиње су, како сам каже, злато, снага и бич, док Годо представља само „општу људску илузију” и „идеју слабих и немоћних” (31). Међутим, трећи чин показује да и овај самоуверени силник бива подјармљен и покорен у вечитом историјском мењању улога и бесмисленим прерасподелама моћи. Узалудност људских напора огледа се у виђењу историје као болног сећања и вечите патње кроз коју су људи као ватрогасци „подизали грађевине и неке куће, па их онда палили” (69) како би, опет, имали шта да спасавају. На исто историјско кружење указује и Естрагонов усклик: „Од данас и Поцо је наш Годо!” (64)

Осуђивање дуго очекиваног избавитеља на мучење и смрт, око чега су се, парадоксално, усагласили сви до тада подељени гласови на сцени, није донело слободу, него нове, демонизоване богове који ће се, слутимо, непрестано смењивати, изговарајући различите варијанте Ликијеве реченице: „Конопац је моја вера” (90). Оно што остаје непромењено јесте апсурдна истина о вечитој човековој неслободи, на шта аутор и експлицитно указује пуштајући Ликија, израслог у „правог луцидног и модерног диктатора”

(*Годо је дошао* 2003: 81), да на имагинарној конференцији за штампу изјави: „Слобода не постоји сем у књигама” (84). Питање носталгије за јединством са светом јесте питање жуђене блискости и хармоније. У завршници другог чина Поцо, бодрећи Владимира и Естрагона за борбу против Годоа, кукавички сакривен иза столице, пита: „Је ли слобода извојевана... Је ли одбрањена хармонија...” (63). Постављајући ово питање као једно од кључних у својој драми, Булатовић је проблематизовао још један важан аспект људске егзистенције – аспект слободе, дајући му суморан епилог, осенчен свешћу о демонској природи човека: у оптужници коју човечанство и историја изричу Годоу наћи ће се тако и следеће образложење: „То лице говори и о слободи о којој ми и не знамо довољно, која нам не треба... и које смо се одрекли ради прогреса, како у себи, тако и тајно...” (94). У свом огледу о апсурду Албер Ками о питању слободе пише: „Проблем „слободе по себи” нема смисла. Јер је он на један сасвим други начин везан за проблем Бога [...] Знамо алтернативу: или нисмо слободни и свемоћни, и Бог је одговоран за зло, или смо слободни и одговорни, али Бог није свемоћан. [...] А ако апсурд потпуно уништава све моје шансе на вечну слободу, он ми, напротив, враћа и увећава моју слободу делања. Ово одрицање наде и будућности значи повећавање човекове расположивости. [...] Апсурд ми разјашњава следеће питање: не постоји сутра. Ево сада разлога за моју најдубљу слободу” (1999: 93-96). Ками, слично Сартру, поставља питање да ли човек може да има господара; Булатовић као да одговара да ће некакав господар (у лику Бога или човека) увек постојати. Има ли Сизиф снаге да сам изађе на крај са својим каменом?

Један од подухвата које човечанство вековима предузима у име идеје прогреса, или пак слободе, а са чијим је страхотама и бесмислом аутор ових дела био суочен живећи у најбурнијим деценијама двадесетог века, свакако је ратовање. Мотив рата, већ је поменуто у уводу рада, представља још један од заједничких елемената Булатовићевих дела о доласцима.¹⁰ У збирци *Ђаволи долазе* он ће се, као један од видова просторне и временске конкретизације питања о смислу човекове егзистенције, јављати углавном посредно, својим последицама, чинећи гротескну атмосферу декомпнованог света демонски језивом, а приказано стање безизлаза и бесмисла реалнијим и очигледнијим. Прича „Црн” издваја се од осталих из Булатовићеве прве збирке чињеницом да у њој овај (иначе позадински) мотив избија у први план као велики пример подмуклог деловања зла у људској души и свеопштег ништавила у којем она остаје заробљена. Доводећи у везу мотив рата са мотивом круга (као, видећемо касније, опсесивним мотивом своје прозе апсурда), Булатовић приказује два супротстављена света тако што истиче првенствено оно што им је заједничко, инсистирајући управо на бесмислености самог сукоба. У причи у којој су се окупатори

¹⁰ Проблему рата писац ће много више пажње посветити у неким другим делима, пре свега у приповедном венцу *Вук и звоно* и роману *Херој на мађарцу*.

парадоксално нашли у улози окупираних показује се да је и свет са друге стране плота подједнако неслободан, несрећно заглављен између својих неостварених снова, угрожен и немоћан да било шта предузме и промени. Слична мисао прожима и десет година касније насталу Булатовићеву драму. Алузије на рат, као један од најапсурднијих људских подухвата, у овом комаду постоје у скоро свакој реплици и гесту ликова, али, пре свега, у све-присутним претећим звуцима (крвавог воза, авиона пиштаљки, сирена, митраљеца, бомби, топова, телефона, удараца, смеха разуздане светине, ломљаве стакла и мостова, дреке мајмуна, магареће рике), за које слободно можемо рећи да представљају седмог јунака Булатовићеве сцене.

Паралелном анализом два временски и жанровски удаљена дела Миодрага Булатовића нашли смо се и сами у улози једног од његових јунака који, прескачући плотове међу наизглед сасвим различитим световима, открива њихову истоветност у (свеопштем) ништавилу. Са тог становишта показује се као сасвим свеједно да ли је реч о Милану, Бранку, Пијетру, Виториу, Поцоу, Владимиру или Естрагону, о уметности или историји, Београду или мочвари пуној алги и инсеката. Ђаволи, поручује аутор у тумаченим делима, свакако долазе, а Годо, упркос натпису на другој завеси, одлази са сцене покисао, усамљен, изневерен од свих. Бог је убијен као неосетљиви тиранин, али се човек у својој несавршености показао неспособним да заузме његово место. Апсурд, као вечити неспоразум у односу јединке и света, остаје да зјапи између Рашковог леша и међусобног рањавања Владимира и Естрагона у покушајима убијања пекара, између Миланове празне слике и одушевљене публике са краја драме *Годо је дошао*.

Пре и после „Црвеног ђејла”, или „Поново ђрескочих ђлој...”

Досадашња анализа слике апсурда у трима изабраним делима Миодрага Булатовића кретала се у два одвојена тока и мимо библиографске хронологије ради веће прегледности и подробнијег сагледавања поменутог проблема. Тумачење Булатовићевог промишљања и приказивања човековог положаја у свету и смисла постојања не би, међутим, било потпуно без повлачења додатних паралела, овог пута између пишчеве прве збирке прича, односно драмског првенца, и дела које их временски раздваја – романа *Црвени ђејлао леји ђрема небу*. Тачке пресека међу оваквим приступом „премреженим” делима испољавају се, пре свега, на мотивском плану, док ће на осталим нивоима умногоме зависити од њихових жанровских и композиционих сличности, односно разлика.

Тако би се, на пример, могло говорити о елементима суморних хронотопа пута и неба, присутним у сва три Булатовићева дела, али и о специфичностима кафанског ентеријера у збирци *Ђаволи долазе*. Кафански амбијент показује се као значајан јер ће приказујући кафанске госте Булатовић дати гротескну слику земаљског пакла, сличну оној која ће се неко-

лико година касније у знатно блажем и умеренијем виду јавити у слици сватова у роману *Црвени њејџао лејџи њрема небу*. Драмска форма пак омогућила је аутору да у комаду *Годо је дошао* до крајњих граница развије слику апсурда кроз говор и гестове својих ликова. Елементи бекетовског дијалога, присутни на појединим местима већ у Булатовићевој првој збирци (у причи „Излаз из круга”, или у неким исказима болесника из „Приче о срећи и несрећи”), постоје у много развијенијем виду у говору јунака његовог романа, пре свега у репликама скитница Петра и Јована. У драми *Годо је дошао* језик и мисли јунака показују потпуну немоћ у досезању смисла, што је посебно уочљиво у Поцоовим и Ликијевим, наизглед сасвим неповезаним, језичким играма. Отуђеност и немогућност комуникације, о којима ће у последњем чину говорити чупави зелени Дечак, огледају се на плану језика драме у питањима која остају без одговора и у међусобном неразумевању и неспоразумима међу ликовима, достижући врхунац мултиплицирањем гласова, ометених и деформисаних тајанственим сметњама на везама. Алогичне изјаве, каква је она Естрагонова о зими којој је време пошто је лето у пуном јеку (103), или Поцоова о ведром, насмејаном првомајском дану, док се сцена смрачује (100), сведоче о трагичном неспоразуму човека са човеком, и човека са светом и његовом неразумношћу, те представљају до крајности интензивирани варијанте „дијалога” о губитку срца или о канибализму из романа о црвеном петлу. За тумачење проблема апсурда у стваралаштву Миодрага Булатовића најзначајније су, међутим, сличности које одабрана дела показују на плану употребе и обраде мотива круга и мотива срца.

Слика круга, слична древном уроборосу око Попиних стихова, могла би стајати као амблем на корицама свих дела тзв. апсурдне књижевности. Вечито кружење, понављање, ограниченост и безизлаз стоје у основи промишљања човековог положаја у свету од најстаријих времена. У роману *Црвени њејџао лејџи њрема небу* и драми *Годо је дошао* идеја круга присутна је посредно, пре свега на композиционом плану. Прстенаста структура ових дела, уоквирених венцем развејаних цветова маслачка, односно „смешним натписом” на три пута спуштаној другој завеси, употпуњена је и мноштвом узалудних „унутрашњих” кружења у појединачним поступцима и судбинама јунака. У Булатовићевом првом роману такво је поменуто вечито Петрово и Јованово лутање „до краја света и назад” или „сто пута поновљено” причање параболе о ногама. Драма *Годо је дошао*, као „варијација на једну веома стару тему” (како је одређује сам аутор), идеју бесмисла понављања (тј. понављања бесмисла) развија пре свега кроз ликове Поцоа и Ликија – у изменама њихових „горе-доле” положаја и наизменичном поседовању (опет кружне) омче обавијене око врата онога другог.

Слика круга, ипак, добила је најпотпунију обраду у збирци прича *Ђаволи долазе*, доживљавајући различите трансформације и лајтмотивска понављања у седам наративних целина овог мозаичног дела. Круг се, пре

свега, и овде појављује као основни обликотворни принцип, дакле на ни-воу композиције. „Вечито исто” сенчи, на пример, анафорско понављање делова исказа на почетку друге главе прве приче, а најизраженије је у причи „Црн”, у којој се Булатовић послужио аутоцитатом, рефренски понављајући читаве пасусе и по неколико пута у тексту. Што се мотивског плана тиче, посебно је значајна прича којом збирка почиње, а која носи симболичан наслов „Излаз из круга”. Шкорпија, уведена на самом почетку приче, касније угрожена све ужим кругом од пламена који су дечаци око ње запалили, прераста, у даљем току нарације, у метафору несрећног приповедачаевог живота, у којем, како сам на крају каже, „никако да нађе излаз из круга” (14). Јасно предочена паралела између шкорпијине и нара-торове судбине крије, међутим, између редова, у неизреченом, у прећутаном, сугестију једне дубље трагике, наслућени исход једног бесмисленог жи-вота, садржај ненаписаног петог поглавља. Тај исход је у самоубиству, као једином начину укидања апсурда, уклањањем једног од вечито супрот-стављених полова.

Мотив круга јавља се у Булатовићевим делима у нераскидивој смисао-ној и сликовној вези са мотивом зида¹¹. Вечито понављање и вечито исто узроковани су непостојањем могућности бега, „емиграције” (*Годо је дошао* 2003: 67), налажења излаза, односно досезања смисла. Зидови се издижу са свих страна ове прозе – као необични плотови које прескаче приповедач у наративном венцу „Црн”, решетке прозора одражене у сузи оболелог су-дије у „Причи о срећи и несрећи”, или превисоки и тамни кафански зидови, који „као бедеми, као заседе” (99) viseћи окружују главног јунака приче „Љубавници”. Веза поменути два мотива најпотпуније је остварена у цели-ни која носи назив „Тиранаја”, о чијем је главном јунаку већ било говора у овом раду. Стојећи као прва реч приче, зидови се овде уздижу „као бо-лест”, „плаве град као вода” и „нагињу се као санте” (142). Из приказаног кафанског „пакла, стишњеног земљом, таваницом и зидовима” (185), у који сакате и несрећне људе гротескно убацује (рилкеовска) вртешка (дакле, опет круг и кружење), многи ће ликови безуспешно покушавати да прона-ђу излаз, не знајући „шта се црни иза стакла: пакао или вода, бездан или обична човекова ноћ” (181).

Други мотив значајан за тумачење проблема апсурда у три одабрана дела јесте мотив срца, који је у роману *Црвени њеџао лејши њрема небу* аутор довео у везу са апсурдном жељом човека да „постане човек”, тј. са ками-јевском носталгијом за блискошћу са светом, и који, како је показано,

¹¹ Мотив зида припада већ поменутом корпусу који су у свом стваралаштву уобли-чили најзначајнији егзистенцијалистички аутори. Сартрова збирка новела из 1939. годи-не носи назив *Зид* и почиње истоименом причом. Са друге стране, Ками у свом огледу о апсурду поглавље у којем се бави ограниченошћу људке моћи у погледу сазнавања света насловљава „Апсурдни зидови”.

представља специфичну Булатовићеву обраду и допуну (библијско-егзистенцијалистичког) мотива прљавих руку. Лајтмотивски понављана у тежњама свих јунака, поменута носталгија је у роману најизраженија у лику понижаваног надничара непознатог порекла, Мухарема. Проблем порекла, понижености и увређености, слабости и друштвене и животне маргинализованости изражен је и у судбинама многих ликова збирке *Ђаволи долазе*. Њихови различити покушаји да постану људи и скрену пажњу на своје постојање показују се као узалудни у суморном, гробљанском и кафанском свету ове књиге. Већ је било речи о парадоксалности Фотијевог подухвата долажења до славе и признања. Јунак приповетке „Црн”, одмалена понижаван и исмеван, покушаће кроз бављење политиком да се избори за своје место у свету, али ће и тада бити назван сувише великом кукавицом за једног комунисту, успевши да се, у апсурдној атмосфери рата, потврди само једном, и то у односу са женом свог јединог пријатеља. Већина јунака Булатовићевих прича излаз из бесмисла проналази у самоубиству (на чији је значај за проблем апсурда често указивано). У причи „Тиранија” Иван у самоубиству види начин да се освети свету који га „никад није убрајао у људе” (136), док, такође вечито исмеван и понижаван, непризнати ратни херој са орденом од папира, након губитка последње наде да ће Милановом сликом бити сачуван од смрти и заборавља, у вешању налази спас од самоће. Иваново прање руку пре самог чина самоубиства враћа пажњу на поменуту везу вечите људске носталгије за апсолутом са мотивом прљавих руку, односно Булатовићевим мотивом срца.

Сви ови мотиви наћи ће коначну обраду у драми *Годо је дошао*, и то у судбини јединог лика који нема свог парњака међу Бекетовим јунацима – лика нападеног стармалог Дечака. Појављујући се у првом и другом чину само као претходница Годоовог доласка, Дечак ће тек на самом крају драме проговорити о себи, својој животној патњи и унутрашњој расцепљености. Од рођења скрајнут и понижаван, због недостатка у грудима сувише слаб да би пратио Годоа, и парадоксално, вечити странац међу људима због поседовања половине срца, овај изуједани малишан, нека врста „пародије или карикатуре анђела” (Драгић 2003: 117), постаје метафора човекове полутанске судбине и вечитог странствовања у животу. Његова тужна исповест о отуђености прераста тако у јадиковку над апсурдним положајем угрожене јединке у свету са којим је изгубљен однос јединства и блискости:

Зато и цвилим као штене... јер никако да нађем другу половину, то јест човека или животињу која га носи или плаче као ја. Покушавам да се зближим са свим што се креће, па чак и са животињама и травима, али ме нико не разуме. Људи беже од мене, кажу да сам месечар... да се верем по крововима и да спавам у димњацима. Животиње ме се плаше, дивљач ме не напада, а нарочито сам одвратан псима. (109-110)

Слика апсурда достиже врхунац у Дечаковом покушају да до жељене присности са светом и друге половине срца дође чином убиства, и то уби-

ства Годоа. Међутим, јунак је сувише слаб за такав подухват; његова рука дрхти над пекаровим вратом. „Узми и цело срце! Узми га, постани човек”, плачно поентира усамљени Годо, „важно је само да га има... да је ту негде, у нама или између нас!” (112).

Ајсурдни сиваралац (ауџорска мисао или идеја)

Дела *Ђаволи долазе*, *Црвени њејшао леји њрема небу* и *Годо је дошао*, узета понаособ или у наведеном следу, остављају многобројне недоумице у вези са ставом њиховог аутора о питањима постојања смисла људске егзистенције, тј. односа човека и света, постојања Бога и различитих могућности човековог живљења. Овде се више не ради о јасно уоченом постојању апсурдних ликова, ситуација и дијалога у Булатовићевом делу, него о питању кохерентности приказане слике света и јединству овој надређене ауторске свести. Збирка приповедака из 1955. године већ својим насловом одвраћа пут тумачења од илузија о нади и оптимизму; насупрот неосетљивом небу, у људској души разуларено дивљају ђаволи, откривајући апсурд у свакој жељи, подухвату, па чак и жртви. Роман *Црвени њејшао леји њрема небу* не нуди тако јасне одговоре на питања о постојању смисла. У лику пониженог надничара Мухарема и узлетању његовог црвеног петла критика је била склона да види знак победе божанске милости и идеју о очишћењу кроз патњу. У овом раду указано је, међутим, на више разлога због којих би се и поменуто дело могло посматрати као крајње песимистички усмерено. У драми *Годо је дошао* Булатовић се више не пита о постојању Бога, него га изводи на сцену, али му истовремено одузима сву моћ у односу на човечанство. Питање о смислу живота престаје тако да буде питање о немоћном Богу; оно се опет преображава у запитаност над човековом природом, отварајући притом низ нових недоумица.

Треба ли просто прихватити став о демонској људској природи из збирке *Ђаволи долазе*, или слику човека ваља тражити у напаћеном христоликом Мухарему? Где је човек у вечитој борби добра и зла – у лику изуједаног анђеоског Дечака, ђаволским ликовима историје, Поцоу и Ликију, или просто негде *између*, као код Бекета, у кловновској позицији Владимира и Естрагона? Шта, ипак, ако је Булатовић само хтео да нас превари, рачунајући на читалачку поводљивост за најочигледнијим значењима и на познавање Бекетове драме, те је слику о човеку сакрио иза лика самог Годоа, за којег у уводу драме и сам каже да може спасти свет јер је само један од „малих, обичних, и каткад смешних пекара [...] несрећника који широм земље задржавају сузе, јер знају да су горке” (*Годо је дошао* 2003: 12-13)? Имамо ли овде посла са идеологијом, етиком или метафизиком? Шта ако на позорници уопште не видимо Бога? Да ли се „постаје човек” губљењем или стицањем срца, силовањем малоумне Маре, убиством пекара или убиством Бога? Најпоследње, је ли блискост о којој говори уплакани стармали Дечак уопште могућа?

На основу свега наведеног постаје очигледна многозначност Булатовићевог дела, као и ауторова намера да развија мисао и отвара јој различите смерове кретања, уместо да фиксира једну идеју (тезу) којом би коначно дефинисао свет и свој став о њему. Тиме је Булатовић свој приповедачки поступак необично приближио Камијевом одређењу апсурдног стварања. „Роман са тезом, дело које доказује, најпрезреније од свих, оно је које се најчешће инспирише задовољном мишљу. Истину, за коју верује да је поседује, он и доказује. Али то су идеје које стављамо у покрет, а идеје су супротне мислима. Ови ствараоци су стидљиви филозофи. Они о којима говорим или које замишљам, напротив, луцидни су мислиоци” (1999: 172).

*

Потребно је стога указати на још неке одлике камијевског апсурдног стварања уочене у приповедачком поступку Миодрага Булатовића. Пишући о великим романсијерима филозофима (Балзаку, Саду, Мелвилу, Стендалу, Достојевском, Прусту, Марлоу, Кафки), Ками у свом огледу о апсурду наводи да „њихов избор да радије пишу у сликама него да промишљају открива једну извесну мисао која им је заједничка, мисао потпуно уверену у бескорисност сваког принципа објашњавања и убеђену у поучност поруке чулне спољашности” (1999:153). Приповетке из збирке *Ђаволи долазе* и роман *Црвени њејџао лејџи њрема небу* развијају се кроз низ слика, кроз сукцесивни след кинематографских кадрова међусобно повезаних релативно самосталним приповедним токовима, често без нараторових коментарских упадица и упутница.

У својој *Поетички зротиеске* Петар Пијановић истиче да „динамику приповедне слике омогућују монтажни поступци, поновљени кадрови, крупан и „приближен” план, лајтмотивска фраза и умрежени наративни гласови, што све обележава и поступак у прози Миодрага Булатовића” (2001:21). У причама из пишчеве прве збирке непрестано се прелази са једног начина приповедања на други, кроз двојничка умножавања и укрштања „нормалних” и искошених визура, уз промену приповедног тона и преплитање различитих временских и просторних димензија. У роману *Црвени њејџао лејџи њрема небу* нема значајнијих сусрета учесника различитих приповедних планова, али се зато међу њима плете читава мрежа погледа, док се нарација премешта из једне фокализаторске позиције у другу.

Од посебне су важности перцептивне могућности и ограничења различитих фокализатора у Булатовићевом роману. Наиме, због међусобне физичке удаљености, као и услед неповољног перцептивног положаја, и одсуства жеље да се то промени (у случају Петра и Јована), ликови у делу често немају целовиту и јасну слику појаве коју посматрају. Овако одабрани посматрачи, лишени најчешће звучне димензије виђене ситуације, те тако постављени пред призоре људских покрета и поступака чији мисао најчешће могу само да наслућују, најподесније су приповедачко средство за сликање

апсурда. Сличну перспективу заузима и наратор у причи „Љубавници”, описујући кафански ентеријер, гротескне госте, па чак и себе, онако како му се тај приказ показује одражен у огледалу. У *Мисти о Сизифу* Ками пише: „Један човек разговара телефоном иза стакленог преградног зида; не чујемо га, али видимо његове бесмислене покрете: питамо се зашто он живи. Ова узнемиреност пред нечовечношћу самог човека, овај недокучиви пад пред сликом онога што истински јесмо [...] то је такође апсурд. Исто тако, странац, који нам у неким тренуцима долази у сусрет у огледалу, блиски брат, па ипак узнемиравајући, кога препознајемо на сопственим фотографијама – и то је апсурд” (1999: 39).

*

Проблем апсурда уочен је на готово свим нивоима збирке прича *Ђаволи долазе*, романа *Црвени њеџао лејџи њрема небу*, као и драме *Годо је дошао*, а може се (у нешто другачијем виду) наћи и у каснијим пишчевим остварењима. Техником грађења ликова и ситуација, језиком, композицијом, луцидном мишљу која укида сваку коначност идеје, али и одабиром одговарајућих приповедних поступака, Булатовић се својим делом приближио најапсурднијем од свих Камијевих ликова (поред Дон Жуана, освајача, глумца и путника) – апсурдном ствараоцу (Самус 1999: 139). Немогуће је не запитати се на крају није ли овакву позицију, слично ауторима са којима је у раду најчешће упоређиван, заслужио и сопственим животом, потврђујући још једном амбивалентност човекове природе, ограниченост људске моћи сазнања и делања, али и трагику која произлази из вечитих неспоразума појединца са световима око себе и у себи.

ЛИТЕРАТУРА

1.1.

Булатовић, Миодраг. *Црвени њеџао лејџи њрема небу*. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1972.

Булатовић, Миодраг. *Годо је дошао*. Београд: Српска књижевна задруга, 2003.

Bulatović, Miodrag. *Đavoli dolaze*. Beograd: Prosveta, 1984.

1.2.

Драгић, Лабуд. „О палим анђелима који се осмехују.” у: Миодраг Булатовић. *Годо је дошао*. Београд: Српска књижевна задруга, 2003.

Пијановић, Петар. *Поетика гройеске*. Београд: Народна књига-Алфа, 2001.

Томић, Лидија. *Гройескни свијејџи Миодрага Булајовића*. Никшић: Јасен, 2005.

- Adorno, W. Theodor. „Pokušaj da se razumije *Svršetak igre*.” *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*. Prevod Borislav Mikulić. Izbor i redaktura Nadežda Čaćinović Puhovski. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
- Beckett, Samuel. *Čekajući Godoa (En attendant Godot / Waiting for Godot)*. Prevod Petar Pjanić. Beograd: Rad, 2004.
- Camus, Albert. *Mit o Sizifu (Le mythe de Sisyphé)*. Prevod Vesna Injac. Beograd: Mono, Topos & Mañana Press, 1999.
- Josimović, Radoslav. „Egzistencijalizam i literatura.” *Epohe i pravci u književnosti*. Beograd: Narodna knjiga, 1965.
- Prohić, Kasim (ed.). *Egzistencija, mogućnost, sloboda – Etičko pitanje u filozofiji egzistencije*. Sarajevo: Svjetlost, 1978.
- Sartre, Jean-Paul. „Prljave ruke.” („Les mains sales”). *Drame*. Prevod Jovana Barić-Jeremić. Beograd: Nolit, 1981.

Kristina S. Đurić

THE PROBLEM OF ABSURD IN MIODRAG BULATOVIĆ'S WORKS
(*ĐAVOLI DOLAZE, CRVENI PETAO LETI PREMA NEBU, GODO JE DOŠAO*)

Summary

The paper investigates and observes creative procedures with which Miodrag Bulatović developed an absurd picture of the world in his works *Davoli dolaze (Devils Are Coming)*, *Crveni petao leti prema nebu (Red Rooster Flies to the Sky)*, *Godo je dosao (Godot Has Arrived)*. Analytic-synthetic and comparative method was used to point to a string of similarities among the mentioned works, as well as to the parallels with the works of some of the most significant authors of the so-called world absurd literature (Albert Camus and Samuel Beckett).

Miodrag Bulatović created under a strong influence of the existentialist philosophy. The problem of absurd was noted at almost all levels of his works from the 1950s and 1960s – in the technique of character and situation building, composition, language, selection of proper narrative procedures, as well as in the dynamicity and lucidity of the creative (author's) thought itself.

СЛИКА СТРАНЦА У ИЗДАЈИЦАМА АНТУНА ШОЉАНА

Горан Коруновић

САЖЕТАК: У овом раду се анализирају поступци обликовања слике странца у делу *Издајнице* Антуна Шољана. У обзир се узимају искуства и методологија имаголошког проучавања књижевности, уз свест о значају питања идентитета, и политичког, друштвеног и историјског контекста за наведену тему.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: слика странца, имагологија, идентитет, алтеритет, аутоимаж, хетероимаж

Идентификацијом странца, из њерсекективне једног „малодушника”

У једном од првих критичких приказа *Издајница*, важном делу тзв. „круговашке генерације”, Томислав Ладан пренебрегава вишесмисленост експлицитног именовања дела романом¹, инсистирајући на томе да је реч о збирци приповедака, између осталог јер „нам се ни једно лице не открива

¹ Постоји, наиме, извесна двосмисленост у допуни наслова жанровском одредницом – „роман”, будући да се могу пронаћи аргументи који би релативизовали тако децидирани жанровски опис. Тај чин, наиме, може да се чита као наглашавање праве жанровске природе дела, те следствено томе потенцијално подразумева особену семантизацију дистинктивних својстава одабраног романескног модела. Осим тога, може представљати и мистификаторско заклањање стварног жанровског статуса, услед могућности да се *Издајнице* читају као низ приповедака које поседују тенденцију осамостаљења и поред обједињујућих фактора (исти лик у функцији наратора, започињање тематско-мотивских епизодних линија у једној, а довршавање у другој приповеци, настављена двосмисленост жанровског именовања при сижејној организацији дела, називањем сваке нове наративне деонице „причом”). У обе варијанте заправо се испоставља да експлицитно жанровско квалификовање не носи само информацију о одабраној књижевној врсти, него подразумева и посредан, смисаоно важан говор о приповеданом, који самом нарацијом не може бити пренет. Романескна и имаголошка проблематика у том случају свој заједнички именитељ налазе у видној урођености у друштвени контекст, будући да „више од било које друге књижевне форме, више чак од било ког типа писања, роман служи као модел којим

потпуно, па ни једна особна битна ознака (укључивши и личност самог обавјештавача), него се сви – док средишње лице игра самосталне *personae* – јављају као назначивачи једног ширег стања које се различито очитује од Загреба до морске обале, гдје се углавном збивају догађаји ове прозе². Таква процена, осим што упућује на критичарево у бити традиционалистичко и, имплицитно, идеолошки неконфрнтирајуће схватање романескног жанра, симптоматична је и из још једног разлога. Видно је, наиме, нескривено уопштавање у вези са поступком карактеризације, по којем „сви” ликови у делу имају функционалну улогу употпуњавања слике о једном свеобухватном стању у друштву, наспрам недовољно прецизираног нараторовог индивидуализма, и самог уобличеног на начин који, као и код других ликова, не дозвољава препознавање нијансираних психолошких црта.

Критика цитираног дискурса са ове временске дистанце не доприноси много увиду у стварне врлине Шољановог дела, али закључци у Ладановом тексту свакако наводе на прецизније сагледавање питања важних за имаголошко читање. Који су поступци карактеризације примењени у *Издајницама*? На који начин се одабир тих поступака рефлектује на моделовање слике *странца*³? О каквом је, заправо, „ширем заједничком стању” реч?

Најпре, и при читању без аналитичких тежњи, приметна је запажена сижејна улога појаве странаца у уводној глави *Издајница*, у „Причи првој”,

друштво поима себе, као дискурсе у којем и кроз који оно артикулише свет” (Донатан Калер, *Сирруктуралистичка ѿеѿика*, прев. Милица Минт, Београд 1990, стр. 283).

² Томислав Ладан, „Слика малодушника”, у: „Израз”, бр. 10, 1961, стр. 361. Александар Флакер, пак, констатује да Шољаново дело „и није био прави роман, него циклус новела које су сједињене у цјелину управо младим приповједачем ’и тим стварима’, а јединствени смисао давала су ’размишљања’ (прво, друго, треће) ауторског приповједача” (у: Aleksandar Flaker, *Proza u trapericama*, Zagreb 1983, str. 16). Начелна подударност ставова о жанровском статусу прикрива стварно разликовање приступа том Шољановом остварењу – Флакер је, наиме, у време појаве *Издајница* указивао на припадност дела „опћој тенденцији литературе у свијету”, тежећи да умањи идеолошку неподобност упућивањем на изворе Шољанове прозе који „нису само амерички, већ и руски, и то совјетски” (*истио*, стр. 17). Флакерови ставови, дакле, пре одражавају деидеологизирани вид перцепције, лишени терета нужног пристајања уз већ опробане романескне обрасце, чиме се, у коначној инстанци, може доћи до квалификовања *Издајница* као модерног романа који структуралном специфичношћу ревидира поредак (у складу са глобалним обликотворним тенденцијама) унутар жанровског система у којем се остварује.

³ Слика странаца, као предмет имаголошких проучавања, свакако подразумева интердисциплинарни приступ, узимање у обзир плурализма перспектива којима се сагледава питање Другог, чији је особен вид управо представа страног. Не би требало занемарити и да се слика Другог у хуманистичким наукама често формирала „из угла првенства идентичности-са-собом” (Alan Badju, „Postoji li Drugi”, прев. Radoman Kordić, у: „Трећи програм”, бр. 131/132, 2006, стр. 65.), што, пренесено на план имагологије, имплицира међусобну зависност аутомажа и хетероимажа, однос који ће несумњиво бити важан за разумевање обликовања слике странаца у *Издајницама*.

додатно именованој и као „Врт славуја”. Почетак приче организован је, без назнака могућег заплета, смењивањем и испреплетеношћу деоница у којима се варирају боемско-летаргичне сцене летовања главног лика / наратора (Петар Доброслав Могоровић) и његових пријатеља (Ћук, Беба), са непретенциозним рефлексијама и импресијама из приповедачеве позиције, чиме се у уводу дела остварује доминација статичних конструктивних прозних елемената. У таквој сижејној организацији, упознавање са немачким туристима представља, иако не драстичан, али ипак значајан сигнал помака у наративном току. Линеарношћу следа хедонистичко-меланхоличних слика поменутих јунака на плажама и у неугледним ресторанима, наставља се смисаона хомогенизација благо апатичних тонова нараторовог увођења у причу, даље итекако профилисаних новим фабуларним детаљем – познанством са Гертом, Елсом и Робертом.

У наставку „Врта славуја” формира се композиционо и мотивски важно језгро приче – зближавање лика приповедача и Герте, немачке туристкиње. Посредством моделовања тог односа експозициони поступци, карактеризација приповедача и његових пријатеља, и посебно нараторови искази о себи и свом доживљају живота и људи, указују се у новом светлу. Наиме, обликовање слика странаца остварује се у контексту позиционирања главног лика / наратора на маргинама друштвено-политичких, али и свих других догађања која изискују од Могоровића било какав ангажман или реакцију. Садејство хомодијегетичног концепта и временске дистанце у приповедању омогућава да се карактер главног јунака разоткрива преваходно кроз аутореференцијалне исказе, усмерене на присећање доживљаја телесних задовољстава, на сведено коментарисање најближих пратилаца (Ћук, Беба) и след асоцијативно уланчаних импресија и промишљања о сопственом погледу на свет у време одигравања радње. Тим поступцима уобличавају се контуре лика (профилисаног у две временске равни: моменат говора и моменат дешавања), чију продубљенију слику треба тражити након, за уводни део приче, репрезентативних редова: „И те сам се године, као и других, осјећао на мору као сретни љубавник, који је цијелу ноћ провео у загрљају жене која га може потпуно закупити и потпуно задовољити (...) Напросто, све сам заборавио и потпуно се предао садашњици (...) безбрижно смо се скитали, купајући се голи у забаченим увалама, облачећи одијела на мокру кожу и настављајући скитњу (...) Чинило се да можемо живети без догађаја (...) Непрестано пијанство посве нас је изморило, вино нам се гадило, а бесмислени и афектирани разговори са умјетничким типовима темељито су се отрцали”⁴. Јасно је да, у таквом контексту, улазак у друштвено „аутистичан” Могоровићев свет неког ко се из нараторове перспективе може препознати као стран, изискује амплификацију до тада тек назначених поступака карактеризације и дескрипције Другог.

⁴ Антун Шољан, *Издајнице*, Београд 1963, стр. 10-12.

Ипак, почетно предочавање немачких туриста инертно се наставља на већ описане манире конституисања слике нараторовог окружења. У тесној зависности од приповедачеве перспективе, Герта и Елса су превасходно перципиране са неутралношћу која смисаоно значајно не истиче ни један детаљ у приповедачевом видокругу, услед одсуства промишљенијег задржавања пажње на било којој појави, али и уз могућност да опажање наратора привремено постане минуциозније, у циљу налажења нове кратко-трајне забаве или задовољства. Отуда и искључиво констатовање физичких специфичности девојака које Могоровић и Ћук уочавају на плажи, те следствено томе и стереотипно претпостављање националне припадности: „Имала је плаве очи, нешто мање плаву косу, наочале, витко, покретно, прилично тамно тијело, и нешто грациозно у кретњама. Личила је не Њемицу. Само на згодну Њемицу, за разлику. Друга, на примјер, била је напросто Њемица”⁵. Међусобно приближавање ликова праћено је „мерсоовским” регистровањем стања пријатности, или пак симптоматичног незадовољства које је у једном моменту преплавило наратора при слушању немачког језика (тренутак који своје потпуније значење добија тек у наставку). Сами ликови Елсе и Герте, којој се Могоровић окреће услед телесне привлачности, дати су кроз скоковите описе спољне манифестације мена њиховог расположења, или кроз спорадично издвајање детаља њиховог изгледа, праћених неретко исказима који пре сугеришу несталност нараторовог емоционалног стања, него што прецизирају психолошке профиле Немица. Будући да је одабрана приповедачка перспектива која искључује тзв. „свезнајуће” предочавање „унутрашњег живота” (али не и могућност појачане субјективизације визуре из које се износи прича), обликовање лика немачког туристе Роберта сенчи благи анимозитет главног јунака.

Међутим, препознавање наведених поступака не чини да се потисну у други план питања и недоумице који произлазе из увођења мотива странца у прозни текст какав је „Врт славуја”. Неизоставно се актуелизују извесни проблеми књижевнотеоријске природе и питања генерисана динамичним преиспитивањима теме идентитета у оквиру многих хуманистичких дисциплина последњих деценија. Видљивијом се заправо чини међусобна условљеност статуса лика (у поетичком, обликотворном, онтолошком смислу) у прозном тексту / роману, и концепта идентитета каквог аутор имплицитно потхрањује у семантичко-идеолошку раван текста управо начином моделовања књижевних ликова у делу. Подсећање на неусталеност и историчност значења оба пола те релације, свакако да додатно проблематизује транспоноване стварносног у текст, као један од темељних проблема уметности, видљивог и у односу идентитет / књижевни лик у случају имаголошког тумачења.

Повратак на исказ из „Слике малодушника” по којем ликови у *Издајцима* превасходно представљају функционалне елементе у употпуњавању

⁵ *Исиџо*, стр. 15.

„једног ширег стања”, без упадљивије психологизације, евидентно подразумева да би и слике странаца требало читати у складу са њиховом „помоћном” улогом у структуралној организацији „Врта славуја”. Такав концепт књижевног лика, који имплицира схватање прозног јунака као „спојног места у вербалној структури дела, чији је идентитет релативно неизвештан”⁶, чак лишен стварне индивидуализације и психолошке нијансираности услед неприкривено артифицијелне природе, наводи да се обликовање слика немачких туриста чита као употпуњавање једног летаргично-ироничног сензибилитета свесног маргинализовања и одустајања од сваког облика одговорности, репрезентованог перспективом наратора и постулираног у сам основ поетике *Издајица*.

Међутим, поглед на ову проблематику се донекле мења ако се преиспита какво схватање идентитета (између осталог и националног) конотира такав статус лика у прозном тексту. Јер, драстично пренебрегавање референцијалног фактора у наведеном разумевању књижевног јунака потиснуло би, при тумачењу, за поетику *Издајица* пресудне нијансе егзистенцијалних стања главног лика / наратора која се оспољавају током дела, било нараторовим аутореференцијалним (и аутопоетичким) исказима, било посредством релација са другим ликовима. Испоставља се, дакле, да је тешко истиснути психологизацију при дескрипцији концепта лика-приповедача, преваходно из разлога што се поетика *Издајица* добрим делом успоставља кроз моделовање односа појединац-заједница (тј. обликовањем односа самосвојне, индивидуализоване природе према конвенцијама функционисања у микрозаједници успостављеној са најближим пријатељима, те према општеприхваћеним начинима живљења у ширем друштвеном контексту). Уместо „једног ширег стања” заправо се предочава стање једног субјекта, који са временске дистанце наративизује свој идентитет⁷, желећи пре свега да препозна моменте „издајстава” и доследности одабраног начина егзистирања (код себе, али и код најближих пријатеља, што често бива повод за разочарење). Будући да таква поетичка замисао подразумева реферирање на претпостављену, често флуидну унутрашњу психичку динамику, јасно је и да она једним делом подржава, бар када је главни јунак у питању, и тзв. „миметички” концепт књижевног лика, што имплицира представу субјекта који свесно одбија да стабилизује основне одреднице свог идентитета, (најчешће) тако остајући друштвено, политички и национално индиферентан. Шољанова представа сопства стога чува језгро унутрашњих, егзистенцијалистички интонираних превирања и сумњи, док тематизовање отпора уласка у мрежу друштвено-животних захтева наго-

⁶ *Структуралистичка поетика*, стр. 342.

⁷ Могоровићева накнадна перспектива настоји да „интегрише са сталношћу у ремену оно што изгледа да је супротно подручју идентитета-истости, наиме: разноврсност, промјењивост, дисконтинуитет, несталност” (у: Пол Рикер, *Сопство као други*, прев. Спасоје Ђузулан, Београд 2004, стр. 150).

вештава и важност динамике поља моћи за појединца, што се на особен начин одражава и на слику странаца у *Издајцима*.

Да ли ликови странаца ипак остају пре функционални чиниоци назначених поступака, као што се може стећи утисак након предоченог уводног дела „Врта славуја”, или се и њихово моделовање може читати као смисаоно слојевитије? Од које важности је за назначену поетику *Издајца* увођење Другог, посебно Другог различите националне припадности? Одговори на постављена питања могу се тражити у анализи прве сцене појачаног драмског интензитета, до које долази након већ назначеног зближавања Могоровића и Герте. Вече на тераси ресторана, с почетка предочено устаљеним поступцима регистровања понашања и спољних манифестација расположења ликова, као и подсећањем наратора на ток импресија и смену сопствених емоционалних реакција на окружење, прераста у пометњу и физички сукоб. У тој сцени долази до неприкривеног раслојавања међу ликовима по националној основи, и то на начин релевантан за разумевање поетике *Издајца*. (Иако се, пре конфликтне ситуације, може наметнути утисак да подела на „домороце” и туристе, каква се препознаје у краткотрајном, ненаметљивом препуштању перспективе странцу/Роберту⁸, нема на први поглед других конотација до немарне употребе устаљене фразеологије, ипак се таквим поступком наговештава тешко премостив јаз придошлих и староседелаца.)

До кулминације долази услед најпре вербалног, затим и физичког сукоба Роберта и домаћег туристе, при чему њихови описи контекстуализују ситуацију на начин који ексцесу одузима призвук озбиљности, у први мах наметнутог грубим осудама. Представивши већ Роберта као склоног алкохолу, наратор домаћег туристу („дебелка”) предочава коментарима који сугеришу, на први поглед, типичност његовог мирног и устаљеног живота („фамилијаран човек”, „изнад свега волио партију преферанса на плажи”, „све у строго фамилијарном кругу”⁹). Ипак, тиме се продубљује контрастни распон између почетних агресивних тонова упућених Роберту

⁸ „Роберт је непрестано захтијевао да разговарамо (...) Непрестано је нешто питао и поприлично пио (...) Роберт је био пун поноса што разговара са *домороцима* и самоувјерено се огледао око себе. Немци за сусједним столом гледали су са извјесном завишћу човјека који је тако добро ухватио контакт са широким народним масама. Контакти са *домороцима* имају велике предности: *домороци* бесплатно информирају гдје се може добити боље и јефтиније вино (...)” (*Издајце*, стр. 21-22; подв. Г. К.). Прво спомињање домородаца подразумева краткотрајно преклапање са перспективом лика, чиме се истиче једно смисаоно непродубљено виђење национално различитог, сведено на стереотипне поделе које у себи садрже извитоперене обресе предмодерног схватања о важности *џла* за идентитет заједнице (не у политичко-државотворном, него племенском, може се чак рећи егзотичном значењу); друга два случаја већ сенчи нараторова визура – не без нијансе хуморног регистра. Треба приметити и иронично-шаловиту употребу фразе „широке народне масе”, чиме се манифестује поетичко самосвесно кретање до границе ангажованог говора.

⁹ *Издајце*, стр. 23.

од стране „дебелка”, усмерених на увредљиву националну диференцију која укључује и класно-социјални фактор разликовања („Дирај ти своје Швабице које су као и ти. Нећеш ти моју жену, не, кажем ти (...) Мисле ако имају девизе да могу и сваку жену... Свиња, свиња швапска”¹⁰), и унапред датог релативизовања озбиљности њихових ставова, утопљених у општу атмосферу (мало)грађанског летовања, и сагледаних кроз ненаметљиву хуморну визуру. Приповедачево спорадично и краткотрајно експлицитније коментарисање приповеданог, на трагу већ наведених поступака, открива важан чинилац поетике *Издајица*: реч је о обликовању нараторове перспективе из које се чак и назнака идеолошког контекста (у овом случају – потенцијалне потпоре једног краткотрајног сукоба), може указати као ирелевантна („...и све је изгледало много страшније него што је заиста било”¹¹).

Та сцена, пак, иницира низ последица на фабуларном нивоу круцијалних за разумевање места слике странца у поетици *Издајица*, као и за даље уобличиће приповедачевог лика / погледа на свет. Наиме, неприкривени презир „домородаца” и домаћих туриста, који ће усмерити према Могоровићу и Ћуку (којег ће назвати „квислинг” и „кољачем” пошто буде желео да спречи сукоб), омогућава да се реконструише доживљај националног идентитета заједнице у којој је главни лик покушавао да оствари свој специфични аркадијско-декадентни начин живљења. Тиме се, посредно, може приближити, као важна компонента имплицитне поетике *Издајица*, и став према националном идентитету уопште.

Испоставља се да се туристичко-аполитични оквир лако разграђује пред искуством сусрета са страним које, као у поменутој ситуацији, може увредити члана заједнице и тиме покренути непријатељске реакције осталих њених припадника. У описаном примеру показује се да појединачни случај неспоразума и конфликта (у зачетку покренут не националном нетрпељивошћу, него Робертовим понашањем), иницира строго национално диференцирање које своје оправдање налази у ратном искуству заједнице, јер се рат може посматрати као мобилизатор „етничких сентимената и националне свести, као једне од централизујућих сила у животу заједнице”, као и добављач „митова и сећања за будуће генерације”¹². Некомплементарност равни у којима се појављују узрок и последица сукоба (банализована разина афективних интересубјективних односа наспрам равни идеолошко-националног раслојавања), не спречава јачање осећања заједништва наспрам немачког националног идентитета (у описаној ситуацији из перспективе већине домаћих туриста и локалног становништва апострофираног грубим, симплификованим спајањем нацизма и економске моћи).

Такав редукционистички доживљај хетероимажа, дакле, продукује наглу кохезију провизорне групације као симболичке заштите колективи-

¹⁰ *Исиџо*, стр. 24.

¹¹ *Исиџо*, стр. 24-25.

¹² Antoni D. Smit, *Nacionalni identitet*, prev. Slobodan Đorđević, Beograd 1998, str. 49.

тета, који ипак треба посматрати у ширем политичко-културном контексту, превасходно због зависности модерних схватања националног идентитета од више историјских, политичких, културних и друштвених чинилаца. Наиме, присутност у семантичкој равни текста многих одредница важних за препознавање националног идентитета заједнице („заштићене” транспарентном реакцијом на тераси, не и истински угрожене), превасходно зависи од читаочевог увида у политичко-друштвене околности на југословенским просторима деценију након светског рата. Застор тешко занемарљивих, подразумевајућих чинилаца у контекстуализацији приче (глобална историјска дешавања пред описане догађаје, и њихове последице на територији Југославије), чини потпуно потиснутим постојање дистинктивних фактора унутар самог аутоимажа. Другим речима, импулсивно-символичка одбрана колективитета репрезентује више од појединачног афекта или сећања на ратне трагедије; тек уз плодотворно анимирање читаочево усредсређености на прегнантан политички подтекст, постаје видљивије да егзалтиран отпор (безопасном) немачком држављанину у крајњој инстанци манифестује и интегративну снагу идеологије. Чињеница да саме идеолошко-императивне смернице нису наведене, не умањује њихово имплицитно присуство; независно и од мере увида читаоца у законитости сугерисаног идеолошког дискурса, рефлектује се једна од његових важних особености, да „управо један од учинака идеологије јесте практично порицање путем идеологије идеолошког карактера идеологије”¹³. На делу је својеврсни имплицитни императив идеологије, који потиरे нијансе самог идеолошког дискурса, наговештавајући тек неке његове круцијалне одреднице (нпр. коришћење аргумената, у конфликту на тераси, о различитој социјално-економској уређености сукобљених страна), формирајући притом интегрални идеолошко-фантазмични оквир по којем „нужни услов постојања нације јесте то што грађани деле идеју да постоји једно јавно добро независно од посебних интереса, и да они морају да поштују правила његовог функционисања”¹⁴. Читачево „употпуњавање” (југословенског) аутоимажа на основу „предзнања” о њему иманентној националној разноврсности има уочљиву противтежу у ауторитативном моделовању слике о непоколебљиво хомогеној нацији (символички сугерисаној описаном једногласном реакцијом на догађаје на тераси, и након њих), слике која почива на одговорном очувању независности и идеолошких назора устаљених после победе у рату. Историјско-друштвени хоризонт имаголошких продукта у *Издајцима* разоткрива интерференцију трауматичног ратног искуства и идеолошког конструкта¹⁵, што за последицу има, у времену одигравања

¹³ Louis Althusser, „Ideologija i državni ideološki aparati”, u: „Marksizam u svetu”, br. 7-8, Beograd 1979, str. 108-109.

¹⁴ Доминик Шнапер, *Заједница грађана: о модерној идеји нације*, прев. Јелена Стакић, Сремски Карловци, Нови Сад 1996, стр. 55.

¹⁵ Посредно ишчитавање идеолошке потке у ситуацији конфликта биће у наставку смењено експлицитнијом демистификацијом идеолошке позадине, у чему је тешко не

радње, непоколебљиво и доминантно дејство таквог саодноса на слику о ненарушивом колективитету.

Лик странца Роберта отуда задовољава услове превасходно функционалног лика: његова улога омогућава јаснију историјско-политичку контекстуализацију Могоровићевих искустава, чинећи видљивом лабилност границе између толеранције и нетрпељивости према представнику стране/немачке нације, хегемонистички¹⁶ настројене у прошлости, стога и у миру перципиране на начин који појединца Роберта третира као потенцијалну ознаку немачког националног идентитета специфичног за један од најдеструктивнијих периода европске историје. На потврду о функционалности Робертовог лика у структури „Врта славуја” може се надовезати и епизодна природа Елсиног лика, знатно мањег значаја за фабуларни ток и карактеризације која није одмакла од већ описаних поступака примењених у уводу приче. Лик Герте, пак, већу важност за профилисање поетике *Издајица* показује већ током дијалога са Могоровићем након сукоба на тераси.

Наиме, Могоровићева аполитично-малодушничка перспектива са почетка приче, услед новог сплета околности, неприкривене осуде окружења („У свим очима видјела се оптужба и презир. Нетко је за сусједним столом пљнуо. Све се то односили на мене, непријатеља свога народа, издајицу”¹⁷), преусмерава се у потрази за умирењем пробуђене савести, иако је првобитни нараторов поглед на сцену сукоба нијансиран из ненаметљиве ироничне визуре. Сцена конфликта је ипак иницијална за лајт-мотивски ток који фундира поетику *Издајица*, и који се у варијабилним видовима протеже до саме завршнице дела. У својој првој манифестацији круцијална *тѐма издајсѝва*, за разлику од каснијих видљивих нараторо-

препознати иронички ефектно преклапање нараторовог гласа и значењски супротне ауторове ангажоване интенције („...ми морамо бити покорни моћнијима од нас који нам доказују. Који нам не би опростили никада, јер немају моћи праштања”, *Издајице*, стр. 48).

¹⁶ У знаменитој студији *Оријентализам* Едвард Саид пише (позивајући се на Антонија Грамшија) о посебној врсти *хегемоније* Европљана при доживљавању ваневропских цивилизација. Наиме, Саид препознаје *хегемонијско убеђење* Европљана о доминацији сопствене културе над осталим културама, као и чињеницу да такав став продукује низ искривљених доживљаја ваневропских националних идентитета (Edvard V. Said, *Orijentalizam*, прев. Drinka Gojković, Beograd 2000, стр. 16-17). Аналогно том (неретко критикованом) ставу, непосредно након војне агресије у Другом светском рату, на југословенским просторима може се говорити о узвратној хегемонији предочене представе немачког идентитета над хетероимажом, али и над аутоимажом, као у случају описане афективне реакције појединца која нагло реорганизује и усмерава групу мирних и неутралних туриста и домаћих мештана у моменту сукоба. (Уочљиво је да хегемонијска надмоћ црпе оправдање из претпостављене идеолошке, не и културне надмоћи.) Аналогија са Саидовим наведеним поставкама које значајно учествују у постулирању експлоатисаног појма „оријентализам” није без основа, јер „је његова *логика* постала препознатљива и у другим контекстима, укључујући и балкански” (у: Milica Bakić-Hejden, *Varijacije na temu 'Balkan'*, Beograd 2006, стр. 22).

¹⁷ *Издајице*, стр. 26.

вих отклона од макар и провизорно-симболичних оквира који би спутавали одабрани начин живљења, тесно је скопчана са приповедачевим покушајима оправдања важности идеолошког контекста. Његова накнадна наративизација животног пута, на којем се управо *издајсџива* указују као смисаона тежишта, стога почиње управо од искуства *сусреџа са сџираним*, национално и идеолошки другачијим, и последицама по главног лика које тај сусрет доноси.

Дијалог са Гертом отуда манифестује напоре Могоровића да оправда насилну реакцију својих сународника, посредно тиме трагајући и за самооправдањем, осећајући на себи терет издајства, који, иако не мора имати утемељења у стварном гесту, доводи до тога да „издајник... макар у конструкцији, властитом кривицом проиграва част припадности”¹⁸. Кумулативним низањем екскламативних исказа, инсистирајући да привидна гостољубивост и трпељивост „крије под собом петнаестогодишњи мрак најгорих сјећања”¹⁹, придружујући импулсивно и саму Герту корпусу ознака немачког идентитета који је повод бурне реакције („...војска²⁰, ваша војска, твоја војска”²¹), Могоровић поентира исказом сопственог доживљаја саме Герте: „Још и данас када видим Нијемца ја се суздржавам. Ја се само суздржавам и кад тебе гледам. Ти си за мене само мрља”²². Тиме дотадашње перципирање Герте, без амбиције карактерно-психолошког нијансирања, очекивано кулминира у предикацији која уклања родне и идеолошке предзнаке, у намери да сугестивна симболика мрље (алузивно усмерена на етичку сферу) аксиоматски „проговори” о немачком националном идентитету.

Гертин одговор да је у време завршетка рата имала само десет година, као и упадљивије присуство резимирајућег тона временски дистанцираног приповедача, који, након њеног одговора, све што је исказао препознаје као „непотребно и узалудно”²³, наговештавају амбиваленцију Могоровићеве позиције и стварну улогу Гертиног лика у „Врту славуја”. Будући да је Гертина реакција пропраћена коментарима интимистичко-сентименталне провенијенције, јукстапозиционираним низањем особености Гертине реплике („...врло тихо, без патетике, врло тужна, саосећајући се са мојом галамом”²⁴), хиперболисано-парарелигиозним интерпретирањем позадине њеног одговора („...спремна да и даље слуша моје проповедање, моје увреде, моју мржњу, спремна да испашта за туђе грехе, можда због мене, можда

¹⁸ Ulrich Bielefeld, *Stranci: prijatelji ili neprijatelji*, prev. Drinka Gojković, Beograd 1998, str. 32.

¹⁹ *Издајице*, стр. 27.

²⁰ „Масовни симбол Немаца била је војска. Но, војска је била више него војска; она је била *марширајућа шума*”, у: Elias Canetti, *Masa i moć*, prev. Jasenka Planinc, Zagreb 1984, str. 146.

²¹ *Издајице*, стр. 27.

²² *Исџо*, стр. 27.

²³ *Исџо*, стр. 28.

²⁴ *Исџо*, стр. 27.

уопће”²⁵), лик Герте се указује као део групације симбола и мотива којима приповедач уобличава аркадијско-идеалистичку страну свог начина живљења. Такво наличје животног пута је интимно-етерични конструкт који малодушно-боемској и друштвено „аутистичној” егзистенцији треба да прида атрибуте „наивности”, „чистоте”, „изворности”, у појединим моментима и етичке оправданости, умањујући тиме и незанемарљиву декадентно-нихилистичку позадину Могоровићевих искустава. Лик Герте се тако придружује симболичко-мотивском корпусу *Издајица*, који је препознатљив по самосвојној интерпретацији функције простора (летовалиште, ливада), као и по идеализацији и сентиментализацији карактеризације појединих ликова²⁶.

Поменута амбиваленција главног лика почива на дихотомији утицаја етичких импликација Гертиног одговора и чињенице да осуда окружења приближава Могоровића ставу да је „етнички идентитет *имџерајшван*, утолико што се не може свесно игнорисати нити на одређено време отклонити како би се повело рачуна о другим дефиницијама ситуације”²⁷. Ретроспективни увид у трагично детињство под окупацијом, сугестивно приповедано динамичним „монтажним” уланчавањем сцена борби и губитка чланова најуже породице, додатно субјективизује аргументе у корист агресивне реакције на близину Немаца. (Већ поменута рефлексна одбојност

²⁵ *Исио*, стр. 27.

²⁶ Могоровић, „себи својственим несоцијалним погледом на живот” (*Издајице*, стр. 5) одабира летовалиште као најпогоднији простор за олакшану реализацију своје визије разобрученог начина живљења, истрајно инсистирајући, продуженим боравком, на полунасељеном приморском градићу као на хетеротопичном месту „које се налази ван сваког места а чији се положај ипак може одредити” (Michael Foucault, „Mesta”, прев. Ј. Милићевић, у: „Дело”, бр. 5/6/7, 1990, стр. 280). У „Причи седмој (II) (Пољубац за тратинчицу)”, сцена игре са девојчицом Тикицом, кћерком људи који су некада живели на начин близак Могоровићу (о томе у одељку „Варвари као решење, још једном”), обликована је на позадини идилизираниог пејзажа, чиме се постиже естетски проблематичан врхунац сентиментализације изрази у *Издајицама*. Инсистирање на повишеном значају лика поменуте девојчице у групацији аркадијских мотива постаје чак и контрапродуктивно, будући да њено упадљиво и тематски одређујуће присуство у две приче заредом, идеји аркадијско-етеричног света одузима снагу алтернативне, хетеротопијске топографије, постављајући је у бинарни, смислотворно блед однос: „сурова” стварност / идилично-непатворен, тешко остварив свет. Идеализација лика Тање (Тикицине мајке) у „Причи седмој (Сећање на Тању)”, пре подржава слику аркадијске стварности која је бојена нијансама малодушја – о томе посебно сведочи иронијско снижавање њеног статуса у поетици *Издајица*, у „Причи седмој (II) Пољубац за тратинчицу” (о томе више такође у одељку „Варвари као решење, још једном”). Лик Герте, пак, у сцени осуде од Могоровића пресудно профилисан тананим емотивним „сужавањима” перспективе (најпре подстакнутим бесом, затим и тренутним кајањем због тога), у основи је психолошки тек наменен лик, потпуно искоришћених функционалних потенцијала у организацији приче.

²⁷ Frederik Barth, *Etničke grupe i njihove granice*, прев. Алжоша Mimica, dodatak у: Filip Putinja, Žoslin Stref-Fenar, *Teorije o etnicitetu*, Beograd 1997, стр. 226.

Могоровића према немачком језику, на почетку познанства са Гертотом, тако добија своје мотивацијско оправдање; поменута ретроспекција омогућава и да се карактеризација главног јунака издвоји као упадљиво доминантни поступак на плану психологизације ликова *Издајница*.)

Краткотрајно Могоровићево самозадовољство због надилажења „уског националног осјећаја”²⁸ бива потиснуто након још једног заједљивог коментара из окружења („Хоћеш ли промјенити презиме?”²⁹), с тим што се у тој придици манифестује довођење у везу минорног узрока и прекретничке одлуке/последнице, споја који генерише ироничне ефекте, депатетизујуће и по аркадијско-идеалистички, и по идеолошко-национални контекст; Могоровић стога одлучује да напусти Гертоту (тима и одговори свом доживљају патриотске обавезе), коначно мотивисан коментаром који је ипак имао пре свега шаљиве конотације. У коначној аргументацији наглашавајући „снагу и поруку прошлости”³⁰, и могућност да и Гертот и он изгубе „земљу, која је увијек јача и од мене и од тебе”³¹, главни јунак се ослања на оправдања која у себи потхрањују двосмислености, и самим тим антиципирају даље егзистенцијалне немире. Појам „земље”, чије значење осцилира од метонимичне ознаке државе која изискује грађанску одговорност до исконског, готово митског полазишта по којем су „примордијалне везе... обдарене неизрецивим значењем”³², покреће Могоровића на својеврсно издајство странца, зарад идеолошко-етичких категорија које ће у даљим искуствима за њега имати знатно мању вредност.

Сумирајући и исповедни искази (са временске дистанце) у завршници „Врта славуја” значе и коначно уобличавање Гертиног идентитета, односно, прецизније, чине видљивијим на какву представу о алтеритету се посредно упућује обликовањем Гертиног лика. Симптоматична су следећа „признања”: „Опрости ми, Гертот. У теби сам видео нешто више од тебе саме, и то ми опрости највише од свега (...) Јер у теби и у мени нема ништа више од нас самих, и ми морамо бити покорни моћнијима од нас који нам доказују. Који нам не би опростили никада, јер немају моћи праштања”³³. Начелно препознавање (у раније већ делимично цитираном одломку) расподеле моћи као одређујућег услова за разумевање начина друштвеног егзистирања појединца свакако може иницирати „фукоовска” читања, али се за имаголошки увид посебно чини важним детаљ да је Могоровић у Гертоти видео интригантан „сувишак” идентитета, који у свом закључку одбацује као фантазмични суплемент. Принцип постојања непроменљиве есенције субјекта поништава важност назнака истанчаније самосвести (наслућених

²⁸ *Издајнице*, стр. 44.

²⁹ *Исјо*, стр. 46.

³⁰ *Исјо*, стр. 48.

³¹ *Исјо*, стр. 48.

³² *Теорије о еџницијетету*, стр. 99.

³³ *Издајнице*, стр. 48.

у Гертином одговору), као и индивидуалних напора за променом/еволуцијом идентитета, тражећи као једино самоидентично у себи и у Герти садржај који ће у завршници *Издајица* именовати као „голи живот”³⁴. (Децидираност те самоодређујуће синтагме ипак не укида могућност њене интерпретације, која се може кретати од значењског „анимирања” познате фразе, до наслућивања свепрожимајуће основе постојања.) Прокламована аутентичност, али и рањивост тог „голог живота”, имплицира само једну реакцију: покушај уклањања из поља моћи, макар по цену издајства Другог или по цену топографске неустаљености (што ће се испоставити као важан мотив поезике *Издајица*, релевантан и за имаголошко читање).

Могровићево напуштање Герте („освета” странцу) не значи и разрешење преиспитивања. Завршна сцена садржи сугестивни метафорични аутоимаж: приповедајући банално дешавање повишеним драмским тоналитетом – зујање комараца постаје „почетак ноћне битке”³⁵ – главни лик, надајући се да ће ускоро отерати комарце од себе (алузија на осуђујуће окружење је евидентна), опсесивним понављањем („То ће их сигурно отјерати, то ће их сигурно отјерати, сигурно, све до једнога”³⁶) „преусмерава” значење завршне сцене. И после одговора патриотском императиву, не устаљује се осећање прихватања, јер „пострађење може почивати у томе да, ношен ми-групом”, субјект „суочен са другим *само̄ себе*” перципира „као странца”³⁷. Не само да не долази до идентификације са националним идентитетом према којем је постојала одговорност (али и прекретничка

³⁴ *Исӣо*, стр. 263.

³⁵ *Исӣо*, стр. 50.

³⁶ *Исӣо*, стр. 50.

³⁷ Bernhard Valdenfels, *Topografija stranog (studije o fenomenologiji stranog) I*, prev. Dragan Prole, Novi Sad 2005, стр. 42. У „Причи четвртој (Трећа момчад)” постоји евокација патриотског сентимента која само једним делом реактуеализује безусловну оданост колективитету. Наиме, сплетом околности нашавши се, заједно са Ђуком, на свечаности малог провинцијског насеља, наратор подстакнут понашањем локалног становништва („Видиш ли да се ови људи забављају као да се причешћују (...) А онда се нагло летимично осврну, с паником у раширеним очима, прелете погледом преко круга камених брда, олакшано одахну и наставе гледати ногометаше...”, *Издајице*, стр. 116), промишља о природи осећања припадности заједници („...препознао сам њихов и свој страх од истог непријатеља. По томе човјек зна да живи у истој земљи, припада истом народу”, *ис̄ио*, стр. 116). Децидираност његовог закључка не може прикрити двосмислен однос према понашању становништва – довољно је препознати ироничну потку несагласја: народна свечаност / присутност панике „у раширеним очима” код многих учесника – да би се и завршној тврдњи, такође читаној у ироничном „кључу”, уочила нијанса говора политички свакако не равнодушног. Глас самог аутора може се регистровати како ненаметљиво проговара у подтексту нараторовог коментара, служећи се могућношћу различите интонације исказа. Ипак, не може се пренебрегнути, што је и својствено моментима двосмисленог говора у *Издајицама*, и потенцијална поновна појава слике о сопственој заједници као компактној целини услед угрожености од спољашњих (често безбедних) фактора, као и (могући) одобравајући став пред неумитном подређеношћу појединца таквом колективу.

свест о његовој *империјивној* природи по појединца), него долази до свести о неприпадању, која ће се у наставку дела модификовати у неопходност неприпадања. Након искуства са национално различитим, *џлавни лик њочиње сојсџвено сџирансџивовање*, и у наставку подробније осветљено из сцена сусрета са странцима.

Аџаџирид у мрежи „еџика истџинâ”

Наредну поетички релевантну употребу мотива алтеритета садржи „Прича трећа”, чији (под)наслов „Издајџице” недвосмислено указује на повлашћен поетички статус. Неконтинуирана нарација *Издајџица*, која се заснива на етапном уланчавању приповедних целина, не нужно каузалне условљености приповеданих догађања, тематско-мотивско довршених у мери која начелно омогућава, како је већ напоменуто, жанровску двојубост (роман / збирка приповедака), подразумева и да кохезивни фактор дела не треба тражити у препознавању довршених и кроз (већи део дела) протежних фабуларно-мотивских токова (којих, осим следа мена идентитета самог наратора, има занемарљиво мало), него у препознавању смисаоно сублимираних врхунаца, какав се може наслутити из наведене подударности наслова.

„Прича трећа” се издваја и по изразитијим метапрозним коментаријама којима се проблематизује миметички концепт приче и сугерише хијатус између намере („Настојим да дословце репродуцирам све околности ове приче да бисмо могли бити објективни”³⁸) и аутопоетичке самосвести која израста на немогућности текстуалне објективизације стварног узрока приповеданих дешавања („Прави су догађаји сакривени дубоко у људима који су их стварали”³⁹). Последице таквих поетичких полазишта и преиспитивања су вишеструке по имаголошко читање, посебно када се има у виду да је „Прича трећа” у уводу експлицитно најављена као прича о странцу „без домовине”, апатриду, „прича о Пјеру”⁴⁰, познанику Могоровића, Ћука и Бебе. Нескривени конструктивни аспект карактеризације и приповедања, изразитији него у „Врту славуја”⁴¹, преиначава и почетне

³⁸ Издајџице, стр. 76.

³⁹ *Исџо*, стр. 76.

⁴⁰ *Исџо*, стр. 76.

⁴¹ Исказ након сукоба на тераси у „Врту славуја” о историји („АЛИ ТАЧАН ТОК ДОГАЂАЈА ствар је повијести. За сувренике су много интересантније последице”, стр. 25), иако почива на ироничном отклону услед свести о одсуству значаја фактицитета пред резултатима војних разарања, поткрепљене искуством скоро завршеног светског рата, ипак не проблематизује сам процес селекције и наративног уланчавања историјских догађања. Прво издање *Издајџица* (1961), пак, садржи предговор (изостављен већ у следећем издању из 1963. године), недвосмислено лишен наноса фикционализације, у којем Шољан експлицитно упућује на конструктивну природу самог свог приповедног поступка: „Зато сам и конструирао ове околности, ставио их (јунаке, И. Ф.) као покусне куниће

тежње ка „објективности” и једнозначности приповеданог, допуштајући, „на основу познатих чињеница”⁴², могућност различитих интерпретација Пјерове судбине. Таква релативизација миметичког концепта за конвенцију има интригантан и за имаголошку позадину *Издајца* необично важан исказ: различитим тумачењима као заједнички именован наратор испоставља извесност „колико је неважна”⁴³ Пјерова судбина.

Из приповедачеве перспективе, дакле, као последице не следе замагљеност, одложеност или непостојање јединственог смисла услед плурализма тумачења, него се тенденциозно предупређује коначан суд о егзистенцијалном, чак онтолошком статусу Пјеровог постојања. На какав се, заправо, идентитет реферира када се са лакоћом поништава сврха његовог егзистирања, али се и истовремено он издваја као повод за приповедање? Са каквом идеолошком (и метафизичком) позицијом је у дослуху такав став? Којим је још поступцима обликован лик Пјера?

Најпре, поуздање у „голе чињенице”⁴⁴ при портретисању Пјера свакако потврђује латентну противречност на којој почивају аутопоетички ставови „Издајца” – осцилирање између полисемантичког и, условно говорећи, миметичко-монозначног стваралачког концепта. Осим тога, наслућује се заједничка провенијенција већ помињаних експлицитних исказа о људској природи („голи живот” као последња и једина аутентична инстанца егзистенције), и садржаја чија веродостојност се не релативизује свешћу о приповедању као конструктивном чину, и којима се (по поетичкој замисли) остварује документаристички убедљив аналогон Пјеровог идентитета, у виду „голих чињеница”. Тако издвојене особености третирају се као одређујући, нерашчлањиви и непроменљиви чиниоци алтеритета, па и проширење контекста при обликовању есенцијалних карактеристика Пјеровог лика превасходно не подразумева регистравање и друштвено конституисање надоместка идентитету, него, у складу са већ постављеном карактеризацијом, чува квалитет аутентичне атрибуције. Другим речима, као што Могоровићево самоосвешћење прати идентификација са примордијалним „голим животом”, тако се и тесна зависност Пјеровог идентитета од статуса апатридности испоставља као базична основа његовог сопства, као полазиште есенцијалног квалитета.

у погодну и наклону средину (...) да бих могао анализирати њихово понашање, схватити апсурде њихових страховања и весеља (...) по узору на старе писце начинио сам им Аркадију какову они себи никада не би могли створити, и у њој одгојио чисту културу ријетког данашњег човјека (наведено по: Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb-Ljubljana 1987, str. 400). Изузимање тог предговора из издања која су уследила потиснуло је ауторске експликације у корист естетски убедљивијег конституисања приповедачеве позиције – уместо Шољанове демистификације стваралачког чина, сам лик, наратор, „унутар” текста гради недоследну слику о уделу конструктивности у својој исповести.

⁴² *Издајце*, стр. 78.

⁴³ *Исио*, стр. 78.

⁴⁴ *Исио*, стр. 78.

Дескрипција нејаке и неугледне телесне конституције, низање неостварених тежњи за прихватањем, и, у имаголошком контексту најбитније, неконкретизовање националног идентитета („Желио је домовину, желио је да негдје буде и да га негдје примају као свога”⁴⁵) – елементи су „чињеничног” обликовања Пјеровог лика. Међутим, евидентно маргинализован Пјеров статус, као и позиција његовог лика при формирању потпуније слике о наратору (очигледан је доминантан удео функционалног при моделовању улоге свих ликова спрам приповедача), своју смисаону целовитост остварују тек интерферирањем са значењима имагиниране биографије која се из нараторове перспективе чини најизвеснијом („пристаје као за њега баш скројено одело”⁴⁶). Трасирајући ток иронијског метатекстуалног говора, „огољено” и минуциозно фикционализујући мотивацијско језгро Пјерових поступака, наратор нескривено „нечињеничној” страни приче придаје упечатљиво место у конституисању Пјеровог идентитета. Прецизније говорећи, један особен вид идентитета је тиме тематизован, идентитет чији фикционализовани чиниоци неприкривено добијају конститутивну вредност у формирању сопства на које је усредсређена пажња.

Управо је Пјерово национално порекло имагинирано на начин којим се тенденциозно придодају нове ставке у прилог његовог апатридства. Претпоставља се „да му је отац био рудар, један од оних који су емигрирали у доба кризе”⁴⁷, и да „цијелог живота није научио језик земље у којој је радио, и *двојезично* (подв. Г. К.) је тепао Францускињи којом се оженио, селјакињи из средње Француске, као што је *двојезично* тепао сину”⁴⁸. Нижући могућа (несрећна) разрешења животних путева Пјерових родитеља, наратор у сродном тону износи да је Пјера „можда (...) прихватио неки одбор за збрињавање ратне сирочади, свакако *Међународни одбор*”⁴⁹. Инсистирање на двогубости (посматраној искључиво у смислу неразрешивости) његовог националног идентитета, следи и у наставку: он је „*двојезично* објаснио да има четрнаест година, два пара ципела, име”⁵⁰, да би се неколико пута „селио из прихватилишта у прихватилиште, гдје би увек изно-ва започињао своје школовање”⁵¹. Будући да изражени анимозитет представља доминантну нијансу Могоровићевог односа према снисходљивој и неспретној Пјеровој (не)комуникативности (којом покушава да превлада изолованост), посредно се и повод таквог понашања, иако детаљно описан/замишљен, не указује у форми оправдања, него превасходно уз снажан при-

⁴⁵ *Исџо*, стр. 79.

⁴⁶ *Исџо*, стр. 78.

⁴⁷ *Исџо*, стр. 77.

⁴⁸ *Исџо*, стр. 77.

⁴⁹ *Исџо*, стр. 77.

⁵⁰ *Исџо*, стр. 77.

⁵¹ *Исџо*, стр. 77.

звук фатализма (што и показује, на пример, потцртавање неспретне двојезичности као неуклоњивог белега бездомности Пјера и његовог оца).

Али, каква је стварна функција у *Издајцима* тако конципираног Пјеровог лика, странца „без домовине”, посебно када је реч о осветљавању нове димензије Могоровићеве наративизације идентитета? Најпре, на плану саме фабуле, маргинализована Пјерова позиција се донекле мења када се, насупрот очекивањима, нађе у љубавном троуглу – открива се да Вера и он очекују дете, док и Беба видљивије указује пажњу Пјеру. Вера (епизодни лик „Приче треће”) након краткотрајног зближавања са Пјером, мотивисана сажаљењем, припрема се за скоро напуштање летовалишта (квазиаркадијског хронотопа, истрајно коришћеног у *Издајцима*). Са друге стране, Бебина мотивација је знатно релевантнија за употпуњавање слике о поетици *Издајцима*. Њено признање Могоровићу да се Пјеру приближила увидевши „да је Вера нешто у њему нашла... неку потајну вриједност... нешто потпуно непатворено (...) у њему, онако ружном, погрбљеном, полуслијепом...”⁵², бива потврда издајства микрозаједнице (Могоровић, Ђук, Беба), будући да, за разлику од „Врта славуја” у којем патриотско осећање краткотрајно стиче доминацију над флуидним, несталним, инертно прихваћеним, не и истанчаније промишљаним егзистирањем, у „Издајцима” одабир начина живљења прате и тенденциозне експликације. У контексту одустајања од сваке амбиције, „јер онај који је сретан у својој пропасти, будући да зна да нема спасења, највећи је од свију”⁵³, и готово догматичног одбијања доследности („Издајство је садржано у нашем *credo* (...) али издати то издајство значи бити прави издајци”⁵⁴), Бебина намера да се постојаније посвети наслућеној „потајној вредности” њу издаваја као странца у оквиру парадруштвене Могоровићеве заједнице.

Испоставља се заправо да препознавање „непатворене”, неманифестне стране Пјеровог идентитета подразумева да се у њему може наћи „више од њега самог”, нетранспарентно лице сопства које потиरे све аргументе у прилог маргинализоване позиције. Постојање смисаоне позадине Пјерових жеља за топографском/идентитетском устаљеношћу (која би успела да заинтригира и „преобрати” једног члана Могоровићеве групе – Бебу), подразумевало би преиспитивање готово аксиоматски постулираних ставова о неопходности неприпадања, о одустајању од амбиције и безрезервног препуштања току квазиаркадијско-боемских уживања.

Ипак, иако је степен самоосвешћења начина живљења виши у „Издајцима” него у „Врту славуја”, Могоровићева кривица коју би осећао „у име свију”⁵⁵, увек када би сусрео Пјера, наговештава наличје изразито одбојног става према њему. Будући да је сагледавање психолошких рефе-

⁵² *Исио*, стр. 130.

⁵³ *Исио*, стр. 93.

⁵⁴ *Исио*, стр. 92.

⁵⁵ *Исио*, стр. 83.

ренци главног лика превасходно условљено смисаоном реконструкцијом са временске дистанце изнетих, често недоречених, каткад противречних Могоровићевих исказа, изостају подробније смернице које би разоткриле мотивацијско исходиште те кривице. Такође је евидентно и да нема апострофирања било ког конкретног етичког концепта чије нарушавање би анимирало кривицу коју је наратор „непрестано осјећао током свих догађаја”⁵⁶, до неконкретизованог времена приповедног сумирања. Могоровићево осећање заправо се може посматрати као последица преплитања утицаја неколико разина искуства одбијања постојаних релација са Другим. Немир савести – или сагледаван „у име свију”, као апроксимативни вид наслућене одговорности аморфне, провизорне и некохерентне заједнице (чији је стожер повезаности познанство са Пјером и заједнички хронотоп летовалишта), или третиран као индивидуална реакција – у оба случаја почива на рецидивима моралних норми које не бивају потпуно пренебрегнуте свесним измештањем ка маргинама друштва, у свет прокламован као „свет без награде и казне”⁵⁷. Са друге стране, у складу са „етиком” Могоровићеве парадруштвене заједнице, неопходно је дистанцирање (без „гриже савести”) и од Пјера, и од Бебе. Укрштањем утицаја тих „етика истинâ”⁵⁸ долази до дихотомije деловања и егзистенцијалне реакције на то деловање, тј. постоји реверзибилно подривање одбацивања странца и „пробуђене” савести.

Та неусаглашеност потиче превасходно од одсуства демистификаторске снаге начина живљења каквом се Могоровић препушта. Другим речима, осим летимичних констатација о строгој потчињености појединца друштвено-политичким механизмима моћи, и аутореференцијалних исказа који, као што је већ напоменуто, остају најчешће на разини регистровања емотивно-телесних реакција (без детаљнијег преиспитивања стварног узрока), нараторов увид у мрежу интрасубјективних повода и побуда као и међуљудских и друштвених односа који условљавају приповедане догађаје не досеже степен подробног критичког преиспитивања. Могоровић се пре препушта ескапизму, временом потврђујући немогућност истовремене доследности аморфно-парадоксалним законитостима какве налаже круг „издајица” и ничим лимитираном начину живљења. И искуство сусрета са странцем у „Издајицама” обележено је, дакле, *даљом деконтиекстијализа-*

⁵⁶ *Истио*, стр. 80.

⁵⁷ *Истио*, стр. 80.

⁵⁸ „Постоји само *етика истинâ* (подв. Г. К.). Или прецизније: постоји само етика процесâ истине, труда да се у овом свету догоде *неке* истине. Етика се мора узети у смислу који је Лакан претпоставио када је говорио, супротстављајући се тако Канту и мотиву општег морала, о етици психоанализе. Етика не постоји. Постоји само етика – [нечега] (политике, љубави, науке, уметности)”, у: Alan Badju, „Postoji li Drugi”, str. 70. Тако радикализован став пре служи да истакне неоспорно вишегласје етичких дискурса него што тежи да оспори њихово појединачно, или као у случају Могоровићевог односа са Пјером/странцем, интерферирајуће дејство.

цијом егзистенције каквој Могоровић прибегава (сродно препознавању патриотског контекста као страног у „Врту славуја”), што ће бити осведочено и нестајањем његове крхке микрозаједнице.

Да однос Пјера и Могоровића поседује и димензију сусрета два аутсајдерска, маргинализована света, то је свакако јасно од уводних реченица „Приче треће”. Разликовање у самој основи њиховог односа према аутсајдерству, у складу са претходно назначеном деконтекстуализацијом егзистенције, има важан утицај на даље уобличење поетике *Издајица* – док је Пјерова позиција детерминисана „родом, подријетлом, тјелесно-душевном самосвојношћу”, тј. док је његова „сама егзистенција постала прекорачењем границе”⁵⁹, те стога и повод тежње да постави себе унутар граница домовине, друштва, међуљудских односа, дотле Могоровић истрајно истражује начине како да себе измести ван сваког друштвеног, чак интересубјективног оквира. Њихов дијаметрално супротан однос према аутсајдерству потврда је некомпатибилности њихових светова („не постоји заједништво аутсајдера”⁶⁰), али је пре свега наговештај следеће форме странствовања у *Издајицама*, приближене топосом варварства, као још једног покушаја надилажења граница.

Варвари као решење, још једном

Будући да је управо увођењу топоса варвара у тематско-мотивски склоп дела посвећена посебна пажња, интерпретација његове улоге у поетици *Издајица* не би била потпуна када би се претежно ослонила на рецидиве неоспорно утицајног античког искуства и (превасходно Аристотелове) мисли. Рефлективно-нефабуларна деоница („Увод у причу пету”), у којој се реинтерпретира сам појам „барбарства”, израз је нескривене тежње да се значења одређених мотива не посредују само нарацијом, него да им се, додатном експликацијом, прида аутопоетичка важност. Тај есејистички увод, изразито субјективизиран патосом чежње за временима када су „барбари” пристизали као „моћна спасоносна бујица”⁶¹, заправо је први део пролошког диптиха „Причи петој (Сећање на Тању)”, чија идеалистичко-аркадијска смисаона подлога бива посебно видљива у другом делу увода, тематизацијом етеричне, непатворене женске лепоте.

На који начин, пак, „барбарство” суделује у представи странца какву генерише поетика *Издајица*? Најупадљивија разлика у односу на претходно описане слике странца (Герта, Роберт, Пјер), при чијем је обликовању национална (не)припадност имала одређујућу улогу, резултат је тенденциозно обликоване патине (спорадичном лиризацијом израза, реторичким питањима, опозитним односом савремено доба / „давна времена”), којом се

⁵⁹ Hans Mayer, *Autsajderi*, prev. Vladimir Biti, Zagreb 1981, str. 14.

⁶⁰ *Исио*, стр. 364.

⁶¹ *Издајице*, стр. 141.

сугерише да категорије отпорне значењском конкретизовању („закон слободe”, „голи живот”) превасходно се могу пројектовати на нестали „барбарски” начин живљења. Реч је, дакле, о виду егзистенције који анахроно преведен у модерно време, спрегнут и угрожен услед „безброј закона против скитње”⁶², потпуно ишчезава. Појединац чији би начин живљења био у дослуху са „барбарским” егзистирањем (које у „Уводу у причу пету” осцилира између симболичко-егзотичног значења и алузија на негативна предмодерна историјска искуства), у савременом свету би се осећао као „потпуни туђинац”⁶³.

Значај расподеле удела националне различитости и егзистенцијалног отуђења у последњем цитираном одређењу модерног „барбара” као „потпуног туђинца”, бива потиснут пред максималистичким призивом те синтагме. О каквом је „барбарству” заправо реч? Искуство античког света, централизованог политичким, културним, државотворним функцијама полиса, иако не нуди безусловно кохерентну представу варвара, начелно је назначило њихову слику чији поједностављени, стереотипни облик подразумева неподложност топографским ограничењима и постојано структурираним законским оквирима полиса/државе, што самим тим значи и нижу цивилизацијску разину живљења, те њихово издвајање као осведочено ратничког ентитета⁶⁴. Стога се схватање по којем „врлине варвара” увек бивају „слављене у епохама на умору”⁶⁵ указује као део субјективизиране, декадентно-модерне интерпретације феномена варварства, чији одраз се може пронаћи и у Шољановом анализираном делу. Јер, знатно битнија за имаголошку страну *Издајица* од трагања за аналогијама између историјских догађања, указује се потреба за тумачењем евидентног аксиолошки високог позиционирања одређених видова варварског начина живљења. Прецизније говорећи, стварна аксиолошка лествица се и не формира, али се одређене особености варварске егзистенције носталгично зазивају као најприхватљивији видови постојања из приповедачеве перспективе.

Иако се ратничко наслеђе не негира, транспоновање слике варвара у модерно време прате, заправо, две доминантне идеје: свест о нестајању варвара, и чежња за сентиментализованим и идеализованим категоријама „слободe” и „живота”, које остварења својих аутентичних форми (следствено већ препознатљивој логици Могоровићеве перспективе) поседују у неспутаним, ничим ограниченим видовима варварског постојања. Егзистирајући „у дивљем нереду, у дивном нереду (...) не знајући ништа осим живети (...) спавајући под ведрим небом било које земље (...) нису знали остати сло-

⁶² *Исџо*, стр. 143.

⁶³ *Исџо*, стр. 142.

⁶⁴ Види одредницу „barbarian”, у: *The Oxford companion to Classical civilization*, edited by Simon Hornblower and Antony Spaworth, Oxford 2004, стр. 111-113.

⁶⁵ Емил Сиоран, „Скептик и варварин”, у: *Пад у време*, прев. Милица Козић, Сремски Карловци 2008, стр. 57.

бодни, јер прије тога нису знали што је ропство⁶⁶. Некада живећи иманентно „*закону слободе*“⁶⁷ (подв. Г. К.), варварину у модерном свету преостаје „да се што више стопа с другима око себе, и да чим прије заборави своје подријетло, своју слободу и своју љепоту“⁶⁸.

Евидентна је тежња да се Могоровићева егзистенцијална преиспитивања оспоље једном скупином смисаоно међусобно сродних симбола, мотива, појмова, погодних за универзализацију значења и идеализацију показане конфликтне стране његовог начина живљења – већ анализирани амбивалентни однос према патриотизму, као и несклад делања и савести, указују се као последице немогућности остварења једног непатвореног начина егзистирања. Симболочки потенцијал варварског ентитета апсорбује у себи и проблематику националне разлике, јер варварско премештање у простору, као један вид номадског кретања, „*дистрибуира људе (или животиње) у један отворен простор*, неодређен, некомуникативан (...) то је једна веома особита дистрибуција, без подела, у простору без граница или ограда. *Номос* је коегзистенција једног ваздушастог скупа: то је смисао по коме се он противставља закону или *јолису* (...)“⁶⁹. Топографска разграничења, њихова потенцијална државотворна функција, следствено томе и искуство националне разноврсности, трајекторијом варварског/номадског кретања симболично бивају превладани зарад остварења „*закона слободе*“, вида егзистирања чија самодовољност може бити сугерисана тек наведеном парадоксалном конструкцијом, будући да, „у крајњој линији, *ујраво слобода садржи њајну узрочности јер је она јо себи (не)схваћена као сама моћ узроковања*“⁷⁰. Једина дистинкција која се не може пренебрегнути је оделитост варвара од не-варвара, која, са поништењем неспутаности кретње и нужношћу прилагођавања модерном добу, од „барбара“ продукује „потпуног туђинца“, још један вид апатридства.

Ко је „барбарин“ у *Издајицама*? У „Сјећању на Тању“ експлицитно се лик Грабежа, луталице и авантуристе, издваја као „барбарски“, с тим што је сентиментализација слике варвара зачета у „Уводу у причу пету“ додатно интензивирана. Обликовање лика Тање у складу са другим делом поминутог увода, у којем се апострофира етерична, наднаравна женска лепота као краткотрајни посетилац у једноличној стварности, омогућава да и лик „барбара“, њеног изабраника, буде лишен нијансиране психологизације, моделован превасходно исказима засићеним пренаглашеним патосом („Грабеж и ништа није посједовао на том бијелом свијету осим луђачке слободе

⁶⁶ *Издајице*, стр. 142-143.

⁶⁷ *Исио*, стр. 144.

⁶⁸ *Исио*, стр. 144.

⁶⁹ Žil Delez, Feliks Gatari, „*Rasprava o nomadologiji*“, prev. Branka Arsić, u: „*Ženske studije*“, br. 4, 1996, str. 95.

⁷⁰ Žan-Lik Nansi, *Iskustvo slobode*, prev. Slavica Miletić, Beograd 2008, str. 76.

и немилосрдних очију⁷¹), и метафоризацијом која спорадично, не и поетички доследно, образује пастиш лиризовано-митолошког изражавања позадине варварске неспутаности („...његово тијело било је од костријети и пепела, од орла и бика, од ноћи и жеравице, од пијеска и од грмљавине⁷²). Стога и тема њихове неостварене љубави (Тања бива искључена из гимназије пошто се сазна за „авантуру“ са Грабежом), осим што иницира најупадљивије облике ауторских ангажованих интенција у *Издајцима* (евидентно је иронично третирање социјалистичко-догматичне фразеологије при обрадавању Тањине осуде), своја значења остварује и реминисценцијама на топосе ранијих епоха о несретним љубавима. „Нелогични барбарин“⁷³ Грабеж и Тања напуштају средину у којој су одбачени, истрајавајући у својој позицији „потпуних туђинаца“.

Иако пораст тежње за експлицитнијим аутопоетичким исказима прати, како је већ напоменуто, и повишен патос (чиме се, заправо, експлицитност замагљује), таква стилизација не остаје без противтеже. Значења „Приче седме I (Сусрет са старим пријатељима)“ израстају на поступку који онемогућава да идеалистичко-сентиментални концепт конституисања ликовна и топоса варварства буде коначан одговор на тему странствовања у *Издајцима*. Сазнање да су Грабеж и Тања организовали свој живот на начин супротан „барбарској“ неустаљености, тежећи грађанској и породичној сигурности, Могоровића суочава са још једним видом издајства аутентичног живљења (из његове перспективе). Другим речима, епилог Тањиног и Грабежовог напуштања догматичне средине разоткрива ироничну позадину приповедачког поступка – наративизација животних искустава при уводном обликовању доживљаја „барбарства“ и при идеализацији женске (Тањине) лепоте, спроведено је мистификовањем стварног приповедачевог става о могућности остварења „барбарског“ начина егзистирања. Ненаметљивим одржавањем илузије непостојања накнадног увида у приповедане догађаје, успостављајући каузални след између „Сећања на Тању“ и „Сусрета са старим пријатељима“, заправо се обликује искуство разочарања, чиме се накнадно иронично осветљава глорификација „барбарства“. Парадигматичан у том смислу је обрт, не без комичног призвука, настао у вези са значењем „барбаринског“ имена: симболичка вредност надимка Грабеж у „Сећању на Тању“, којим се интегришу одређења његове природе, у „Сусрету са старим пријатељима“ губи статус „голог имена“⁷⁴, ознаке харизматичне снаге, услед поразног сазнања – Грабеж се испоставља као стварно презиме узорног грађанина, некадашњег „барбарина“.

Завршница *Издајца* („Прича осма“) потврђује дефетистичко, малодушничко наличје Могоровићеве егзистенције, али чини евидентнијом и

⁷¹ *Издајце*, стр. 154.

⁷² *Исио*, 154-155.

⁷³ *Исио*, стр. 155.

⁷⁴ *Исио*, стр. 154.

мотивацију којом главни лик одабира следећи корак наизглед непредвидљивог животног пута. Познанство са сликаром Брибирцем, заједничко истрајавање у подухвату самоизолације на острву, перманентни дијалог са Брибирчевим непоправљиво нихилистичким погледом на свет, доводе до већ препознатљиве Могоровићеве реакције – пре могућности идентификације са таквим становиштем, и поред неретких слагања са њим, главни јунак се приклања искуству разлике, базирајући на њему своја следећа стремљења. Тежња за деконтекстуализацијом сопствене егзистенције превладава и у тој ситуацији, коначним идентификовањем само са есенцијалним „голим животом”, и препуштањем неизвесности „хиљаду путова и начина”⁷⁵ да се промени живот⁷⁶.

Повратак на проблем жанровског статуса *Издајица* може се указати у новом светлу – Шољаново инсистирање на одредници „роман” заправо треба да скрене пажњу са фактора тематске дисперзије и морфолошке дезинтеграције на пресудни обједињујући чинилац: на животни ток самог Могоровића. Тиме се заправо легитимише пресудни смисаони значај за поетику *Издајица* препознавања промена „унутар” наратора у време приповеданих догађаја. „Са такозваним романом учења и још више са романом тока свијести... супротно аристотеловском моделу фабула је стављена у службу лика”⁷⁷, те се о *Издајицама* може говорити као о модерном роману дисконтинуираног фабуларног тока који самом таквом сижејном организацијом симболички преноси мѐне и превирања задобијања жељеног идентитета, чему тежи главни лик / наратор. На том путу, динамизираним односом „идентитета-истости” и „идентитета-сопства”, искуства спознавања алтеритета, а посебно искуства сусрета са странцем, указују се као смисаоно кулминационе тачке.

⁷⁵ *Исио*, стр. 269.

⁷⁶ Задобијено полазиште пред новим животним искуствима претходи, наравно, позицији из које се приповеда, посебно интригантној јер представља разрешење непрегледно широког опсега могућности постављених вршном тачком приповеданог животног тока. Непрозирност многих особености наратора додатни значај придаје прожимању резигнираних, ироничних, контемплативних тоналитета говора о издвојеним догађајима. Ипак, немогућност коначног „затварања” романа, позицији тренутног успона над потенцијалним животним путевима придаје значај смисаоне кулминације, и свакако граничне ситуације након које „закон слободе” и „голи живот” не морају нужно бити циљни видови егзистирања. Другим речима, ако постоје искази иза којих се могу наслутити готово епифанични моменати сагледавања да „ЕГЗИСТЕНЦИЈА КАО СОПСТВЕНА ЕСЕНЦИЈА НИЈЕ НИШТА ДРУГО ДО СЛОБОДА БИВСТВОВАЊА” (у: *Искусиво слободе*, стр. 32; графика упадљивост говори о важности коју Нанси придаје таквој формулацији), онда су то свакако завршна (само)познања о освојеној слободи живљења. Ни скептична интонација која каткад прати приповедање и тиме посредно разоткрива вероватно коначни однос према многим темама покренутим у делу, између осталог и према теми слободе, не може помутити извесност да је Могоровић ипак, макар краткотрајно, свој живот потпуно препустио „закону слободе”.

⁷⁷ *Сойсиво као друђи*, стр. 155.

Goran Korunović

THE IMAGE OF THE STRANGER IN *IZDAJICE (TRAITORS)*
BY ANTUN ŠOLJAN

Summary

This paper analyses the procedure of the shaping of the image of the stranger of the novel *Izdajice (Traitors)* by Antun Šoljan. The autor takes into consideration the experiences and methodology of the imagological study of literature, aware of the significance of the issue of identity and the historical context for the topic.

ДРУГИ У ПРИЧАМА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

*Жељко Д. Милановић**

САЖЕТАК: У раду се истражује присуство Другог у збиркама прича Давида Албахарија објављеним у периоду од 1973. до 2008. године. Однос приповедача према различитим аспектима Другог посматран је у контексту поетике Албахаријеве кратке приче. Истраживање слике Другог у Албахаријевим причама полази од важећих претпоставки имагологије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Давид Албахари, Други, кратка прича, имагологија

У периоду од 1973. до 2008. године, Давид Албахари је објавио једанаест збирки прича различите дужине (од једне реченице до неколико страна), непрекидно испитујући формалне облике сажетог приповедања. Албахаријево непрекидно истраживање формалних могућности кратке приче на први поглед је уочљива константа његове поетике отелотворене у збиркама *Породично време* (1973), *Обичне њриче* (1978), *Ојис смртњи* (1982), *Фрас у шуйи* (1984), *Једносјавносј* (1988), *Пелерина* (1993), *Пелерина и нове њриче* (1997), *Необичне њриче* (1999), *Друџи језик* (2003), *Сенке* (2006) и у збирци *Сваке ноћи у друџом ѓраду* (2008). Александар Јерков каже да трагање за увек новим начином приповедања само приповедање „доводи у подређен положај у односу на истраживање књижевних поступака” (1992: 45),¹ као и да Албахаријева „прича се не казује само зато јер вреди да буде испричана, него вреди управо зато што је тако испричана” (1992: 94). Трагање за моделима којима би се испричале приче праћено је поступцима фрагментизације и „симболизације свакодневног” (PANTIĆ 1987: 162). Различитост модела кратке приче, привилегованост форме, фрагмен-

* zeljko@ff.uns.ac.rs

¹ Иако Јерков овај став изриче после објављивања прве четири збирке Давида Албахарија, он се показује као важећи и кад је реч о његовим осталим збиркама.

тизација текста, аутореференцијалност усмерена ка читаоцу, самом тексту и његовим јунацима, али и према аутору и његовим ранијим причама, испитивање могућности језика да прикаже неприказиво, као и симболизација свакодневног чине основне претпоставке поетике Албахаријевих прича. Међутим, иако се рецепцијско поље сужава у причама које су веома кратке јер је фабулативност из њих успешно протерана, Албахари пише и дуже приче према традиционалним моделима у којима се прича обнавља захваљујући поново пронађеној фабулативности. Грађене у распону од потпуно имагинативних структура, готово лирских, преко аутобиографског приповедања до прича које рачунају на чињеничну стварност, од неименованих јунака (она, он, отац, мајка, сестра) до јунака који имају име и презиме, његове приче као да увек тематизују један одређени тренутак у којем се дешава промена која на битан начин мења јунакову судбину или судбину приповедача. Такав тренутак значајне промене, илуминације, понекад чак и епифаније, продора нуминозног, најчешћи је мотив Албахаријевих прича. Сам Албахари указује на то када у предговору антологије *Најкраће приче на свету* каже да кратка прича, која наликује зен коану, „пружа могућност ненаданог увида у право лице стварности” (1993а: 6). Албахаријев однос према краткој причи је непромењен и поред чињенице да се од збирке *Породично време* до збирке *Сваке ноћи у другом граду* може пратити процес истовремености обнове приче од њеног нестанка до њеног поновног повратка. Без обзира да ли Албахари рачуна на фабулативност као традиционално обележје приче, или одустаје од ње, тренутак новог увида у стварност или изненадног надахнућа остаје трајни интерес његове кратке приче.

Збирка *Пелерина* на најбољи начин илуструје пут Албахаријевог истраживања форме кратке приче. Михајло Пантић уочава да и „сполна композиција *Пелерине* почива на двострукој, инверзној ритмичкој прогресији: од кратких ка дужим облицима, од бржег ка споријем, разуђенијем приповедању” (1994: 71). *Пелерина* је збирка прича у којој се пресецају само наизглед различите поетике Албахаријевих кратких прича – поетика приче која је прича о одсуству приче и поетика приче о одређеном јунаку и о одређеном догађају који се уобличавају у традиционалну причу коју карактерише радња усмерена ка неком циљу. Ненад Шапоња о *Пелерини* каже да представља „коментар и пресек ауторовог приповедачког опуса, репетиторијум различитих начина да се исприча прича” (1997: 19). Шапоња уочава да *Пелерину* чине три групе прича које приповедају о самоћи и тишини на различите начине. У првој групи налазе се приче које то још увек нису, пре су „сличице” које „трају у блеску између инфантилне перцепције стварности и поетике приповедања”. Другу групу чине приче у којима наративност постаје израженија, док трећу групу чине приче у којима „доминира аспект нарације” (Шапоња 1997: 20-21).

Сам Давид Албахари нуди најбоље објашњење сопствене поетике, што се може и очекивати од аутора којем је метапрозни исказ често основа

приповедања. У белешци уз поновљено издање *Пелерине* Албахари каже да је ова збирка „књига о обнови приче” (1997б: 181). Као и Шапоња, Албахари уочава три целине у својој збирци које се крећу од сажетих прича на почетку, преко прича у којима свака реченица тежи да се претвори у причу, до прича које „ако ништа друго, бар наликују на развијене приповедне форме”. У сагласју са Пантићевом критиком, Албахари понавља да *Пелерина* представља „рекапитулацију пробраних прозних модела” из његових ранијих збирки (1997б: 181). На истом месту Албахари каже да *Нове њриче* настављају из тачке у којој се секу две различите поетике – она поетика у којој се тежи сажимању и разградњи приче и она у којој се прича обнавља, односно у којој се одустаје од захтева форме и пристаје „на захтеве саме приче” (1997б: 182). Такође, Албахари уочава да ће до сусрета поетике одустајања од приче и поетике обнове приче доћи у његовим дужим прозним остварењима какви су романи *Снежни човек* и *Мамац*.

Албахари нам је открио да се у краткој причи као књижевној врсти налази неисцрпна могућност преобликовања постојећих и откривања нових књижевних поступака. Како је кратку причу немогуће дефинисати због њених неисцрпних могућности, покушаћемо да бар делимично препознамо оно што Албахаријеву кратку причу чини кратком причом. На првом месту је књижевно искуство сажетости која одбија да попуни све празнине у сопственој текстури и позива читаоца на уобличавање смисла приче. Албахаријеве приче које представљају непредстављиво, најчешће тренутак из урбане свакодневице који се издваја из било каквог узрочно-последичног осмишљавања времена, простора и рационалне приче о догађају, до крајњих граница језика сажимају искуство тишине и самоће. У Албахаријевим причама је немогуће уочити границу између стварности и илузије, оно што је свакодневно прелази у стања која измичу разумном. Значај прве и последње реченице у причи, препознатљив још од Едгара Алана Поа, Албахари доследно негује у својим кратким причама – готово да нема приче чије тумачење може да заобиђе прву и последњу реченицу, изузев прича које чини само једна реченица. Ако *Пелерина* представља репетиторијум модела Албахаријеве кратке приче, онда све Албахаријеве збирке представљају репетиторијум неисцрпних могућности сажетог приповедања од Библије до, рецимо, Џона Апдајка, од реалистичности до приче страве, од реализма до фантастике, од приче без приче до приче која поседује јасноћу заплета, свој неумитни ток и климакс.

Свакако да је и постмодернистичко интересовање за метапрозно једна од суштинских особина Албахаријеве кратке приче. Размишљање о поетици кратке приче има централну улогу у збирци *Једносјавности* у којој свака пета прича приповеда поетику. Приче насловљене као „Поетика кратке приче”, од прве до пете приче са овим насловом, организују структуру збирке *Једносјавности* али и отварају питања имаголошких перспектива свих Албахаријевих прича.

Неке од одлика Албахаријеве прозе Александар Јерков је откривао анализом приче „Луција или Болест влада градом”. Јерков примећује да Албахари обликује слику света „мешањем два плана: спољашњег и унутрашњег” (1992: 97). Даље, Јерков уочава да Албахари, као и други српски приповедачи његове генерације, испитује онтолошки статус света приказаног у причи. Код Албахарија се често срећемо са јунацима који су свесни свог бића као јунака прича. Њихова онтологија, али и онтологија онага што иначе доживљавамо као стварни свет на тај начин је неповратно уздрмана. Ако се сложимо са закључком Александра Јеркова да у Албахаријевим причама „уместо да буду повезани и усклађени спрам слике друштвене узрочности, догађаји у фикционалном свету се одређују спрам логике књижевног дискурса” (1992: 98), да ли онда уопште можемо и питати има ли места за Другог у Албахаријевим причама? Такође, Јерков примећује да „свет приче уопште не истиче захтев да стане 'иза' приповедања као 'стварности' на коју се реферира” (1992: 105). Другачије речено, у причама које одустају од приче и настају концентрисањем око једног тренутка који се може протегнути до у бесконачност, Албахари иде за захтевом постмодернизма да прикаже неприказиво. У сада већ општем месту у одређивању постмодернизма (у односу префикса његовог назива према модернизму), Жан-Франсоа Лиотар суштинску разлику између модернизма и постмодернизма види у односу према неприказивом, према идејама које није могуће приказати јер је немогуће наћи њихову знаковну репрезентацију. Док је модерна рачунала на могућност показивања постојања неприказивог, постмодернизам би био

оно што у модерни у самом приказивању алудира на не-приказиво; што избјегава утјеху добрих облика, консензуса укуса који омогућује да се чежња за немогућим заједнички осјети и подијели; што креће у потрагу за новим приказивањима, али не да се уживајући у њима истроши, већ да изоштри осјећај за постојање оног неприказивог. (Lyotard 1988: 242)

Јерков, ослоњен на теорију постмодернизма, каже да је већ у првој Албахаријевој збирци „постављено питање односа приче и истине света живота”, али и да Албахари „не допушта да се у приповедању изгради слика света чији реалитет је емпиријски прихватљив” (1992: 137).

Има ли онда места имаголошким истраживањима Албахаријевих прича и на који начин се могу отворити имаголошке перспективе његових прича? Да ли се код писца који каже да је језик „вео који ме раздваја од стварног света” (Албахари 1997а: 38) може пронаћи слика Другог која рачуна на истинитост своје репрезентативности? Другачије речено, да ли у свету Албахаријевих прича које одбијају да репрезентују стварност самоувереношћу, на пример, „стварносне” прозе, постоји Други?

Погледајмо у Албахаријевим збиркама прича да ли се налази слика Другог, онако како је имагологија разуме.

У збирци *Породично време*, дакле у својој првој збирци, Албахари истражује породична искуства младости. Самом посветом и насловом Албахари најављује тематски круг своје збирке. Збирка је посвећена оцу и мајци, али у облику без везника. Посматрано из перспективе целокупног Албахаријевог стваралаштва, посвета наговештава романе *Цинк* и *Мамац* који ће говорити о оцу и мајци. Мото збирке је преузет из Талмуда („Подучавај свој језик да говори: Не знам.” (Албахари 1973: 5)) и може се разумети као двоструко усмерен: ка промишљању идентитета и као почетак преговора са сопственим јеврејством, али и као метапрозни исказ који указује на несигурност приповедача да самоуверено репрезентује породичну стварност.

Збирка садржи два циклуса прича („Породично време” и „Непажљиви пророк”). Централна тема циклуса „Породично време” је питање јеврејства у породици приповедача који је и јунак у причама. Идентитет породице као Јевреја је нестабилан и представљен више као упитно-лични него као апсолутизовано-колективни идентитет. Колебање јеврејства као идентитета се креће од става да „ни сами нисмо били Јевреји у то време” (Албахари 1973: 43), преко односа према породици полу-Јевреја (мајка је 1936. године прешла из православне у јеврејску веру), могућности да отац буде хришћанин, одласка приповедача у Јерусалим и неизбежног повратка у Земун, појачане очеве религиозности после смрти његове сестре до ироничног односа према јеврејству.

У причи „Моја сестра Берта” приповедач прати однос породице према полном сазревању своје сестре. Док сестра сазрева, „Торквемада, у облику нечистих природних сила, по други пут дође међу Јевреје: оцу у грлу, за време ручка, заста кост” (Албахари 1973: 14). Док отац размишља о протеривању Јевреја из Шпаније, Берта га љуби у уста како би му показала како се љубила те вечери. Јеврејство породице не може пред Бертиним одрастањем ништа. Њене „најлон-чарапе” представљају знак да јеврејство породице може остати живо само у очевим причама о логорима Нирнберг, Штулн и Либек али не и одређујуће према животима сина приповедача и сестре. Кад сестра одлучи да се уда за католика (мајка и син и нису захтевали Јеврејина), оцу остаје само да промрмља „пар реченица о лепотама јеврејских обреда” (Албахари 1973: 43).

Приче у овом циклусу захватају и проблем односа других према породици приповедача. У причи „Ујак Михаел као сасвим млад човек” младићи у градској посластичарници у Земуну се смеју очевом носу. Кад отац каже да је његов нос јеврејски, младићи се смеју још више. Албахаријев приповедач не осуђује понашање младића али и не прихвата њихове осуде закривљеног носа као физичке карактеристике коју лако може пратити и морална карактеризација. Фрагмент о смеху у посластичарници није пресудан за однос приповедача према јеврејству али ни за било какво уопштавање односа већинске заједнице према мањинској. Приповедач осећа разлику у односу према другима и током боравка у ровињском летовалишту

јер је једини од десеторице дечака у спаваоници који је обрезао („Приче које један другом причамо“). У оба фрагмента уочљиво је одсуство било какве приповедачеве интерпретације догађаја а читоцу остаје да, ако жели, сам интерпретира ако и његова интерпретација може да понуди и најмању веродостојност.

Једноличност свакодневице јеврејске породице поколебано, нестабилног идентитета ништа не нарушава. Породица живи у једноличним ритуалима као што су шетње са оцем поред реке. У причи „Чвор Јакоба Херцла“ сам отац прича о садашњој равнодушности која се разликује од времена у којем се све мењало. Прошлост коју евоцира отац својим причама не садржи било какву сигурност историјске интерпретације, него се суочава са породичним реинтерпретацијама као у фрагменту о његовом шеширу у причи „Ујак Михаел као сасвим млад човек“ или у причи „Чвор Јакоба Херцла“ у којој отац, са једне стране, и мајка и син, са друге стране, размењују међусобне осуде да су грешници јер не знају истину приче о Јакобу и његовој женидби после рата док му је жена, гоњена ратом, завршила у Чилеу.

Насупрот очевим причама о Другом светском рату и приповедачевих сећања на живот у Пећи („добро разумевање са Шиптарима“ (Албахари 1973: 50),) Ћуприји (једина јеврејска породица) и Земуну (где су затекли више јеврејских породица, али „углавном старих и немоћних“ (Албахари 1973: 51)), прави проблем за породицу настаје кад мајка оде у бању после сестриног венчања. Породица долази на „руб пропасти“ (Албахари 1973: 92) у причи „Lunaticus morbus“. Отац и син остају сами, августовска жега доноси најезду буба. Приповедач се пита како је отац реаговао – мирно или узбуђено – и својим питањем релативизује сам догађај који схвата једино као питање интерпретације. Породица улази у историју приповедачевим исказом да „историјску истину сазнаће генерације које нас неће знати“ (Албахари 1973: 98). У причи „Игралиште“, којом се завршава циклус „Породично време“, Албахари завршава своју игру са постмодернистичким релативизовањем историјског времена. Прича „Игралиште“ почиње прецизним одређивањем датума открића игралишта које се одиграло 13. септембра 1972. године. Свакодневица постаје једина историја која је истовремено дискурзивно обухватљива али и недостижна. Док су у првој причи овог циклуса („Шетње поред реке“) шетње оца и сина изгледале веродостојне, у завршној причи се поставља питање њихове веродостојности. Чак и Рубен Рубеновић, трговац штофовима и породични пријатељ, није поуздан сведок. У породичном разговору у којем учествује и Рубен, говори се о веродостојности некадашњих шетњи. Отац се пита „какве везе постоје између сумње у истинитост неког догађаја и библијске Књиге проповедника“ (Албахари 1973: 105). Отац признаје да нису шетали – ни синовљеве приче о томе нису гаранција да су се шетње стварно одиграле. Кад приповедач каже да је током шетњи носио очев маслинасто зелени сако, отац се сети да је сако из Италије и загрцне се. На крају разговора, сви ћуте а Рубен Рубеновић одлази.

Ако је историја и могла да наткрили породичну прошлост у очевим причама, са протоком породичног времена, истина се открива као неухватљива, како она историјска тако и она приповедна, уметничка.

Појава Другог у књижевном делу је често историјски контекстуализована. У Албахаријевим причама из циклуса „Породично време” одустаје се од поузданости интерпретације преживљеног. Иако су фрагменти четрнаест Албахаријевих прича циклуса „Породично време” тематизовали јеврејство породице приповедача, не може се говорити о присуству Другог који би био схваћен из перспективе Ја као Други, као и из перспективе Другог који у Ја открива Другог. Да ли се после сагледавања имаголошких перспектива „Породичног времена” може говорити о причи и уљуљканости историјског ситуирања догађаја као о услову за појаву Другог?

”Непажљиви пророк”, други циклус из збирке *Породично време*, нелинеарним и фрагментарним приповедањем у причама „Погледај, Сарина, Самуел копа у башти”, „Роза умире пред рат”, „Франциска” и „Мирјам, моја једина кћер” обликује причу о породици у којој се одигравају превара и братоубиство (Самуел узима Сарину, сестру свог брата Аврама, док је Аврам далеко од куће; Самуел закопава брата; Франциска луди јер је једини сведок братоубиства; Арон, Аврамов син, дружи се са Франциском; Белић, париски студент, упућен у сазнања психологије, слуги да ће Самуел наудити Франциски али нико не реагује; Самуел нагони краве на Франциску; Франциска умире). Све четири приче дешавају се у кругу јеврејске породице. Јеврејство породице је само делимично тематизовано (дечак из приче „Роза умире пред рат” појешће свињетину код свог друга и биће кажњен молитвама и пацкама) и не игра пресудну улогу у мотивацији јунака ових прича. Неуспешни покушај Стевана Белића да рационализује Францискин однос према Самуелу може да буде жижна тачка фрагментарних прича које се могу читати самостално али и као дужа приповетка о животу једне јеврејске заједнице. Прича „Франциска” садржи пет обимних фуснота које, свака за себе, обликују додатке причи. Друга фуснота представља Белићев монолог о Францискином стању. Белић Францискино лудило не сматра болешћу него неком врстом бекства јер се лудост налази одмах до светости. Илуминацијски увид у другачију природу стварности биће присутан и у каснијим Албахаријевим збиркама прича.

У осталих шест прича циклуса „Непажљиви пророк” срећемо непреводиве речи јеврејске културе (шалом, Пурим, јешива, Талмуд, Хагада, Песах, Седер...). Све ове приче баве се односима у јеврејској заједници и као да потврђују идеју да је кратка прича књижевна врста која омогућава „увођење нових региона или група у постојеће националне књижевности” (Прат 1989: 27). Ако се у првом циклусу и могао наслутити могући конфликт због религијске и националне разлике (отац никад није постао начелник одељења, оца не пензионису иако је стар, јела приповедачеве мајке Јевреји су одбијали да једу јер их спрема бивша хришћанка, смех у послассти-

чарници због повијеног носа), у другом циклусу нема слутње било каквог конфликта који произилази из националних или религијских одређења.

У последњој причи збирке, „Епилог: пророк Илија”, брат приповедача чевог деде прича о последњем породичном окупљању за Песак. Кад дедин брат каже да је приповедача баба била Мирјам и прве четири приче постају део веће целине о јеврејској породици и њеној прошлости. Дедин брат упознаје приповедача, који сада има улогу слушаоца, са причом о последњем породичном окупљању за Песак. Догађај се одиграва у предвечерје Другог светског рата када се породица окупила последњи пут, слутећи да следећег окупљања неће бити. Током обредне вечере, десило се да је најмлађе дете, после постављања питања о разлици између те ноћи и свих других, показало да у руци држи четири мрве хлеба са квасцем, на који се у тој ноћи није смело ни мислити. Кад су сви ћутке прешли преко тога и наставили обред, у тренутку када се налива четврта чаша вина и када се отварају врата да уђе пророк Илија, угледали су на столу велику мрљу од вина. Деда је рекао да је Илија непажљив те године. Касније је почео рат, непажљивошћу великог пророка. Дедин брат наставља причу о спасавајућој улози гета, о Хераклитовој ватри која прочишћава, о промени вере како би се сачувао живот и могућности да се врати у прву веру... Подучава свог унука да ће читањем сазнати да само „један једини човек, само срце у сукобу са собом, како је рекао онај писац, може нешто да уради, нешто да научи” (Албахари 1973: 181).

Албахари ће се више пута враћати овој Фокнеровој мисли. Тако, у интервјуу за бањалучке „Независне новине” 2008. године каже да увек изно ва понавља мисао да је једино важно писати о сукобу срца са самим собом јер писање доживљава као „истраживање властитог бића, на онај начин на који је то биће јединствено, јер свако од нас је јединствен на овом свету” (Албахари 2008б). Јединственост бића Албахаријевог приповедача и јунака у збирци *Породично време* није постигнута разликовањем у односу на Другог, као што није ни резултат схватања да човека обликује религија, породични ритуали или националност.

У разговору Давида Албахарија и Михајла Пантића, верног тумача Албахаријеве прозе, објављеног 2005. године, Албахари периодизује своје прозно стваралаштво. Крај прве фазе свог стваралаштва Албахари види у књизи *Ојис смрти*. Другу фазу отвара збирка *Фрас у шуји* а затвара збирка *Пелерина*. Као карактеристике своје друге фазе, Албахари наводи „још радикалнију фрагментизацију и огољавање текста, још дубљу повезаност са елементима тзв. масовне културе, још нападнију метатекстуалност” (Пантић 2005: 23). Трећа фаза „релативно мирнијег приступа форми и језику” и заинтересованости за теме које нису раније биле присутне, траје од *Крајке књиђе*.

Збирка *Обичне ѝриче* (1978) садржи веома кратке приче којима је тешко одредити заједнички именитељ осим поетике сажетости која гради сваку од прича. Михајло Пантић каже да збирка *Обичне ѝриче* окупља Алба-

харијеве „експерименталне покушаје у области кратке-кратке приче, у распону од реконструкције остатака неких имагинарних фабула одљуђености, преко поетских записа, до свесног минимализма и сажетости по принципу: једна реченица – једна прича” (Pantić 1987: 160-161).

Албахари веома вешто закорачује из стварног у фантастично да је немогуће разликовати чињеничну од измишљене стварности. Све невероватно (правни референт је научио да лети, поручник Ракочевевић не дише по три недеље, улазак у лепоту чаше да „мој пријатељ” не би осећао усамљеност) постаје уобичајено захваљујући брзини и сажетости приповедања. Албахарију је довољна реченица да исприча нечији читав живот, да из реченице у реченицу прича превали огромно време („Комадићи ничега”, „Лорета”).

Обичне њриче су укљештене између збирке *Породично време* и *Ойис смртии* као сажетости и као приче у којима је употребом другог лица множине у већини прича остварена далекосежнија уплетеност читаоца у саму причу али и у његово нестајање у „Последњој причи” која се завршава питањем „Како сте знали да се више нећете пробудити?” (Albahari 1978: 64)

Позицију јунака из збирке *Обичне њриче* као да објашњава прича „Смисао историје” која у целини гласи „Када откријете да за вас нема места у светској историји, одлазите у биоскоп или позориште” (Albahari 1978: 45). Сви јунаци Албахаријевих обичних прича крећу се кроз једноличност свакодневице, па чак покушавају да се због ње убију као у причи „Вештина летења”. Њихови идентитети нису познати иако је један од њих национално одређен. Наиме, у причи „Две смрти” о Елифасу Левију сазнајемо да је он „доиста: Француз, Нејеврејин, чији прави идентитет нећемо овде открити” (Albahari 1978: 19). Национално одређење и одређење према Другом не чине идентитет Албахаријевог јунака. Непоузданост идентитета, сазнајемо из наредне збирке, наговештава фигура Буде од вишњевог дрвета из „Последње приче”.

За збирку *Ойис смртии* Албахари је награђен Андрићевом наградом. Ова Албахаријева збирка наставља тамо где се завршио циклус „Породично време”. Приче из ове збирке садрже аутореференцијална места која директно упућују на приче које смо већ сретали. Збирку отвара прича „Јеванђеље по мом оцу” у којој приповедачко Ја, отац, и Рубен Рубеновић шетају поред реке, разговарајући о Исусу, сумњи и историји. Рубен и отац уче приповедача сумњи у историју: отац мрзи историју јер је сматра вештачком творевином, а Рубен о историји мисли да је оружје. И друга прича по реду („Мама”) је испуњена аутоцитатима: мајка почиње да разговара са стварима после сестрине удаје, одлази у бању... У фрагменту ове приче насловљеном „Фотографије у рекламном оквиру. Опис” приповедач се служи филмском техником зумирања детаља са четири слике у рекламном оквиру али и предмета који се налазе у слици коју око камере посматра ван рекламног оквира. Приповедач инсистира да је породица на фотографијама у рекламном оквиру јеврејског порекла: „превасходно јеврејског,

подвлачим: *јеврејско* порекла” (Albahari 1982: 21). Поред породичних фотографија, у кадру се налазе и мезуза (свитак са текстом из Пете књиге Мојсијеве), ханукија (свећњак за јеврејски празник којим се обележава победа Јевреја над хеленистичким завојевачима), репродукција Шагаловог витража, разгледница из Хеброна и књига о Израелу, али и фигура Буда и репродукција Ел Грековог Исуса. Приповедач се пита шта тражи Буда од вишњевог дрвета „усред стране вере” и закључује да све то „прекорачује границе једног описа, превазилази говорну моћ слика” (ALBAHARI 1982: 21). Одлучује се за лагани швенк, затим за затамњење, потпуно ишчезнуће и признање да нас нема. Да ли се сме веровати приповедачевом инсистирању на подвлачењу јеврејског идентитета породице поред присуства Буда и Исуса или је могуће да они опстану заједно, свако у својој самоћи? Да ли је простор породичног стана у којем најчешће срећемо јунаке Албахаријеве ране прозе постао место сусрета религија, а сама проза достигла тачку где се прекорачују границе описа и говорна моћ слика? У сваком случају, репрезентативности идентитета нема и Албахаријев приповедач се одлучује да нестане јер једино тако избегава одређивање за један од идентитета, који подразумева имагинарну и тоталитаризујућу целину.

У следећој причи („Шетње поред реке”) преплићу се метапрозни дискурс очевих и Рубенових размишљања о причи са дискурсом интеркултурног дијалога.² Несигурност јеврејског идентитета се још једном потврђује, овог пута у Рубеновом питању да ли знају ко су. Питање је упућено оцу, мајци и приповедачу. Рубен једино мисли за Стјепана да зна ко је – он је католик. Рубен, који Библију сматра „оружјем хришћанске мисли” (Albahari 1982: 30), жали што је плакао пред Стјепаном који је гоја (нејеврејин). Када га мајка подсети да је и она била хришћанка, Рубену то не смета јер је на њу навикао. Ако бисмо и очекивали да Рубен Рубеновић представља ортодоксног Јеврејина којем смета свако ко је друге вере, преварили бисмо се. Приповедачево неверовање у предају божјој милости и склоност узајамним везама између хришћанства и јеврејства Рубен коментарише претњом да је наратор богохулник. Претња је изречена уз осмех.

Рубен Рубеновић је главни јунак прича „Покушај описа смрти Рубена Рубеновића, бившег трговца штофовима” и „Неке ствари нећемо никада дознати”. У првој од ових двеју прича, причи о којој приповедач каже да представља непоуздан покушај да буде испричана („Немоћан сам: зато што су речи немоћне” (Albahari 1982:100)) стварност приче је остала без свог референта захваљујући лику оца који не жели да се прича о смрти Рубена Рубеновића прекине како би се њему као родитељу повратило достојанство. Приповедач, такође свестан да прича причу, у једном тренутку не може да разликује оца, који седи на столици поред кревета на којем лежи Рубен Рубеновић, јер међу њима и нема разлике: „то је исто јеврејско лице, иста

² „Нема више оног збивања, настави отац, оног развоја догађаја, скривених путања које воде до разрешења. Једино још Борхес, да ли је то Борхес?” (Albahari 1982:26).

коврцава седа коса, исти меснати нос, иста обешена доња усна” (Albahari 1982: 102). Отац осећа бол иако не познаје никаквог Рубена, којег препознаје као фикцију, као „прототип Јевреја”. За оца је стварност другачија, лепша и истинитија. Кад мајка саопшти да је Рубен умро, приповедач размишља о климаксу приче који долази кад ни писац, ни јунаци, ни читалац то не очекују, о могућности да уопште постоји стварност и закључује да прича „настаје сама од себе, као што смрт настаје сама од себе” (Albahari 1982: 107). Ликови двојице Јевреја су замењиви јер их Албахари обликује онако како смо навикли да Јеврејин буде приказан у књижевности. Ако је Рубен „прототип Јевреја” чији би опис и одговарао књижевности која не бежи од расијализма, у Албахаријевом опису недостаје „континуитет између физичког и моралног” (Тодоров 1994: 100), недостаје успостављање било какве везе између физичког изгледа и система вредности Другог, односно физичког изгледа и културе, васпитања и моралних схватања Другог. У Албахаријевим причама и није могуће пронаћи сличну везу. Разноликост егзистенцијалног приказана је у свом пуном динамизму који се не ослања на било какав детерминизам културног наслеђа јеврејства о чему можда и убедљивије сведочи прича „Неке ствари нећемо никада дознати” у којој поново срећемо Рубена Рубеновића. Рубен се обраћа Даниелу Атијасу, који се управо вратио из војске. Рубен говори о Мишни, зборнику прописа из јеврејског обичајног права, о породици, систему, закону и Тори који су одржали Јевреје, о Новом Београду као месту где није могуће одгајати породицу, о изучавању кабале и о истини до које је дошао: „Оног часа када јасно сагледаш ствари које ти се налазе надихват руке, истог часа можеш да завириш у најдаљи кутак свемира, где год се он налазио” (Albahari 1982: 120). Рубенове речи, иако изречене у оквиру контекста његових размишљања о двосмисленостима кабалистичких учења и неуведљивости било каквог знања, односе се и на Албахаријеву поетику кратке приче. Албахаријеве кратке приче увек истражују свакодневицу која је најближа искуству, али у њима наилазимо и на илуминацијска искуства, на тренутке промене који у битном одређују судбину јунака. Дакле, тајна или оно неисказиво са којим Албахари трага у својим причама налази се надихват руке, у онеобиченој свакодневици, као на пример у причи „Есеј”, у којој се приповедач дискурсом метапрозе обрачунава са бубашвабама а кад оде на спавање размишља о традицији која „постаје најтежи терет; свако њено кршење: дужност правог уметника” (Albahari 1982: 38).

И у причама из збирке *Опис смрти*, као што су „Влага”, „Тигар којем на леђима глоб”, „Недовршени рукопис”, „Град”, „Годзила, морско чудовиште”, све приче циклуса „Без лица”, Албахари наставља истраживање свакодневице, односно оног тренутка када се између две особе „нешто успоставља или руши” (Albahari 2004). Управо тај тренутак, о којем Албахари каже да је опседнут њиме, и чини његове многобројне приче.

За испитивање имаголошких перспектива Албахаријевих кратких прича, битне су приче „Велика побуна у нацистичком логору у Штулну”

и „Зид” јер добро илуструју Албахаријев однос према историји и према Другом. Отац, резервни санитарски официр југословенске војске, постаје јунак приче о сопственој „херојској улози” у рушењу Борског рудника пре доласка немачке војске. Отац себе доживљава као реметилачки фактор у настајању „објективне историје” коју сматра немогућом: зато што постоје појединци, размишља отац, једино су могуће субјективне историје.

Приповедач приче „Зид” говори о својим покушајима да „мојој жени” објасни да у његовој љубави према црнцима нема ничег путеног. Жена то не успева да разуме и оптужује га управо за оно што је желео да избегне. Каже јој да греши и да не разуме његову љубав према црнцима: „Цела енглеска књижевност, на пример, заснива се на тој истој љубави. Ако не схваташ ту љубав, не схваташ речи које је описују” (Albahari 1982: 143). Надаље, приповедач на прсте набраја Цозефа Конрада, Греама Грина, Дорис Лесинг, Цорца Финчила и Ј. В. С. Најпола.

Да ли би се Албахари сложио са мишљењем Едварда Саида о Конраду као писцу који „истовремено и критикује и понавља империјалну идеологију свог времена”? (Said 2002: 23) Приповедачеву љубав према егзотичном разуме ташта која сматра да он воли црнце као што она воли банане или кокосове орахе. Албахари иронијом представља однос непроменљиве, једноличне свакодневице према Другом, док је приповедачев однос другачији. Док односи шољице попијене кафе у кухињу, црте жениног лица се мешају са мрљама на зиду у Најробију пред којим се налазио на почетку приче (Кенија или Тангањика са почетка, сада постају још упитнији уз не-савладиву релативизацију стварности – „ако је то био Најроби”) (Albahari 1982: 144). Кад опере судове и врати се, послушкује и каже да је могао исто тако да буде у Кенији, Замбији или Конгу.

У Албахаријевим кратким причама свакодневица собе и тренуци сусрета блиских људи постају догађаји универзалних значења. Замишљени сусрет далеких култура у овој причи има своје финале у размишљањима приповедача о љубави: „Љубав добија онај ко је даје” (Albahari 1982: 144), односно, они који само траже љубав не добијају ништа. Приповедач спреман да разуме простор Африке не као простор Другог него као простор на којем би и сам могао да се нађе, жена која у његовој љубави према црнцима види облик истополне љубави и ташта која љубав према Африци пореди са вољењем егзотичног воћа творе причу о релативизму перспектива и односа према Другом.

Збирка *Ојис смрти* је значајна за даље Албахаријево стваралаштво јер се у њој први пут појављује и „моја жена”, добри дух његових прича и јунакиња далековидих метапрозних закључака.

1984. године Албахари објављује збирку прича *Фрас у шуйи* коју паратекстуалним знаком у поднаслову одређује као књигу проза. Збирка садржи приче различите дужине, од једне реченице до пет-шест страна, као и фотографије Александра Антића на којима су приказани призори прозора, пролаза, улице, капија у чудним играма светлости и таме. Приче се

ређају уз непрекидну измену идентитета приповедача (она, он), неретко наилазимо и на аутореференцијалне исказе који се односе на приче присутне у ранијим збиркама.

Чини се да је обједињујућа тема свих прича у овој збирци истраживање тишине: он верује да је тишина уметност, да се вештини ћутања човек може научити („Иза угла”), она верује да се не може заповедити некоме да ствари назива именима која су други одабрали („Име ствари”), она тражи да јој се он више не обраћа речима („Згњечен набор”), она тражи од њега да ћути („Зечје очи”)... У причи „Петер Хандке” он каже да му сметају речи, да су људи само „робови речи” као и да му се допада музика Џона Ленона јер Ленон размишља у имитацијама речи. Кад сипа виски у ћуп са филадендромом, види нови језик молекула који „савршено преноси сваки смиао” (Албахари 1997в: 66).

Кад је реч о измењивости идентитета приповедача, који није само схваћен у смислу рода, илустративна је прича „Светислав Басара интервјуише Семјуела Бекета за Трећи програм Радио-Београда” у којој разговарају С. Б. и С. Б. Двојица саговорника у фрагменту разговора између реченице између којих преовладавају паузе а да притом не можемо ни претпоставити ко је од њих Басара а ко Бекет. Албахари, поново једним паратекстуалним знаком, указује да је реч о фрагменту њиховог разговора који неодољиво подсећа на разговоре јунака Бекетових драма. Једини идентитет саговорника је празнина са којом се обојица саговорника поистовећују на крају.

Прича која претходи бекетовском дијалогу С. Б. и С. Б. наговештава да је одустајање од идентитета исход слободе. У „Трећој причи” он размишља о слободи до које се стиже одрицањем од самог себе: „Тек када своје сопство остави иза себе, када закорачи из себе, човек може да ступи у слободу (подвукао Д. А.)”. Слободан човек „мора прво да изгуби сва своја својства, мора да заборави ко је и шта је, мора да буде нико и свако” (Албахари 1997в: 73).

У белешци уз издање *Фраса у шуйи* из 1997. године, Албахари каже да је ова збирка књига о рокенролу као и да је музика осамдесетих показала како је обавеза уметника „да буде субверзиван у односу према својој уметности, поготово према традицији и наслеђу” (Албахари 1997в: 113). Албахари издваја сажимање, промену приповедачевог пола и успореност приповедања (искуство паралелно променама свести актуелним у хипи култури) као аспекте својих прича за које је захвалан рокенролу. Албахари сматра да *Фрас у шуйи* у погледу форме представља фазу која спаја последње приче из збирке *Ојис смрџи* са причама у збирци *Једносџавносџ*.

Као што смо већ рекли, збирка *Једносџавносџ* (1988) је организована око прича са метапрозним насловом „Поетика кратке приче” од првог до петог дела. У причи „Поетика кратке приче, први део”, приповедача можемо поистоветити и са Давидом Албахаријем писцем јер један од јунака приче му говори да су његове раније приче о Јеврејима имале „тежину,

биле су живе, дотицале су срце, задирале су у суштину егзистенције” (Албахари 1997а: 37). Познаник ће му рећи и да његове приче и поред одређених квалитета не остављају никакав утисак на њега, али и да годинама прати његова настојања да исмеје „здраворазумски поглед на свет” и да тек сад схвата да је то израз немоћи „која прераста у злобу, у пизму, у кивност према самој себи” (Албахари 1997а: 40). У „Поетици кратке приче, други део” Албахари преиспитује сопствену поетику уз трагове наративности. Ова прича, која то не жели да буде, на прави начин описује поетику Албахаријеве кратке приче и његов однос према књижевном стваралаштву. Албахари каже да га је заморило стално истраживање нових форми, говори о опседнутости формом уз запостављање садржаја приче, да као писац више не разликује „равни стварне и измишљене стварности” (Албахари 1997а: 62). Резигнирано говори о непостојању утицаја уметности, о бедном друштвеном положају писца и о својој немоћи да напише причу. У трећој причи о поетици кратке приче Албахари полемише са постмодернизмом о којем каже да је уништио „постојеће приповедачке форме” (Албахари 1997а: 98) а да није створио нове и опрашта се од постмодернистичке приче. После ове приче следи прича „Папа”, која је једна од најбољих Албахаријевих прича. У осамнаест фрагмената у којима срећемо папу у његовој свакодневици, Албахари техником свезнајућег приповедача открива папину интиму. Папа, који је читао *Фауст*а и који мисли да би било боље да је остао сеоски поп, на крају није изненађен што уместо бога види келнерицу у краткој сукњи и што његова последња причест има укус ваниле. У сваком од фрагмената ове приче папа доживљава нови увид у стварност који читалац не очекује и сваки од фрагмената твори засебну причу. Прича о папи се налази на другом полу Албахаријеве поетике кратке приче јер у њој нема метапрозних размишљања него сама прича почива на однегованој наративности.

У збирци *Једносјавности* преовладава дискурс промишљања поетике кратке приче у којем, поред Албахаријевог приповедача, који је *alter ego* самог писца, понајвише учествује „моја жена” која већ у првој причи збирке („Моја жена има светле очи”) објављује да је извесност смрт за књижевност. Као да њена поетичка објава делује програмски према целој збирци у којој заиста ништа није извесно: наратор, осим у причи „Папа”, је увек несигуран, јунаци расправљају о свом статусу унутар приче која не постоји, критикују приче у којима су јунаци – њихов идентитет ни у једном тренутку није стабилан.

Пре него што у последњој причи збирке („Поетика кратке приче, пети део”) Албахари потврди своју „наклоност метапрозном исказу”, (Албахари 1997а: 152) налазе се приче „Моја жена тихо јеца” и „Јерусалим”. Ове две приче можемо читати заједно јер приповедача нагоне на размишљања о идентитету. Прича „Моја жена тихо јеца” говори о искуству сусрета са Другим. Приповедач говори о одласку у резерват Хопи Индијанаца, међу којима се није осећао као аутсајдер него неко ко им је сличан. О Индијан-

цима размишља као о Јеврејима Новог света а у сукобу традиције и савремености код Навахо Индијанаца препознаје „колебања свог јеврејског идентитета” (Албахари 1997а: 142). После фрагмента у којем описује улазак у дворану пуну Навахо Индијанаца међу којима је, упркос жељи, осетио да је неко други јер се његова бела кожа „издајнички пресијавала међу спокојним загаситоцрвеним лицима” (Албахари 1997а: 141), следи фрагмент у којем „моја жена” поставља кључно питање за разумевање односа Албахаријеве поетике према причи, са једне стране, и према Другом, са друге стране. Жена пита „када ћеш бити оно што си ти а не неко други, када ћеш да напишеш једну праву причу?” (Албахари 1997а: 142)

О карактеристикама јунака Албахаријевих прича се не може говорити на начин на који се може говорити о јунацима књижевности која није у толикој мери експериментисала са формом него се ослањала на наслеђене образце приповедања. Тамо где се прича формира око најмањег покрета или око расправе о књижевности, где самосвесни јунаци, демаскирајући себе као фикционалне ликове деконструишу и последње остатке приче, није могуће пронаћи место за Другог. Питање „моје жене” можемо преформулисати у питање да ли „права прича” настаје тако што њен аутор поседује сигуран одговор на питање сопственог идентитета? Албахаријево поигравање са кемп идентитетом приповедача (она, он) сигурно није пут ка „правој причи” него ка причи која може повремено да преиспитује однос према Другом уз обавезујућу љубав према њему и тежњу да се Други разуме не у бинарним појмовима разлике који би од Другог учинили странца или непријатеља.

У причи „Јерусалим” Албахаријев приповедач изнова преговара са сопственим јеврејством кроз сећање на очеву смрт. Ова прича као да је истргнута из контекста *Породичног времена* или *Ојиса смрти* али ни она не нуди представу о стицању идентитета и поред тога што све упућује на такву прилику (отац, смрт, Јерусалим) него представља интимну причу о несигурности сећања.

Пелерина (1993), следећа по реду објављивања Албахаријева збирка, сумира његова приповедачка искуства и понавља дотадашње експериментисање са формом кратке приче. Приче из *Пелерине* се могу лакше разумети у континуитету читања Албахаријевих кратких прича. Тако, на пример, у причи „Лепота реченице”, у разговору са читаоцем приповедач у једном тренутку каже да би и „моја жена” могла да уђе у причу јер „већ нам је помало свима недостајала, зар не?” (АЛБАХАРИ 1993б: 8) Приче из прве скупине у којој се налазе приче које то нису још увек, настају низањем асоцијација које су само наизглед без унутрашње везе. Ако прича може да се смести између два покрета, предмета или две појаве („Око”, „Обележивач”), прва реченица приче „Dead Man’s Grass” наговештава да долази време за нарацију: „Елем, време је за причу. Дакле, речи; не дела” (Албахари 1993б: 20). Прича која следи почиње путовањем јунака у град П. на књижевно вече. Кроз ову причу се истовремено преплићу бар три равни стварности (књи-

жевно вече, пријатељ у болници, хотелска соба). У следећој причи („Штросмајер“) истовременост догађаја је проширена на читав свет јер док Штросмајер шета, гаучо је убијен, суседов пас завија, јапански цар кашље, Финци шапућу ирвасу на уво... Штросмајерово размишљање о проклизавању између светова наставља се у причама „Забавни парк Јоакима Вујића“ (могућност постојања још једног Јоакима Вујића) и „Изабране песме Еугена Рајнера“ (стварност је оно „што за нас замишља неко други“ (Албахари 1993б: 49)), да би дошло до свог врхунца у „Немој песми“, последњој причи у збирци. „Нема песма“ је смеса „литерарне фантастике и реализма, у којој раздробљени дјелићи и повезани елементи заиста досежу врхунску, мада крхку равнотежу“ (Debeljak 2008: 87). У првом делу приче откривамо различите легенде о пореклу чудног знака (троугао са тачком у средишњој исписаног по Београду: од доношења фломастера из иностранства, преко удружења исписивача до феминистичке варијанте. Каква год да је истина, приповедач коментарише да је то недовољно јер једино речи остају након свега. У другом делу приче који почиње после питања „А песма?“ (Албахари 1993б: 56), започиње прича о Кејт Дејвис, америчкој студенткињи која добија стипендију за једногодишњи боравак у Југославији.

На свом путу ка обнови приче, „Нема песма“ а тиме и збирка *Пелерина*, долази до тачке у којој се прича обликује у сусрету са Другим. Пре поласка из Америке, Кејт од девојке у библиотеци слуша о Југославији као о „лепој земљи са ружним градовима и веселим људима“ који поседују „суштинску једноставност“ (Албахари 1993б: 57). Фуснота о неком колу из магистарског рада без имена аутора је за њу нешто што је „очекивала целог живота, крај свега и почетак свега“ (Албахари 1993б: 57). Пре пута ће се видети са пријатељицом којој каже да слути да ће се њена судбина разрешити у Југославији и да ће тамо њена душа нестати. После лезбијског искуства, од пријатељице чује да Југословени и нису толики дивљаци. Загреб је први град који је води у упознавање Југославије. Тамо стиче „чудноват осећај границе, раскида, слома“, нечега „што је успела да дефинише тек када је стигла у Београд“ (Албахари 1993б: 59). За младу Американку, Загреб није место крајње границе, него оне која се тек слути. Београд види као град који тежи ка „западњачким формама“ а у ствари је „велеград на источњачки начин: уз буку, хаос и неред“ (Албахари 1993б: 59). Схватање да је Београд граница Истока и Запада која не припада ни једном ни другом, наводи је на помисао да се врати. Станује у стану који до детаља репродукује Америку како би се ентеријером спречило „загађење које је могло да дође извана“ (Албахари 1993б: 59). Кејт се сели у Земун где слаби осећај границе, учи језик, и живи усамљено. Кад из аутобуса буде приметила групу људи на вештачком брдашћету поред реке, истрчаће из аутобуса и отићи до њих. У распореду шесторо људи препознаје образац за извођење неме песме и почиње да је пева.

Кејт, иако образована да разуме друге културе, доживљава Београд као очајно различитог и неуспешног Другог, који чак и прети загађењем

(вероватно идеолошким). Не постаје ли она Други у врхунском чуду неме песме и не нестаје ли на тај начин Други? Илуминацијски доживљај неме песме чини да Други неповратно нестане, како из доживљаја југословенске стварности америчке студенткиње тако и из Албахаријевих кратких прича.

У збиркама које су уследиле после *Пелерине (Нове њриче, Необичне њриче, Друѓи језик, Сенке, Сваке ноћи у друѓом ѓраду)*, Албахари се не опредељује ни за причу која у свом одустајању од приче проналази једину могућност приче, ни за традиционални модел приче. Искуство живота у Канади појавиће се у неким причама али неће постати преовладавајуће. Истраживачи, који су пратили развој целокупног Албахаријевог стваралаштва, уочавају да Албахари пише другачије од свог одласка у Канаду. На пример, Алеш Дебелак каже да у Албахаријевим „канадским прозама умјесто филигранских медитација о разликама између истинитог и измишљеног у први план продире промишљање о силницама повијести које се не могу зауздати” (2008: 92). Оваква оцена у већој мери важи за Албахаријеве романе, док његове кратке приче настале после одласка у Канаду настављају игру, час са захтевима обновљене приче, час са причама које су само глас у сусрету са стварношћу свакодневице. Међутим, већ у збирци *Нове њриче* срећемо се са причама које се јасно смештају у нама препознатљиву стварност деведесетих година 20. века.

У *Новим њричама* Албахари наставља са изменама рода приповедача, као што је то чинио у збирци *Фрас у шуџи*, са размишљањима о поетици кратке приче али и са причањем прича о породици као у првим његовим збиркама. У причи „Само ти и ја”, која је исприповедана у женском роду наилазимо на опис непознатог човека о којем сазнајемо само да се сакрио од кише и како је обучен – изванисторијска свакодневица већине прича не познаје Другог. Међутим, у причи „Бор, морска со, алге” појављује се Други у лику Немца са којим је жена која прича причу плесала. Лајтмотив приче је мајка која никад није опростила тај плес – шлогирала се тачно годину дана после плеса. У Албахаријевој прози поново наилазимо на отклоне од јунака који може да буде Други али и да поседује свог Другог – ни Херманова мајка свом сину никад није опростила плес. Мајка оне која приповеда слуша о Хермановој мајци док додирује број на надлактици. Да ли чудна подударност смрти на дан плеса са Немцем говори о непостојању заборавља, или Албахари не жели да наговести такву могућност? Какав год одговор да изаберемо, извесно је да историја не дозвољава да ране из прошлости тек тако зацеле.

Није ли назив *Нове њриче* и сам аутореференцијалан јер указује на постојање прича које се баве човеком који се скрива од историје?

У причама „Прича која се не може испричати” (постоје дуге и кратке приче а и оне које се не могу испричати) и „Тетреб” (може се писати једино о себи, али тако да оно што прича дотиче припада свима), Албахаријеви јунаци размишљају о поетици. Прича „Кикирики, веверица, шешир” враћа

се мотиву очевог шешира донетог из заробљеништва, док приче „Точак судбине”, „Нокти, миш” и „Црвендаћи” сецирају кризне тренутке у породици.

Приче „Пре рата” и „Под светлошћу сребрног месеца” уводе историју у Албахаријеве приче на начин који одлучујуће делује на јунаке али и на форму приче. Приповедачевом детету у причи „Пре рата” ништа не значи реченица да је пре рата све „било боље, поготово људи” (Албахари 1997б: 136). За разлику од њега, детету је рат познат, дете је живело и у време пре рата. Некада је време пре рата било магично, сада је телевизијска вест, тајна која крије суштину постојања сада је „само nelaгодност, нешто због чега се одрасли љуте или радују, а што њему, када порасте, неће значити ништа” (Албахари 1997б: 136). Ратна стварност опседа и јунака приче „Под светлошћу сребрног месеца” који говори о својим исељеничким покушајима да у Канади, следећи савете своје мајке, од места у којем живи створи дом узгајањем биљке. Покушај је безуспешан. Његов живот је претворен у робну кућу „у којој су биле изложене све могуће варијанте прошлости” (Албахари 1997б: 148), и њему, који је желео да само прође кроз продавницу и да не купи ништа, преостала је једино усамљеност. Метафора робне куће открива праву природу ратних сукоба у којима је свако могао да покупи парче историје и да га интерпретира у оном смислу који даље може да развија сукобе. Национални идентитети су такође били на полицама спремно понуђени никад ситим потрошачима.

Јунак приче „Под светлошћу сребрног месеца” могао би да буде исти онај јунак који кроз оптику славног романа Владимира Набокова долази у сусрет са културом Канаде у причи „Лолита, Лолита”. Јунак сања Лолиту у земљи у којој „сексуално искоришћавање деце представља најгори замисливи злочин” (Албахари 1997б: 138). Док чека да његова жена заврши куповину у обиљу супермаркета, приповедач се среће са девојчицом напућених усана и глатке коже и већ види наслове у новинама „Земља у рату са другима ствара људе у рату са собом! Да ли смо ми посредне жртве рата који бесни на европском континенту!?” (Албахари 1997б: 144). Приповедач себе доживљава као Другог јер се чини да у слућеним новинским насловима пресудније место заузима његова другост у односу на злостављање. Ако је раније Албахаријев приповедач ослушкивао несигурне откуцаје свог идентитета у породичном кругу нестабилног јеврејства, сада је суочен са канадском свакодневицом а ослушкивање поново тече у породичном кругу.

Збирка *Необичне њриче* (1999) садржи кратке-кратке приче које бележе нестајање читаоца, јунака, звука, ствари, односно тренутке промене после којих ништа није исто. *Необичне њриче* говоре о кратким исечцима времена, уз понеку импресију и минималну наративност. За имаголошко истраживање, најбитније су приче „Мачка” и „Круг” које говоре о историјски препознатљивом бомбардовању. У причи „Мачка”, јунак крене да баци смеће, наиђе на мртву мачку, врати се по новине али мачке више нема. Тада примети наслов у новинама „*Педесет њи рећи дан бомбардовања*, стресе се и почне да чита” (Албахари 1999: 11). Свакодневица у Албахаријевим при-

чама, дакле, зна да буде испуњена језом. Прича „Круг” на две странице малог формата сажима све ратове деведесетих на просторима Југославије и у правом смислу представља роман на длану. Здравко и Вера су напустили Сарајево кад је почео рат, селили су се кроз градове у Србији, треће дете им се родило у Ћуприји, „дан пре него што ће на Ћуприју, у пролеће 1999. године, пасти прве бомбе” (Albahari 1999: 37). Символичност имена јунака ове приче је одмах уочљива, као што симболичну улогу добија и рађање детета пре почетка бомбардовања. Југословенска популарна култура, живот у мултиетничком Сарајеву (њихови кумови зову се Сеад и Јасмина), однос према рату као „будалаштини”, црно тржиште и потрага за послом током деведесетих, сеобе, бежање од мрака, налажење светлости у рођењу детета и, на крају, бомбардовање, од ове Албахаријеве приче чине један од најбољих романа о још незавршеним етничким временима.

У збиркама прича објављеним после 2000. године, Албахари и даље користи већ опробане технике из ранијих збирки – онеобичавање свакодневице, аутоцитатност, аутопоетички искази, духовитости „моје жене”... У причи „Миленијум” из збирке *Друђи језик* (2003), Албахари се иронијом поиграва са женином примедбом да се понавља и кроз целу причу користи синониме за реч кокице, говорећи на тај начин да понављање не зауставља причање јер приче и даље настављају да се појављују незнано откуд. На крају крајева, и „живот је понављање” (Albahari 2005: 35), каже Албахаријев приповедач. У причању као понављању и даље нема Другог који би био окарактеризован стереотипима и као такав заузео важно место у Албахаријевим причама.

У причама збирке *Друђи језик*, поред „моје жене” и „мог мужа” у причи „Мој муж”, јунаци су углавном именовани. Именовање јунака можемо разумети као знак повећане веродостојности приповедања. Веродостојност исприповеданог постигнута је и употребом првог лица у причама као и многобројним аутобиографским упућивањима: приповедач као писац, Канада, Калгари, С. Б. (Светислав Басара) и М. П. (Михајло Пантић) као јунаци приче „Двојник”...

Неке од прича из збирке *Друђи језик* истражују породичне односе у тренуцима када су они нарушени, кад супружници постају странци један према другоме („Месија”, „Пекар, поштар и капаџија”, „Хладна кафа”). У средини збирке налазе се четири приче упадљиво краће од других прича. Ако је збирка *Пелерина* сумирала пређени поетички пут до тада и кретала се ка обнови приче, да ли и четири приче из збирке *Друђи језик* смемо тумачити у контексту Албахаријеве поетике? Ако се усудимо на такав корак, није ли онда сажетост она централна тачка око које се развија целокупна Албахаријева поетика?

У причама „Индијанац на Олимпијском тргу” и „Учење ћирилице” мешају се измишљено и реално на начин који не оставља простор за њихово јасно разликовање. Кад Индијанац из прве приче знатижељном приповедачу за скромну надокнаду исприча индијанску легенду о настанку

кукуруза, приповедачева стварност се претвара у индијанску легенду и он уместо да закорачи преко трга, улази у поље кукуруза које прекрива цео трг. Радознали приповедач из ове приче је реплика Кејт Дејвис из приче „Нема песма” јер обоје крећу у етнографско истраживање Другог да би на крају нестали у њему. Индијанац из приче „Учење ћирилице” се појављује на свим местима које посећује наставник српског језика деца исељеника: испред цркве у којој деца уче, у самоуслугу, у банци, испред наставникове куће. Канадска мултиетничка заједница постаје место сусрета Других са Другима: Олујни Облак одлази на славу код православног попа где испија турску кафу и прича индијанску варијанту приче о Адаму. Поп узима Индијанчеве руке и говори му на српском да се кроз бога отварају врата вечног живота, Индијанац потврђује и каже да је ипак требало да понесе лулу мира. Свако од јунака ове приче је Други у односу на остале (деца која уче ћирилицу, поп и госпођа Видосава, Индијанац, наставник-приповедач) али свако од њих превладава другост Другог и поред празнина у њиховом разумевању: поп сматра да је „источњачка јерес” наставников савет да пажљиво дише и тако испразни свој ум, Индијанцу је доста „неуких белаца којима све мора да се објашњава” (Albahari 2005: 191), деца верују да постоје Индијанци који знају српски...

Празнине у разумевању света Другог у којем се јунак нашао бежећи „пред плимом тишине која је претила да га прогута” (Albahari 2005: 131), достижу критичну тачку у отвореном крају приче „Други језик”. Зоран по доласку из Београда у Канаду осећа да се све убрзава али и да је ваздух постао свежији. Он Калгари полако почиње да прихвата као свој град, али не успева да проговори на језику Другог. Одлучује да се што мање среће са људима из бивше земље, али се и пита да ли је он човек без душе – верује да реч расуло најбоље описује његов живот. У амбијенту васпитавања мултикултуралности, Зоранове наставнице енглеског језика организују час „рушења баријера” на којем ученици доносе своја национална јела. Зоран ће донети мусаку, Албанац доноси хумус, Босанка бурек, Вијетнамка рачиће и пиринач... Зоран похађа часове због руке наставнице Синди. Једног дана одлучује да је прати. Пред крај курса, проваљује у њен стан и, на крају, чучи у њеном орману спреман за скок. Мултикултуралност ове приче је само позадина која не помаже Зорану да се ослободи терета који носи са собом. Његови проблеми нам нису до краја објашњени али сигурно не потичу из дефинисаног односа према Другом. Уосталом, можда се скок из ормана према Синди као Другом не заврши расулом.

И у наредној Албахаријевој збирци, *Сенке* (2006), наилазимо на приче о исељеницима („Луда земља”, „Лице”, „Шљиве у Саскачевану”): Света и Смиљана не знају зашто су дошли у Канаду коју сматрају лудом земљом јер им даје новац; јунак приче „Лице” је другачији од Свете и Смиљане јер никад се није придружио онима који мисле о земљи у којој се сада налазе да је луда јер прихвата избеглице и азиланте; приче о животу исељеника се свде на две речи – отишао, дошао.

Већ смо напоменули да јунак приче „Dead Man’s Grass” из збирке *Пелерина* креће на књижевно вече у град П. У причи „Сенке” Богдан Марић такође одлази на књижевно вече у град П, али целокупни контекст приче је промењен. Док је прича из збирке *Пелерина* лутала између различитих равни стварности, сада се све дешава у препознатљивом друштвеном контексту у којем писац више брине о свом патриотизму него о личној судбини младића који му саопштава да је његов син. Хотелска соба у којој одседа писац је „на рубу распада” (Albahari 2006: 15) јер се у међувремену догодио рат. Писац памти да су собе у провинцијским хотелима некад деловале луксузно у односу на своје окружење. Рат се догодио не само у периоду од последњег пишевог доласка у град П, него и између *Пелерине* и *Сенки*. Не само да је хотелска соба на рубу пропасти, него је и писац достигао своју пропаст. Док су писца из приче „Dead Man’s Grass” интересовали чудесни детаљи свакодневице, писац из приче „Сенке” се брани од оптужби да је оставио жену која се убила речима типичним за националистичку реторику која у свему види напад на сопствену, самопрокламовану љубав према домовини: „Све су то којештарије, рекао је, које имају само један циљ – да подрију борбу за искрени, прави патриотизам, те да нас који смо потпуно посвећени таквим настојањима прикажу у најгорем светлу” (Albahari 2006: 20). Књижевној вечери присуствује дванаесторо посетилаца чија су лица у сенци и новинарка која седи у првом реду. Интересантно је да прича „Пророци” из збирке *Обичне приче* говори о дванаесторо пророка о којима се врло мало зна осим да само они доносе одлуке. Нису ли пророци они који доносе пресуду књижевности која слави страдање?

Кад младић и писац остану сами у хотелској соби, писац сазнаје да је младић син жене која се убила. Младић у руци држи бомбу, писац се присећа да је читао како су бомбе доношене са ратишта и продаване за мале паре. Расцеп који се отвара између овог пишевог подсећања и одломка који је читао на књижевној вечери је непремостив. У новом пишевом роману говори се о ратницима који се одмарају после битке: правда је победила, погинули живе у преживелима, очекује се љубавна страст и свет ће бити бољи него што је био.

Давид Албахари не фаворизује ни национално ни светско, ни блиско ни удаљено, ни центар ни периферију. О томе сведочи и његова последња објављена збирка прича, „Сваке ноћи у другом граду” (2008). Путописни карактер збирке наговештен насловом и чињеница да се приче одигравају у различитим градовима (Београд, Лахти, Лион, Љубљана, Салцбург, Цирих, Хановер, Загреб, Калгари, Нови Сад, Минхен) само је лажни наговештавај обиља имаготипске грађе с обзиром на то да се путопис сматра жанром у којем је најприсутнија слика Другог. Различитост поредака културне стварности није присутна у сликама градова из прича у овој збирци. Градови нису читљиви као антрополошки документи у којима би природа Другог била оно што објашњава његову културу.

У причи „Базилика у Лиону”, која „почиње у Лиону, а може да се заврши било где” (Албахари 2008а: 52), девојка наилази на изложбу на којој у шаторима народи представљају своје привредно, културно и етнографско стваралаштво. Кад покуша да открије да ли су отворени и затворени шатори „производ националних особина” (Албахари 2008а: 58) открива да не постоји образац јер су неки шатори отворени (хрватски и српски) а неки затворени (бугарски и грчки), иако сви припадају истом простору. Албахари ослобађа Балкан стереотипа које о њему има посматрач са Запада.

У збирци *Сваке ноћи у другом граду* Албахари интензивира неке од тема које су биле присутне и у ранијим његовим причама. На пример, еротско је сада далеко уочљивије у причама „Близнакиње”, „Стаза поред мора” и „Тежина главе”. Миша Спајић, јунак приче „На врху планине”, доживљава право епифанијско искуство у погледу на Стеновите планине кад после расправе са женом спозна да је и он чудо као део света. У борхесовским причама „Тајно друштво” и „Ноћ у Љубљани” стварност и фантастично се спајају и тако одводе јунаке у смрт. Прича „Уметност преживљавања”, слично као и прича „Круг” из збирке *Необичне приче*, прати Немањин живот од шездесетих до деведесетих година, од искуства са дрогама, преко служења војног рока, једноличног рада у администрацији, протестних шетњи деведесетих, све до покушаја да објави књигу о свом животу. Историјом се баве приче „Тито у Цириху” и „Духови у Минхену”. У обе приче историја је терет који не доноси ништа добро: Лана у Цириху мрзи „сав тај талог историје” (Албахари 2008а: 102), рецепционер каже да у Минхену сви виде духове јер они су најчешћи тамо где „има превише трагова историје” (Албахари 2008а: 201).

У нашем покушају да прикажемо имаголошке аспекте Албахаријевих збирки прича истовремено смо се кретали двема линијама, оном која је пратила добро познате одлике његове поетике и оном која је трагала за појављивањем Другог. Оваквим кретањем заправо смо запостављали велик број прича у којима се не појављује Други. Каква је онда истраживачка корист за представљање Албахаријеве поетике оних, малобројних прича, у којима се срећемо са Другим? Ако је интерес Албахаријеве приче форма, шта се дешава са њеним садржајем, нарочито кад је реч о имаголошким перспективама које деле приповедачи, јунаци и сам аутор?

Кључна одлика Албахаријевих прича је покушај да се не каже све и да се тако отвори простор за читаочево саучесништо у настајању приче. О неименованим јунацима из Албахаријевих прича не знамо ништа мање од оних чија имена су нам позната – и код једних и код других нема ни трага од покретачке снаге другости. Сажето приповедање спречава да Други заблиста у свој својој застрашујућој јасноћи. Тачно је да се Албахари „увек трудио да у његовим причама проговори и оно ненаписано, неизговорено” (Дамјанов 2006: 268). Оцена Саве Дамјанова, изречена поводом збирке *Пелерина*, добија своје важење и за остале Албахаријеве збирке у којима оно што је неизговорено није Други.

Албахаријеви јунаци не делају и не размишљају у складу са својим културним, националним или етничким идентитетом јер и не поседују такву врсту одређујућег и стабилног идентитета. Чак и тамо где се појављују у оквирима одређене културне средине, као што је то случај у збиркама *Породично време* и *Ојис смрти*, његови јунаци улазе у преговоре са идентитетом али га никад не прихватају у потпуности него чешће одустају од њега. Како већина Албахаријевих прича не познаје динамизам радње, него пре статичност доживљаја, и није била неопходна додатна мотивација, нарочито не она у облику стереотипне карактеризације.

О Албахарију се често говори као о писцу, преводиоцу и уреднику који је пресудно утицао на развој кратке приче и поетике сажетости у српском постмодернизму. Ако би се и могло говорити о Албахарију као писцу који је постао део књижевног канона, важно је рећи да су његове кратке приче грађене на идеји одустајања од националне карактеризације као и од других облика изградње стереотипа.³ Имагологија пре посеже за оним делима која чине канон једне националне књижевности јер се у њима налазе слике Другог које се пре репродукују и имају далекосежнији утицај на књижевно стварање од оних дела која остају из разноразних разлога маргинализована. Ако је имагологија актуализована у време поновног буђења национализма у Европи и јачања политике националних идентитета, како на пољу друштвених односа тако и у књижевности, онда су Албахаријеве кратке приче потврда постојања књижевности којој није потребан Други да би се опкларила на трајање, иако је, сигурно, лакши пут био праћење „духа народа“. Све Албахаријеве збирке прича познају Другог, и оне у којима прича и није прича до оних у којима се прича развија од искуства судбинске промене. Књижевност ипак не може без Другог, али свакако може са упражњеним местом Другог које настаје кад писац одлучи да направи двоструко одвајање – од доживљаја самог себе али и свог јунака као Другог, и кад одустане од стварања Другог обележеног разликом.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Албахари 1973: Албахари, Давид. *Породично време*. Нови Сад: Матица српска, 1973.
- Albahari 1978: Albahari, David. *Обичне приче*. Београд: Издавачко-информативни центар студената, 1978.
- Albahari 1982: Albahari, David. *Опис смрти*. Београд: Рад, 1982.
- Албахари 1993а: *Најкраће приче на свейџу*, приредио Давид Албахари, Нови Сад: Матица српска, 1993.
- Албахари 1993б: Албахари, Давид. *Пелерина*. Београд: Књижевна омладина Србије, 1993.

³ Важно би било истражити колико су други писци српског постмодернизма следили Албахаријев траг, што не може бити предмет интересовања овог рада.

- Албахари 1997а: Албахари, Давид. *Једносiавносiй*. Београд: Народна књига, 1997.
- Албахари 1997б: Албахари, Давид. *Пелерина и нове iриче*. Београд: Народна књига, 1997.
- Албахари 1997в: Албахари, Давид. *Фрас у шуи*. Београд: Народна књига, 1997.
- Albahari 1999: Albahari, David. *Neobične priče*. Beograd: Stubovi kulture, 1999.
- Albahari 2004 – Albahari, David. „Između buke i besa”. *Vreme*. 18.11.2004. <www.vreme.com/cms/view.php?id=396807> 20. 08. 2009.
- Albahari 2005: Albahari, David. *Drugi jezik*. Beograd: Stubovi kulture, 2005.
- Albahari 2006: Albahari, David. *Senke*. Beograd: Stubovi kulture, 2006.
- Албахари 2008а: Албахари, Давид. *Сваке ноћи у дружом граду*. Београд: СКЗ, 2008.
- Albahari 2008б – Albahari, David, „Nisam više dečak, sad sam beba pisac”, *Nezavisne*. 07.11.2008. <www.nezavisne.com/umjetnost-zabava/pozornica/David-Albahari-Nisam-vise-decak-sad-sam-beba-pisac-31985.html> 22.03.2009.
- Дамјанов 2006: Дамјанов, Сава. *Ерос и њо(р)нос*. Београд: Народна књига, 2006.
- Debeljak 2008: Debeljak, Aleš. „Samo pisac koji je promijenio mjesto boravka.” *Tema* br. 1-2: (2008): стр. 87-94.
- Jerkov 1992: Jerkov, Aleksandar. *Nova tekstualnost*. Nikšić/Beograd/Podgorica: Unireks/Prosveta/Oktoih, 1992.
- Lyotard 1988: Lyotard, Jean-François. „Odgovor na pitanje: što je postmoderna?”, *Post-moderna. Nova epoha ili zablude*. Zagreb: Naprijed, 1988, стр. 233-243.
- Pantić 1987: Pantić, Mihajlo. *Aleksandrijski sindrom*. Beograd: Prosveta, 1987.
- Пантић 1994: Пантић, Михајло. *Александријски синдром*. Београд: СКЗ, 1994.
- Пантић 2005: Пантић, Михајло. „Уметник је изгнаник. Разговор Давида Албахарија и Михајла Пантића.” *Градац* бр. 156 (2005): стр. 6-24.
- Прат 1989: Прат, Мери Луиз. „Кратка прича: појмови дужине и краткоће.” *Градина* бр. 1/89 (1989): стр. 22-33.
- Said 2002: Said, Edvard. *Kultura i imperijalizam*. Beograd: Beogradski krug, 2002.
- Тодоров 1994: Тодоров, Цветан. *Ми и дружи*. Београд: Библиотека XX век, 1994.
- Шапоња 1997: Шапоња, Ненад. *Бедекер сумње*. Београд: Просвета, 1997.

Željko D. Milanović

THE OTHER IN DAVID ALBAHARI'S STORIES

Summary

In the work the presence of the Other in the collection of stories of David Albahari published in the period from 1973 to 2008 is researched. Narrator's relation towards different aspects of the Other is looked at through the context of Albahari's short stories. Researching the image of the Other in Albahari's stories starts from current imagological hypotheses.

САВРЕМЕНО ЕПСКО ПЕВАЊЕ: ПРОБЛЕМИ, МОГУЋНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЕ ПРОУЧАВАЊА

Смиљана Ђорђевић

САЖЕТАК: Епско певање, или традиција гуслања у ширем смислу речи, као и традицијска култура у целини, пролазе кроз сложене процесе промена. Ове промене региструју се, са једне стране, као трансформације усклађене са иновираним системом календарских празника, процесима урбанизације, под утицајем доминирајућих културних модела (усмено/писано, традицијска/урбана/медијска културна парадигма), а са друге, као редукција и маргинализација (традиције и њених носилаца у заједници). У раду се разматрају централни проблеми истраживања поменуте традиције. Даје се пресек могућих проблемских упоришта (историјат изучавања и бележења епике на терену, проблеми теоријског одређења хроничарског певања, сагледавање репертоара и његових елемената, тумачење представе о епском певачу у официјелној културној историји). Посебно се разматрају специфични методолошки проблеми савремених теренских истраживања и интерпретације грађе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: савремено епско певање, традиција гуслања, епика, теренска истраживања, методологија

Проучавање епског певања и традиције гуслања има у српској, и јужнословенским научним традицијама уопште, дугу и плодну историју. Стога чуди што је последњих деценија занимање за „живу” традицију потиснуто на периферију интересовања фолклориста и проучавалаца усмене/народне књижевности. Изучавање актуелног стања традиције захтева (радикалну) промену и ширење перспективе, као и (ре)дефинисање предмета фолклористичких истраживања. Савремена традиција гуслања значајно се у свим сегментима разликује од слике коју нуде описи, записи и

сведочанства из претходних векова. Разлике се односе и на начин реализације и живот саме традиције (од традиционалног, „аутентичног”, до фолклоризованог контекста), и на њен статус, као и положај њених носилаца, гуслара, у заједници (при чему се у појединим случајевима може говорити о делимичној редукцији и маргинализацији), и на репертоар и природу песама које се уз гусле изводе, посебно рецентне облике који би се најшире уклопили у оквиру поетике и закона хроничарског епског певања.

Пред истраживачем који се определи за детаљније изучавање поменуте проблематике је и императив развијања нових методолошких апарата: од оних који се тичу приступа терену, преко испитивања могућности анализе теренске грађе, до покушаја формирања интердисциплинарног приступа фолклорним феноменима у којем се ови сагледавају као феномени културе у најширем смислу речи. Стога се традиција гуслања посматра кроз укрштање и дијалог различитих културних модела: писане и усмене културе, традицијске и медијске културне парадигме, уз свест о условљености слике коју је могуће понудити вишеструким факторима: условима теренског истраживања и прикупљања грађе, посттеренским аналитичким поступцима, интерпретативним захватима...

За овакво истраживање од суштинске је важности истински сусрет проучаваоца са културним чињеницама о којима расправља. Почетак теренских истраживања које је спровео аутор овог прилога везан је за учешће на пројекту *Oral Tradition of Serbian Epic songs and its Cultural Expression* (*Усмена традиција српских епских песама и њен културни израз*) који је, под покровитељством УНЕСКО-а и Министарства за културу Републике Србије, реализован у Институту за књижевност и уметност у Београду (где је том приликом оформљен фоно архив у којем се чува прикупљена грађа), уз подршку Института за српски језик САНУ и Балканолошког института САНУ. Ангажовање на поменутом пројекту донело је драгоцену могућност да се „закорачи” у културу битно другачију од сопствене, да се по први пут, макар и делимично, сагледају многобројни и комплексни аспекти актуелног стања традиције гуслања. Боравци на терену и посттеренска анализа грађе означили су и откривање области истраживања високог потенцијала, која је често деловала и као *terra incognita*. Грађа прикупљена на овом пројекту допуњена је и вишегодишњим самосталним истраживањима.¹

¹ У избору пунктова пошло се од претпоставке да северозападна Србија, северни део Косова и источна Херцеговина припадају динарском епском басену, класичној зони епског певања. Такође, кренуло се од знања да је на овим подручјима епско певање део „живе културне праксе”.

Изабрану грађу са поменутог пројекта допуњава и материјал снимљен приликом истраживања традицијске културе Ибарског Колашина, које је аутор овог рада децембра 2004. године спровео са колегама из Балканолошког института САНУ (у оквиру пројекта *Етничка и социјална стипификација Балкана*, грађа доступна у звучном архиву Балканолошког института САНУ), те накнадним самосталним проучавањима у источној Херцеговини (2007. године).

Разговори са информаторима снимани су у целини, а начињени потпуни транскрипти покушај су макар делимичног осветљавања сваке конкретне ситуације истраживачког дијалога. Временски ограничен (углавном једнократан) боравак на терену и доминација методе интервјуа над стратегијама посматрања (узрокована многоврсним ограничењима, између осталог и изостанком континуиране институционалне финансијске подршке) чине материјал специфичним јер доминира грађа забележена у индукованом перформативном контексту. Са друге стране, метода семиинституционалног отвореног дијалога показује се погодном за добијање шире перспективе коју креирају сами носиоци традиције.

За овако усмерено истраживање као адекватан показао се упитник полуотвореног типа, тј. модел делимично диригованог дијалога. Информаторима/саговорницима је остављана могућност да у великој мери самостално формирају слику културе, уз минималне сугестије истраживача. Стога је добијени материјал вишеструко хетероген у жанровском и тематском смислу. Осим изведених епских (и/или других, жанровски класичних, фолклорних) текстова и пратећих метатекстуалних коментара, белажени су и различити облици усмене историје, аутобиографски наративи, приче о пореклу инструмента, његовој орнаментици и симболици, те значају традиције у етнокултурном смислу. Грађа је погодна и за имаголошка истраживања, будући да повремено тематизује и однос према другом (од индивидуалног, регионалног, до етнички/национално дефинисаног) у кључу приче о епици и традицији гуслања.

Накнадна анализа „класичне” теренске грађе (транскрипти интервјуа који су различити истраживачи водили са саговорницима-гусларима) водила је рачуна о различитим факторима теренског рада (особеност сваког од саговорника, релације истраживач/саговорник, отварање проблема секундарне анализе грађе...). Наглашена (ауто)рефлексивност и критика истраживачке позиције (као наслеђе рефлексивне етнографије) и критичко посматрање процеса „писања културе” и етнографско-фолклористичког писма као таквог, доминантни су захтеви савременог истраживања у свим етапама процеса (од припреме за терен, избора саговорника, начина вођења разговора, преко транскрипције као интерпретативног чина, постеренских рефлексивности и анализа, до продуковања научног текста).

Нова парадигма у публикавању материјала, односно поимању текстуализације (када је о фолклорном тексту реч) подразумева текст не као продукт, него текст као процес, или резултат процеса. То значи да је публиковани текст битно обликован дијалошким путем, кроз однос истраживача и извођача. Дијалог је не само корак ка спознаји туђе културе и света, него и битан услов такве спознаје. Свргавањем „апсолутизованог перформанса”, као нови модел фолклористичке презентације грађе и пратећег етнографског/антрополошког писма, намеће се концепт *интерактивног текста*.

Формирани „текст о терену” јесте конструкција у којој се укрштају вишеструки гласови: удвостручени глас истраживача („теренац” и „интер-

претатор”) и глас информатора/саговорника (из транскрипта али и реинтерпретиран у научном тексту). Стога се као релативно нов моменат анализе, коментарисања и презентације теренске грађе уводи „нецензурирани” транскрипт који укључује и реплике истраживача. Осим могућности индукције, истраживачке реплике откривају и однос њега самог према култури коју истражује, ставове, очекивања. Пажљивом анализом транскрипта открива се и процес „учења” културе, и значај (реципрочног) „културног шума”, очекиваног с обзиром на аутсајдерску позицију истраживача.

Осим усмене културе као претпостављеног полазишта, било би неодоговорно заобићи увид у све видове егзистирања традиције у савременим околностима – сценски наступи, интернет презентације гуслара и гусларских друштава, форуми, гусларске организације и њихова гласила, као и монографије појединих чланова, односно и написи и новински чланци као део општег јавног дискурса који се око поменуте традиције формира. Овакви видови презентације фолклора, који би се традиционално означили као фолклоризам (при чему термин конотира тзв. „неаутентични” фолклор), посматрани су као један од могућих видова реализације фолклорне чињенице. Отуда су истраживачка искуства и грађа допуњени аудио и видео документовањем јавних наступа (у Београду, Крагујевцу, Обреновцу), увидом у актуелну продукцију, те и праћењем одговарајућих форума. У обзир су узете аудио и видео касете, компакт дискови и сл., као вид секундарне усмености (*secondary orality*), односно посредоване интеракције.

То значи да је полазни концепт регионално локализованог терена (формираног као мрежа пунктова) делимично допуњен практиковањем локализованог, чак „не-физичког” терена. Истовремено, и концепт локализованог терена, у складу са актуелним теоријско-методолошким парадигмама, није био схваћен као место статичне, омеђене културе, него преваходно концентрисан на људе. Културни модели и њихови носиоци узимају се као транслокални и динамички ентитети.

За адекватно разумевање фолклорних чињеница неопходно је успостављање прегледне аналитички оријентисане дијахронијске димензије. За континуитетом се трага на две равни: реконструкција путева, методолошких карактеристика и импликација примењених постулата у теренским истраживањима, и испитивање развоја хроничарског певања у вишедеценијском распону.

Трагање за теренским извештајима и описима традиције гуслања и епског певања у двадесетом веку указало је на постојање неколико кључних методолошких парадигми у приступу терену: 1. Културноисторијска парадигма – подухвати колекционарског типа; 2. Критички однос према романтичарским концептима и покушаји сагледавања традиције гуслања у ширем контексту културе, уз отварање низа проблема методологије терена – проблеми научне етике, проблематизација истраживачке позиције, улога и домена компетенције, тј. однос истраживача према истраживаној заједници и конкретним носиоцима традиције (М. Мурко, А. Шмаус, Г. Ге-

земан...); 3. Неоромантичарски, колективистички концепти фолклора у истраживањима након Другог светског рата (Д. Недељковић и др.); 4. Истраживања у дослуху са онда савременим тенденцијама и главним токовима светске фолклористике и науке о култури – увођење елемената теорије комуникације, усмеравање на извођење (Ћ. Бутуровић, Т. Чубелић). Увид у теренска истраживања епике у двадесетом веку недвосмислено указује на огроман недостатак бележења и проучавања оваквог типа. Маргинализација терена, који је остао изван главних токова фолклористике у Србији, резултирала је многобројним проблемима. Истраживач који се бави постфолклором суочен је са темељним недостатком адекватно прикупљене и архивираних грађе. Осим тога, увид у трансформације традицијске културе и епског певања готово је немогуће темељно успоставити услед недостатка бележења, и расутости спорадичних теренских извештаја и опсервација у периодичним публикацијама различитог типа (од локалних гласила, до водећих стручних и научних часописа).

Формулисање парадигме хроничарског певања представљало је стога веома сложен задатак. Формирани корпус хроничарске епике обухватио је, осим класичног црногорско-херцеговачког модела хроничарског певања, и многобројне текстове објављене током протеклог века у периодици, песмарицама, самосталним ауторским збиркама, антологијским изборима, пронађене међу ретким теренским записима. Начињени су и транскрипти песама са аудио касета за које се са много поуздања може тврдити да представљају део гусларског „меинстрима” или „евергрин”. Осим песама које дају ширу слику макроисторијских искустава (посебно о балканским и светским ратовима), значајним су се учиниле и локалне хронике као показатељ преламања макроисторијских искустава на микро плану (до нивоа аутобиографског или породичних историја). У разматрање су узети и, условно речено, „нижи” епски садржаји – осим јуначких, и песме које тематизују свакодневицу, биографска или аутобиографска искуства, будући да су теренска искуства сугерирала значајно присуство и оваквих елемената у индивидуалним репертоарским моделима.

Хетерогеност изабраног постфолклорног хроничарског корпуса узрокована је различитим факторима. Песме су дела аутора различитог степена талентованости, профила, идеолошких усмерења, склоности и амбиција. Отуда се разноликост јавља од нивоа начина стварања/прикупљања, припреме, до медија публиковања. Полази се, међутим, од претпоставке да се и на оваквом материјалу могу доносити начелни судови о структурним и поетичким особинама хроничарског певања, трансформацијама и односу (пост)фолклора према најширем друштвеном, историјско-политичком, и идеолошком контексту.

Уочени су доминантни принципи трансформисања епике од „класичног” према постфолклорном моделу: формализација и „растварање” формуле, хипертрофија коментара, апсолутизација ауторске/певачке позиције, специфичност каталога, јунака и његовог противника, развој новог типа

формула и сл. Са друге стране, потврђен је „опстанак” стабилних елемената: поједине композиционе схеме, архаични оквири моделовања пара јунак/противник, петрифицирани стихови, лексички спојеви и сл. Хроничарско певање, посматрано као вид културе сећања, показује се као певање у активном дослуху са добом у којем настаје, и из којег црпи не само грађу за накнадну епску стилизацију, него и низ других елемената: од лексике, формулативних вербалних конструкција, преко тема и „јунака”, до концепта колективних идентитета, формулисања спектра односа према другом/непријатељу/(епском) противнику.

Фолклорни текстови забележени на терену тумаче се из вишеструке перспективе: кроз однос према постављеној парадигми хроничарског певања, али и у релацијама које успостављају са општим дискурсом културе (са концентрацијом на локалну културу и њена симболичка значења и вредности, уз тенденцију уважавања најширег социо-политичког контекста). На конкретним примерима показују се различити типови текстуализације. Посебно се отварају и разматрају питања обликовања садржаја из рецентне прошлости, анализира однос епског текста и доминантног јавног и политичког дискурса, као и различитих видова историјских наратива. Указује се на појаву „цензуре” и пролиферацију „забрањених сећања” у домен епске стилизације. Усмена култура и епска традиција препознају се као битни видови обликовања, чувања и трансмисије оваквих садржаја.

Док ће покушај успостављања парадигматског модела хроничарског певања и сагледавања стања и мена традиције у дијахронији бити и врста „оспољене” реконструкције културе, други део студије усмерен је на интерпретације културних чињеница „изнутра”, генерисање смисла, ослањајући се на теренска искуства.

Посматран на овај начин, и репертоар певача показује се као комплексна категорија. Савремени гусларски репертоар дисперзан је и слојевит и у тематском и у жанровском смислу. Један слој представљају „класичне” епске, јуначке песме које се данас усвајају највећим делом из писаних извора, при чему се поједини нарочито популарни текстови издвајају као „канонски”. Овом „канону” припадају, осим многих песама из Вукових записа (који су врло често и класици историје националне књижевности и културе), и неке песме хроничарског карактера (посебно Р. Бећировића Требјешког, Ж. Ђукановића Звицера и др.). Уз гусле се могу изводити и песме примарно везане за вокалну традицију. Могуће је говорити и о лакрдијама (шаливе, сатиричне песме, пародије и слични облици), и гусларском музицирању забавног карактера (нпр. опонашање гласова животиња), као и мозаичким облицима (који се уочавају на грађи коју нуде различити „носачи звука”, а карактерише их комбиновање епских и лирских сегмената са променом ритма; запажа се и нпр. увођење тужбалица у интерпретацији другог извођача, интерполирање звучних ефеката, нпр. звук звона, ефекти ратних разарања и сл.).

Репертоар певача/гуслара формира се према личним склоностима, индивидуалном концепту самопрезентације, у зависности од постојања (или изостанка) континуиране породичне традиције, евентуалног ангажовања у удружењима гуслара (при чему је присутна извесна тенденција нивелације репертоара и начина извођења у оваквом окружењу), личне процене о ваљаности појединих елемената репертоара, али и претпостављених очекивања публике. Као динамична творевина, актуелни репертоар показује тенденцију одржавања, потврђивања и преношења „класичних” текстова, али и могућност брзе трансформације и корекције у складу са личним афинитетима гуслара, као и са владајућим идеолошким нормама заједнице којој се припада. Стога су и ставови према слојевима репертоара различити, а као потенцијално проблематични елементи издвајају се неепски садржаји, неканонска хроничарска епика, песме које тематизују потиснута и/или забрањена сећања. Репертоар који се добија у фолклористичком интервјуу, у индукованом извођачком контексту, не представља апсолутну, објективну слику актуелног стања традиције, него вид индивидуалне репрезентације културе која се остварује у дијалогу са истраживачем (који може бити виђен и као канал ка широј публици за коју се слика креира).

Афирмација индивидуалног чини се оправданом управо када је о епизици и гуслању реч. Будући изузетни појединци, епски певачи/гуслари су и у „класичном патријархалном” културном обрасцу, али и данас, појединци са сасвим специфичним статусом у заједници. Зато је специјална пажња посвећена управо осветљавању овакве фигуре – фигуре певача. Деконструкција „спољашњег” дискурса, односно утврђивање основних, базичних мотива који формирају „идеалну биографију” певача, ослоњена је на анализу грађе стручно-научног, односно општег дискурса националне културне историје. Елементи фигуре певача, домени његове социјалне улоге, ишчитавају се и из фолклорног текста, са посебним акцентом на анализи општих формула као вида репрезентативног метатекста традиције, уз поштовање специфичне природе фолклора као другостепено кодираниог текста. Слика о епском певачу формира се ослоњена на неколико кључних мотива: певач као носилац херојско-историјског искуства колектива, креатор памћења заједнице, онај ко је у дослуху са реалним и симболичким фигурама моћи. Имагинарна фигура епског барда има значајно место и у официјелној културној историји. Овакве, хероизирани биографије, формиране су око неколико истакнутих гуслара: Филипа Вишњића, Петра Перуновића Перуна, Илије Вуковића.

Оваква представа укршта се са разноликим индивидуалним моделима гусларске самопрезентације. Усмеравање на емску перспективу и битна релативизација аксиоматских ставова и закључака који имају претензију да буду општеважећи, значи и повратак носиоцима традиције уз знатно уважавање индивидуалних специфичности и разлика. Завршни део студије стога чини неколико студија случаја. Из опсежног материјала који обухвата снимљене и у целини (односно у мањем броју делимично) транскрибоване

разговоре са укупно 24 информатора, изабрано је петоро за опсежнију анализу. Из транскрипата су изабране аутобиографске нарације које тематизују лично искуство гуслања (учење, репертоар, вербализација извођачке праксе, инструмент, гуслање као део породичне историје и сл.). Избор певача који су предмет исцрпнијег разматрања диктиран је, са једне стране, тенденцијом да се на овај начин омогући и сумарни поглед на актуелно стање свих истражених локалних традиција, а са друге, покушајем представљања различитих типова носилаца традиције. У смислу односа према наслеђеном знању могу се разликовати преносиоци и иноватори, у смислу опсега и начина наступања регистровано је и постојање професионалних певача који у актуелном тренутку у доба медијске културе постају и „звезде” својеврсне гусларске супкултурне сцене. С обзиром на већ поменути вишеструкост социјалних улога, културу/културе као отворене системе, изабрани саговорници ни у ком случају не смеју се схватити као репрезентативни појединци чије се искуство може генерализовати, но пре као индивидуе чије искуство јесте делом традицијом кодирано, али је свакако и јединствено.

Посебна пажња посвећена је женском инструменталном музицирању, те и певању уз гусле као сасвим специфичном виду наступа. Деконструкција стручно-научног и јавног наратива о женама које гуслају, праћена је анализом актуелног стања на терену, и укштена са представљањем једне од саговорница. Концентрисање на родну перспективу захтевало је и делимично увођење искустава родних студија у аналитички механизам.

Постојање „гусларске сцене” налагало је и промишљање о функцији и улози гуслања (и традиције у ширем смислу) у оквирима медијске културе. Разматра се феномен „трговине традицијом” и њене „употребне вредности”. Са друге стране, поставља се питање о границама културе и културних модела које се, очигледно, показују као вишеструко попустљиве и флуидне.

Слика коју студија нуди рачуна на извесни степен фрагментарности и отворености за даљу доградњу. Осим тога, она је знатно условљена и стручним, теоријско-методолошким, па и личним склоностима аутора. Она су се сасвим извесно пројектовала на све сегменте и ступеве израде студије – од избора терена и информатора, начина вођења теренског разговора, преко процеса транскрипције као стваралачког и интерпретативног чина, до избора грађе, начина организовања и презентације у тексту, начина интерпретације и индивидуалног стила „етнографског/антрополошког/фолклористичког писма”.

Иако делимично окренута физичким просторима, студија рачуна са чињеницом о флуидности граница, неомеђености друштвених и културних светова, прихватајући свест о нехомогености значења и интерпретација у њиховим оквирима. Искључује се идеја о хомогености културе и генерализујућем знању и реперезентацији. Осцилује се између дескрипције и конструкције, поуздане анализе и могућих читавања, од спољашње до унутрашње перспективе у осветљавању постављених проблема.

Smiljana Dorđević

CONTEMPORARY EPIC SINGING: PROBLEMS, POSSIBILITIES
AND PERSPECTIVES OF RESEARCHING

Summary

The overview of the current situation of gusle playing and epic singing in this paper is based on analyses of field material, contextualized on synchronic and diachronic level. Folklore is viewed as an element of culture in broadest terms, which is why it is not possible to establish an overview of the contemporary situation of gusle playing without gaining insight into broad, multiple contextual circles (forms of expressing tradition under contemporary circumstances – stage appearances, internet presentation of gusle players' associations, forums, gusle players' organizations and their publications, as well as monographs of individual members, and notes and newspaper articles as part of general public discourse formed around the above mentioned tradition).

Field material is interpreted from multiple perspectives: through attitude towards the established paradigm of chronicle-type singing, and also within the framework of relations that they establish with the general cultural discourse.

Problems and possible subjects of the researching are discussed (position of the bearers of the tradition, individual models of gusle players' self presentation, issue of female singers, field work methodology).

ДВЕ СМРТИ И ДВА ЖИВОТА ГЕРАСИМА ЗЕЛИЋА

Герасим Зелић је умро 1828. године у Будиму, где је провео последње четири године живота у присилном боравку, из политичких разлога, у самоћи и болестан. Тражио је да га власти преместе из Беча, где је четири године, такође присилно, живео, у Будим како би био ближе својим сународницима. Ништа се, међутим, није променило набоље:

Вама је позната моја судбина, а сувише колико сам ја имао жељу послати четири лета изићи између Нијемаца и Грка, за доћи међу моју милу нацију и браћу Србље, да међу истијем оставим моје кости, али сам се у овоме много преварио, јербо у Бечу сам оставио Нијемце и Грке, а у Будиму сам нашао Мацаре и Латине, и тако за се не находим ни најмањега у мојеј всегдашњеј скроби утјешенија. Ђегод коме дођем на посјешченије, или два или три пута сретем да се разговарају, не чујем другог језика него мацарски и латински. И, како су се у Бечу неколика Србина понијемчили и погрчили у језику, тако и у Будиму Срби су се помацарили и полатинили, и ваљда се стиде преда мном својим матерним језиком говорити.... У Бечу дошао би ми о вашарије који Србин да ме посјети, а овђе, хвала Богу, у толико мјесеци не виђо код себе ниједнога како Будимљана, тако ни странага.¹

А „издаваоци“ његовог *Жићија*, браћа Јовановић из Панчева, који су 1886. године из вишедесетогодишњег заборав извукли то његово дело, објављено први пут у Будиму 1823, подсећају, са горчином, на самотну смрт Герасима Зелића:

Смрт архимандрита Герасима Зелића нико не нађе за вредно да оплаче! У *Српском лейопису*, једином тадашњем српском часопису (...), певали су српски певци оде и огледалу, које су својој милој предали; али их Зелићева смрт није покренула, да пусте сузу на гробу једног Србина који је цео свој век провео, радећи на подизању просвете и на утврђивању православља у далматинском српству.²

У том периоду, док се Герасим Зелић, усамљен и заборављен, приближавао смрти, започиње његов улазак, на велика врата, у ризницу европске културне баштине. У периоду од 1824. па све до средине века, и даље, име Герасима Зелића налази своје место у лексиконима и енциклопедијама широм Европе; највише,

¹ *Жићије Герасима Зелића III*, Српска Књижевна Задруга, Београд 1900, стр. 251-252.

² *Живот Герасима Зелића архимандрита б*, Браћа Јовановић, Панчево 1886, стр. 372.

разуме се, у Француској, колевци модерног енциклопедизма, али и у Белгији, Холандији, Италији, Енглеској. Прилога о њему има различитих, дужих и краћих, као што ће се видети. Оно што им је, међутим, заједничко јесте необичан податак, готово свуда присутан, да је Герасим Зелић умро 1822. године.

Најцеловитији и најзначајнији енциклопедијски текст о Зелићу читамо у педесет другом тому големе и познате Мишоове биографске енциклопедије *Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus o leurs crimes*³. Наводимо тај текст у целости:

Zelich (GÉRASIME), archimandrite illyrien, naquit le 11 juin 1751 à Shégar, village situé au pied de la montagne Vélébit, du côté de l'ouest, dans cette contrée de la Dalmatie, où les limites de l'ancienne Illyrie vénitienne touchent à celles de l'Illyrie turque et autrichienne; ce qui la fait nommer en langue illyrienne *Tromedja*, en latin *Trifinium*, et en allemand *Dreymark*. Les Illyriens, placés aujourd'hui sous l'empire de la Turquie et de l'Autriche, font à peine la douzième partie de la nation slave; cependant ils forment une population de quatre millions d'âmes. Séparés par les rapports de la politique et du gouvernement, ils le sont également par la diversité de croyance; les uns étant attachés au rit grec, et les autres à la communion de l'Église romaine. Ceux-ci, c'est-à-dire les Illyriens du rit latin, ont depuis trois cents ans une littérature vraiment nationale, qui se distingue de celle des autres nations slaves. Les Illyriens du rit grec ont conservé l'alphabet que saint Cyrille et Methodius introduisirent vers l'an 870, parmi les peuples slaves, lorsqu'ils les convertirent à la foi chrétienne. Cet alphabet et l'idiome auquel il est consacré se sont maintenus dans leur pureté primitive et dans leur antique simplicité, par le moyen des livres liturgiques. Les prêtres illyriens disent le bréviaire, ils célèbrent la messe et administrent les sacrements dans ce vieil idiome; leurs livres saints sont écrits dans ce même idiome, qui, étant le langage parlé des indigènes, n'a éprouvé depuis dix siècles que de légères modifications (1). La littérature de ces vieux Slaves est restée dans son premier état de pauvreté, les guerres qui depuis tant de siècles ont désolé leur patrie, et l'oppression sous laquelle ils gémissent, s'opposant aux développements que les lettres et la civilisation auraient pu prendre parmi eux. De nos jours ils ont eu deux écrivains. Le premier est Dosithée Obradowitsch, moine défroqué, à qui l'on a donné le nom de philosophe grec. Pendant l'insurrection de la Serbie, Czerni George le chargea d'organiser les écoles de Belgrade. Le mépris qu'il affectait pour la religion, le ton cynique qu'il prit dans ses écrits, lui ôtèrent toute considération; il est mort vers l'an 1810, sans avoir exercé sur la littérature illyrienne l'influence que l'on pouvait attendre de ses talents. L'archimandrite Zélich, auquel cet article est consacré, a fait au contraire beaucoup pour cette littérature. Il a lui-même écrit des Mémoires qui ont paru sous ce titre: *Vie, aventures et voyages de Gerasime Zélich, archimandrite du monastère du Sommeil de Marie, à Krupa en Dalmatie, vicaire – général des églises du rit grec dans cette province et dans les Bouches de Cattaro*, Bude, à l'imprimerie cyrillienne de l'université, 1823, in-8°. Ces Mémoires biographiques, rédigés par Zélich, à la fin de sa carrière, sont le premier ouvrage qui ait paru en prose dans l'idiome populaire dalmato-illyrien, ce qui le rend très-précieux pour la littérature de cette contrée. „Né dans une ancienne famille sacerdotale, dit-il, je tombai dangereusement malade à l'âge de sept ans. Ma mère, pour me sauver, fit vœu de me faire prendre l'habit religieux dans le monastère du *Sommeil de la Vierge* (2), à Krupa, sur la montagne de Trebatschnit, à une lieue de Shégar. Le péril étant

³ Paris, Chez L.-G. Michaud, libraire-editeur, Place des Victoires, 3, 1826, str. 196-203.

passé, elle oublia son vœu, et elle me mit chez une vieille religieuse, qui, n'ayant point d'alphabet cyrillien imprimé, formait chaque jour trois lettres, qu'elle me faisait apprendre. Un religieux défroqué vint établir une école à Shégar, et on me plaça sous sa direction. Mes parents me placèrent ensuite dans le couvent de Krupa, pour y faire mes études. Cette maison étant souvent visitée par les religieux de Jérusalem, de la Terre-Sainte et du Mont Athos, j'écoutais avec avidité leurs discours, j'enviais le bonheur de ceux qui peuvent voyager, et cela eut une grande influence sur ma vocation. La Dalmatie vénitienne n'ayant point d'évêque, l'*igumen* (3) ou archimandrite de Krupa me conduisit avec cinq autres novices à Monténégro, pour y recevoir l'habit religieux et le diaconat de l'archevêque Sawwa, qui, dans ses lettres, se nommait métropolitain de Monténégro, de Scutari et de tout le littoral illyrien. En 1778, je reçus la prêtrise à Carlstadt, et peu après on me confia une mission qui convenait bien à mon caractère aventurier. En 1774, la famine avait forcé un grand nombre d'Illyriens à émigrer en Turquie et en Autriche; dans le nombre se trouvait une sœur de mon *igumen*, qui m'offrit cent ducats et un cheval pour aller à sa découverte et la lui ramener. Étant parti de Plaschki, où réside l'évêque de Carlstadt, je passai par Glina, Kostaincza, Jaszenowatz, Gradiska et Winkowski; j'arrivai au couvent Privina Glawa, de là à celui de Kuveshdin, enfin à Golubinzi, et j'eus le bonheur de trouver dans ce village la sœur de mon prieur. Comme elle ne pouvait me suivre, elle me donna une lettre, et je me remis en route, en passant par Surduk, Slankamen, Petrinzi, Carlowitz, où je trouvai Dosithée Obradowitsch, qui instruisait les neveux du métropolitain Joannowitsch de Vidak. De là je vins à Peterwardein, Neusatz, au monastère Bakowatz, à celui de Kuweshdein, à Esseg, Glina, Gospitch, et enfin à Shégar. Après avoir passé quelques mois dans la Bukowine, pour y recueillir des aumônes, je fus nommé curé. Cette vie tranquille ne me convenant point, je demandai à mon *igumen* la permission de me rendre dans le monastère de Saint-Spiridon à Corfou, pour y apprendre l'art de peindre les images des saints; ce qui me fut accordé d'autant plus volontiers, que dans toute la Dalmatie vénitienne, il ne se trouvait qu'un seul religieux du rit grec qui connût la peinture. Étant parti en 1782, j'arrivai à Venise; là on me conseilla de me rendre en Russie, où je trouverais de distance en distance dans des couvents, l'entretien et une instruction gratuite. La difficulté était de me procurer un passe-port, la république vénitienne faisant arrêter et jeter dans les cachots ceux qui annonçaient le projet de passer en Russie; ce qui était arrivé depuis peu au pauvre Sawwa Ljubischa, archimandrite de Pastrowitsch. Étant parvenu à obtenir un passe-port du marquis de Maruzzi, consul russe, je me rendis par Trieste, Vienne, Presbourg, Bude, Lemberg, au monastère de *Podczajew*. Les religieux de cette maison suivent la règle de S. Basile, et sont du rit latin. Ils ont une imprimerie cyrillienne, pareille à celles que j'ai vues depuis à Kiow et à Moscou. De là j'arrivai à Mirgorod. Cette ville et ses environs sont peuplés par mes compatriotes, émigrés de l'Illyrie turque, vénitienne et autrichienne. J'y vis plusieurs généraux, venus de la partie autrichienne. De Dmitrowitz j'allai à Pultawa, où je trouvai l'évêque Théotoki (4), Grec très-instruit, qui venu de l'île de Corfou, sa patrie, s'est établi en Russie. Je visitai le monastère de Lubny sur la Sula; on y vient en pèlerinage des contrées les plus éloignées, pour prier sur le tombeau de saint Athanase Patularis, patriarche de Constantinople, qui dans le siècle précédent avait quitté secrètement son siège, pour se soustraire aux persécutions des Turcs. Enfin j'arrivai à Kiow, et j'y fus parfaitement bien accueilli dans la fameuse abbaye de Petscherski, où je passai cinq mois à apprendre la peinture. De là je me rendis à Cherson, où je trouvai le prince Potemkin (août 1783). J'y fus témoin d'une cérémonie bien imposante. Douze chefs de Tartares vinrent remettre la Crimée entre les mains du prince, et signèrent l'acte par lequel cette contrée

guerrière se soumettait à l'empire russe. Pendant mon séjour, la peste se manifesta dans le camp russe. Le prince en eut bientôt fini: il fit mettre les soldats malades en quarantaine; les habitants de toute la contrée furent chassés, et pour *purifier l'air on mit le feu à leurs maisons*. Ayant obtenu du prince un passe-port pour entrer dans l'intérieur de l'empire russe, je me décidai à retourner dans mon monastère, emportant avec moi une bonne provision de livres liturgiques et classiques, dont l'Illyrie a toujours grand besoin. Je retournai donc à Kiow, dont je connaissais l'imprimerie cyrillienne; et y ayant fait mon emplette je revins à Cherson. Le général Annibal, Tartare baptisé, que Potemkin avait nommé gouverneur de la ville, me donna un passe-port pour Constantinople, où j'arrivai en 1784, après avoir traversé la mer Noire sur un vaisseau marchand grec. Je fus très-bien reçu à Galata, par le bailli Garzoni, Monténégrin d'origine, qui était ambassadeur près de la Porte, pour la république de Venise. Comme je ne savais ni le grec ni le turc, il me donna un interprète pour aller voir le patriarche. Je trouvai ce grave prélat assis par terre sur ses jambes croisées, ayant à ses côtés quatre métropolitains grecs, qui comme lui passaient leur temps à fumer. M'inclinant profondément, je lui offris un chapelet travaillé en or. Il le jeta à côté de lui avec dédain. Après que l'on nous eut apporté des pipes et servi du café, il me demanda quel était l'état de la religion grecque en Dalmatie. Je lui répondis que nous y avons cinquante églises à desservir, et trois grands monastères, dont les prieurs ou *igumen* remplissent les fonctions épiscopales. Je ne voulais point quitter la Turquie sans visiter le Mont Athos. Je m'embarquai à Constantinople: en arrivant sur la montagne sacrée, je trouvai d'abord *Karei*, ville assez spacieuse, où chaque couvent a une maison avec une chapelle. Là se tiennent les réunions et le marché de tous les monastères. L'aga turc, assisté de quatre anciens religieux, y fait la police, et dans certains cas on donne aux moines la bastonnade, à la manière turque. Je louai une chambre à Karei, où je voyais tous les samedis les religieux qui venaient des différentes maisons, pour apporter au marché des croix, des chapelets, des couteaux, des cuillers et autres objets de leur fabrique, car ils exercent presque tous un métier. A la vérité chaque couvent a ses terres, ses paysans et ses capitaux; mais tout cela ne peut lui suffire, le Mont Athos devant chaque année payer pour son karatsch un ducat par religieux, ce qui fait douze mille ducats pour toutes les maisons de la montagne sacrée. En parcourant un jour le marché de Karei, je me vis tout-à-coup entouré et assailli par une foule de moines, qui me montraient du doigt en riant, l'un plus fort que l'autre. On me dit qu'un d'entre eux m'avait appelé *grosse tête de Bulgare*. Indigné, je pris la résolution d'apprendre le grec, et en cinq mois je parlais couramment, j'étais en état de chanter la messe en grec, de faire ma partie à l'*oktoich*, ou au livre de chant à huit voix; et, comme je pouvais chanter également en illyrien, j'étais souvent invité aux offices. Un jour le *σηνοφύλαξ* ou sacristain du *Kutlumuscha* me pria d'officier, une troupe nombreuse de pèlerins étant arrivée de la Bulgarie. Ils apportaient de riches aumônes, et on les défraya pendant leur séjour sur la montagne. Comme j'étais chargé de faire les honneurs de la table, je leur adressai beaucoup de questions sur l'état de la religion parmi eux. Ces bons pèlerins me pressèrent de les accompagner, m'assurant que je serais bien placé; mais j'avais d'autres projets. Le 24 janvier 1785, je quittai le Mont Athos, et le 10 février j'étais revenu à Constantinople. J'y passai six mois, faisant les fonctions de chapelain pour les Monténégrins. Au commencement de juin 1785, la peste éclata dans Constantinople; voulant fuir comme beaucoup d'autres, j'allai trouver le patriarche de Jérusalem, qui m'ordonna archimandrite, et me fit présent d'une croix précieuse, qu'il portait au cou. Le 16 juillet 1785, je m'embarquai, et passant de nouveau par le Mont Athos, par Smyrne, Tschesme, Scio, Corfou, Trieste, j'arrivai à Krupa. Les religieux refusèrent de me reconnaître, disant que le

patriarche de Jérusalem n'avait ni juridiction sur eux, ni le droit de leur imposer un archimandrite. Mécontent, je les quittai pour retourner en Russie. Je partis le 2 septembre 1786: ayant passé par Vienne, Brunn, Olmutz, Troppau et Cracovie, je vins à Varsovie, où je fus présenté au roi Stanislas. Le 24 décembre j'arrivai à Slutzk; je fus reçu dans le couvent du rit grec, que les princes de Radziwil y ont fondé, et le 20 janvier 1787 je me trouvai à Bialinitzsch, aux avant-postes russes qui, malgré toutes mes instances, et quoique mon passe-port eût été visé à Vienne, par le prince Galitzin, refusèrent de me laisser passer. Par bonheur, j'appris que l'impératrice Catherine, l'empereur Joseph et le roi Stanislas devaient se réunir à Kiow, pour aller visiter la Crimée. Je me mis aussitôt en marche le long des frontières russes, et j'arrivai à Kiow en même temps que les trois souverains. L'impératrice devant se rendre dans le monastère de Petscherski, pour y entendre la messe, j'eus soin de prendre de bonne heure, près de l'autel, la place qui m'appartenait comme archimandrite. Ayant ensuite passé par Tschernigow, Molligow, Schklow et Twer, j'arrivai, le 24 mars 1787, à Saint-Pétersbourg. Le jour de Pâques, l'évangile, selon l'usage de l'église métropolitaine grecque, doit être chanté en vingt-quatre langues et par vingt-quatre voix différentes. Je fus choisi pour chanter l'évangile en grec. Je demandai la permission de recueillir en Russie des aumônes pour mon couvent de Krupa, ce qui fut refusé par le synode métropolitain. On me dit que depuis plusieurs siècles chaque czar avait fait des fondations pour le Mont Athos; les monastères envoient leurs députés pour toucher la somme qui revient à chacun, et ces religieux ont seuls la permission de demander l'aumône sur leur route. Pour me consoler, le métropolitain me fit un don très-considérable. Je le priai de vouloir bien y ajouter une collection des livres liturgiques, pour toute l'année ecclésiastique; cette demande méritait attention; le recueil comprenant 40 à 50 vol. in-fol. Le prélat m'assura qu'il enverrait à Platon, métropolitain de Moscou, l'ordre de m'en donner un exemplaire que l'on prendrait à l'imprimerie impériale cyrillienne, ce qui se fit exactement. J'achetai encore deux autres recueils liturgiques et des livres classiques dans notre ancien idiome illyrien. Le bonheur voulut que je rencontrais une seconde fois Potemkin, qui m'accorda un passe-port avec permission de recueillir des aumônes dans son gouvernement qui comprenait toute la Russie méridionale. Après avoir visité de nouveau Pultawa, je me dirigeai vers les contrées qui sont arrosées par le Don. Je n'y trouvai qu'une triste et immense solitude. De Tscherkasck, qui est la capitale des Cosaques-Donski, j'arrivai en trois jours à Azow. Cette ville donne son nom à la mer dans laquelle se jette le Don, sous les murs mêmes de la place d'Azow; je remontai le fleuve pour visiter les villages situés sur la rive gauche. Ils sont habités par des pêcheurs; on trouve dans leurs cabanes beaucoup d'aisance et une hospitalité patriarcale. Je descendis de nouveau jusqu'à Taganrog (5). Le bruit s'étant répandu que la guerre allait éclater entre la Russie et la Turquie, je craignis d'aller plus loin. Le 11 septembre je partis de Taganrog pour remonter vers le nord. Je m'arrêtai à Mirgorod, où je passai près d'une année au milieu de mes compatriotes émigrés, les Monténégrins. J'avais recueilli d'abondantes aumônes; je les employai à acheter des livres et des ornements pour le couvent de Krupa, dont j'étais devenu le chef. Le prince Potemkin était à Elisabethgorod; je m'y rendis, et je passai un mois à son quartier-général. Il recevait tous les soirs depuis neuf heures jusqu'à minuit. Cinquante ou soixante personnes attendaient patiemment qu'il sortît de son cabinet, ce qui n'arrivait souvent que très-tard. Il faisait le tour du cercle, s'approchant très-près de celui à qui il parlait; il était louche et avait la vue très-basse. Un jour, après dîner, il me dit: *Où veux-tu aller, mon petit père? voilà la guerre qui va éclater; Moïse, mon premier aumônier, est allé à Moscou, où il dort toute la journée comme un âne. Je te donne sa place; viens avec nous; après la paix je te ferai évêque.* Je le re-

merciai, en disant que je ne pouvais renoncer à mon monastère de Krupa. Ayant demandé vivement ses cartes, et ayant cherché la Dalmatie, il me dit: *Ne t'avise point de passer par la Turquie, tu y serais pris*. M'ayant tracé ma route, il me fit donner mon passe-port. J'étais, en 1789, de retour à Krupa; mais je ne pus obtenir qu'en 1792, du gouvernement vénitien, le titre de vicaire-général en Dalmatie, avec la permission d'officier la mitre sur la tête. En ma qualité d'archimandrite, je fis la visite épiscopale de la Dalmatie, et je n'y trouvai que des désordres. Il n'y avait ni école ni livres pour les enfants; les curés ne tenaient point leurs registres de baptême, de mariage et de sépulture. Au lieu de célébrer la bénédiction nuptiale à l'église, plusieurs allaient faire les mariages au cabaret. En 1797, la Dalmatie était arrivée au comble de l'anarchie. J'allai trouver un général autrichien, pour le prier d'occuper la province et d'y rétablir l'ordre, ce qui se fit. Le gouvernement autrichien confirma le titre et les prérogatives que celui de Venise m'avait accordés. Depuis ce moment, le sort de cette belle province et ma position devinrent très-précaires et se trouvèrent entre les mains du plus fort. En 1806, le général français Molitor, ayant délivré le général Lauriston, que les Monténégrins tenaient enfermé dans Raguse, les deux généraux me firent venir à Zara. Molitor ne disait mot; les mains dans ses *goussets*, il ne me quittait point, observant ma contenance. Lauriston me demanda: *Pourquoi, vous autres Dalmatiens, faites-vous à la messe des prières pour l'empereur d'Autriche, pour celui de Russie et point pour Napoléon, empereur des Français? Vous êtes allés en Russie, qu'y alliez-vous faire?* Je répondis de mon mieux; enfin le 25 juin 1806, le commandant français de Zara me donna un passe-port, en me déclarant que j'étais libre (7). En 1808 je me rendis à Milan pour prier le prince Eugène, vice-roi d'Italie, de vouloir bien intervenir près de Napoléon, afin que la Dalmatie eût un évêché du rit grec. Mes démarches ne furent point infructueuses; le 19 septembre 1808, il fut statué, par un décret impérial, qu'il y aurait en Dalmatie un évêque, un chapitre et un séminaire du rit grec; et qu'au mois de novembre suivant, un synode s'assemblerait pour délibérer sur les moyens de donner à la communion grecque une organisation plus convenable. Le synode rassemblé décida que l'on enverrait à Paris une députation, pour prier Napoléon de vouloir bien donner le couvent de Saint-Sauveur, dans la ville de Sebénigo, afin que l'on pût y placer le palais de l'évêque grec et son séminaire. Je fus choisi pour un des députés. Après avoir vainement passé plusieurs mois à Paris, nous obtînmes enfin, le 24 avril 1810, notre audience de congé. Napoléon, qui se trouvait à Compiègne, m'avait nommé vicaire-général du nouvel évêque de Dalmatie, et j'étais chargé d'administrer les Bouches du Cattaro. Le 7 décembre je fis mon entrée dans la ville de Cattaro. De là j'adressai à mon évêque un rapport dans lequel je lui disais: *En arrivant ici, j'ai convoqué près de moi le clergé grec; je suis extrêmement mécontent. Les curés portent, comme leurs paroissiens, un habillement blanc, avec une ceinture à laquelle ils attachent leurs pistolets et leur coutelas. Ils entrent ainsi à l'église, plusieurs ayant même leurs fusils sur l'épaule. A peine quittent-ils leurs armes pour monter à l'autel, et dire la sainte messe. Ici, à Cattaro, les Grecs n'ont qu'une petite église pour une population de plus de mille âmes (8). A ma prière, le général Marmont nous a accordé une seconde église, que j'ai consacrée.* ” Ici se terminent les mémoires biographiques écrits par Zélich. Il les rédigea dans son monastère de Krupa, où le général Bertrand, successeur de Marmont, lui avait donné la permission ou le *conseil* de se retirer; et il y mourut vers 1822. Ces *Mémoires*, publiés par sa famille, sont le premier écrit qui ait paru dans l'ancien idiome illyrien. Très-précieux sous le rapport philologique, ils se recommandent par les détails topographiques et historiques que l'auteur y a recueillis, et que nous n'avons fait qu'indiquer. G-y.

(1) Le slavon-cyrillien étant dans tout l'empire russe, comme dans les provinces illyriennes, la langue liturgique ou sacrée, Pierre-le-Grand établit pour eux, à Moscou, une imprimerie impériale, dont le directeur, Théodore Polycarpe, publia en 1704 un dictionnaire, où le slavon est expliqué en grec et en latin, *Dictionarium trilingue, slav, gr. et lat*, in-4°. Ce dictionnaire a paru à la même imprimerie, en 1794, 3 vol., avec des augmentations très-considérables. Deux autres imprimeries cyrilliennes ou liturgiques ayant été établies à Saint-Petersbourg et à Kiow, les Russes fournissent de Missels, de Bréviaires, de Bibles, d'Alphabets, etc., les Slaves de leur empire ainsi que ceux de la Turquie. Les Slaves occidentaux s'adressent aux imprimeries cyrilliennes de Venise et de Bude. Un archevêque de Zagrab ou Agram en avait érigé une dans cette capitale de la Croatie; il est probable qu'elle subsiste encore.

(2) Nous disons l'*Assomption de la Sainte Vierge*. Les Grecs appellent *Sommeil* son passage de cette vie à la gloire immortelle; par là ils expriment plus énergiquement leur croyance, que la Sainte Vierge n'a point, comme nous, éprouvé la mort corporelle, et que n'ayant fait que *s'endormir* elle a été immédiatement transférée dans les cieux.

(3) Vient du mot grec ἡγεμών, ὄνος, chef, président, recteur.

(4) Ce prélat a publié un *Recueil de Dominicales (Κυριαχοδρόμιον)* en son idiome grec, qui tient de la langue classique et du grec moderne. On l'a traduit eu russe et en langue serbienne.

(5) Ville devenue célèbre par la mort de l'empereur Alexandre.

(6) Ce Moïse, auparavant professeur à Moscou, homme très-instruit, ayant pris beaucoup d'embonpoint, était devenu très-peu propre aux fonctions d'aumônier en chef, lequel chez les Russes est obligé de marcher en avant, portant la croix à la tête des régiments. Il n'est point surprenant que Potemkin lui ait préféré notre archimandrite Zelich, Illyrien d'une force plus qu'ordinaire et d'une taille gigantesque.

(7) La position de Zelich ne lui a point permis de raconter dans ses Mémoires la part qu'il prit aux mouvements des Monténégrins contre les Français, et en faveur des Russes.

(8) Dans les Bouches du Cattaro, les habitants du rit grec forment deux tiers de la population, et les Latins un tiers. En Dalmatie, au contraire, les Grecs ne sont que pour un quart dans la population.

Ево и превода:

Зелић (Герасим), илирски архимандрит, рођен је 11. јуна 1751. у Жегару, месту које се налази у подножју планине Велебит, на западној страни, у оном делу Далмације где се границе старе венецијанске Илирије додирују са турском и аустријском Илиријом; због тога се на илирском језику назива Тромеђа, на латинском *Trifinium*, а на немачком *Dreymark*. Илири, који се данас налазе под влашћу Турске и Аустрије, чине једва дванаестину словенског народа; њихова популација броји, ипак, четири милиона душа. Подељени су због политике и владавине, а подељени су и због различите вере; једни су привржени грчком обреду, а други су у заједништву са Римском црквом. Ови, односно Илири латинског обреда, већ триста година имају своју уистину националну књижевност која је другачија од књижевности осталих словенских народа. Илири грчког обреда сачували су алфабет који су свети Њирило и Методије увели око 870. године међу словенске народе пошто су их преобратили у хришћанство. Тај алфабет и језик којем је посвећен одржали су своју изворну чистоту и своју древну једноставност преко литургијских књига. Илирски свештеници читају молитве, обављају службу бојжу и деле сакраменте на том старом језику; њихове

свете књиге написане су на том истом језику који је, будући да су њиме говорили староседеоци, претрпео, током десет векова, само незнатне промене (1). Књижевност тих старих Словена остала је у свом првобитном стању осиромашености, ратови који су толико векова пустошили њихову домовину и ропство које су трпели спречавали су развој књижевности и цивилизације који је ту могао узети маха. У наше време они имају два писца. Први је Доситеј Обрадовић, рашчињени монах, који је назван грчки филозоф. За време устанка у Србији, Карађорђе му је поверио организовање школства у Београду. Презир који је показивао према религији, цинични тон који садрже његови списи лишили су га сваког уважавања: умро је око 1810. године а да није на илирску књижевност извршио онолики утицај који се могао очекивати од његове надарености. Архимандрит Зелић, којем је овај чланак посвећен, учинио је, насупрот, веома много за ту књижевност. Он је написао мемоаре који су се појавили под следећим насловом: *Живој, аванјуре и њујовања Герасима Зелића из манасџира Круја, у Далмацији, њосвећеној Маријином вазнесењу, генералној викара цркава жрчкој обреда у њим џровинцијама и у Боки Којорској*, Будим, у ћирилској штампарији Универзитета, 1823, ин 8. Ти биографски мемоари, које је Зелић записао на крају своје каријере, прво су дело у прози које се појавило на народном далматинско-илирском језику што га чини веома драгоценим за књижевност тог краја. „Рођен у старој свештеничкој породици, каже он, у доби од седам година разболео сам се од опасне болести. Да би ме спасила, моја мајка се заветовала да ће ме замонашити у манастиру *Маријиној вазнесења* (2) у Крупи, на планини Требачник, на око четири километра од Жегара. Пошто је опасност прошла, она је заборавила на свој завет и дала ме је једној старој монахињи која ми је, пошто није било штампаног ћирилског алфабета, сваки дан исписивала по три слова која сам морао да научим. Неки рашчињени свештеник дошао је да оснује школу у Жегару и ставили су ме под његово старање. Потом су ме родитељи дали у манастир Крупа да тамо учим. Ту кућу су често посећивали свештеници из Јерусалима, из Свете Земље и са Атоса, жудно сам слушао њихове приче, завидео сам на срећи онима који су могли да путују и то је било од великог утицаја на моје опредељење. Будући да венецијанска Далмација није имала никаквог епископа, *иџуман* (3) или архимандрит Крупе одвео ме је, заједно са још пет искушеника, у Црну Гору, да нас замонаши и произведе за ђаконе архиепископ Сава који се, у својим писмима, назива митрополитом Црне Горе, Скадра и читаве илирске обале. Године 1778. произведен сам у свештеника у Карловцу, а мало после тога поверена ми је мисија која је добро одговарала мојој авантуристичкој природи. Глад је, 1774. године, натерала велики број Илираца да се иселе у Турску и у Аустрију; међу њима је била и сестра мог *иџумана* који ми је понудио сто дуката и једног коња да одем да је пронађем и њему вратим. Пошто сам кренуо из Плашког, где је седиште карловачког епископа, прошао сам кроз Глину, Костајницу, Јасеновац, Градишку и Винковце; стигао сам у манастир Привина Глава, одатле у Кувешдин, а потом у Голубинце где сам имао срећу да у том селу пронађем сестру мог старешине. Како није могла да пође са мном, дала ми је писмо па сам кренуо назад прошавши кроз Сурдук, Сланкамен, Петринце, Карловац, где сам срео Доситеја Обрадовића, који је подучавао рођаке митрополита Јовановића од Видака. Одатле сам стигао у Петроварадин, Нови Сад, манастир Раковац, манастир Кувешдин, у Осијек, Глину, Госпић и, на крају, у Жегар. Пошто сам неколико месеци боравио у Буковици, да скупљам милостињу, именован сам за пароха. Тај мирни живот никако ми није одговарао и тражио сам од мог игумана до-

зову да одем у манастир Светог Спиридиона на Крфу како бих научио вештину сликања светаца; то ми је било одобрено утолико радије што је у целој венецијанској Далмацији постојао само један свештеник грчког обреда који је умео то да слика. Кренувши 1782, стигао сам у Венецију; тамо су ме саветовали да идем у Русију где ћу од места до места у манастирима наћи бесплатни смештај и подуку. Тешкоћа се састојала у томе да се прибави пасош; Венецијанска република је хапсила и бацала у тамницу оне који су обелодањивали намеру да пређу у Русију; као што се недавно десило и сиротом Сави Љубиши, архимандриту из Паштровића. Будући да сам успео да добијем пасош од маркиза Маруџија, руског конзула, отишао сам преко Трста, Беча, Пожуна, Будима, Лавова, до манастира *Почајев*. Монаси у тој кући следе правила св. Базила и латинског су обреда. Они имају ћирилску штампарију исту као она коју сам потом видео у Кијеву и у Москви. Одатле сам стигао у Миргород. Тај град и његову околину насељавају моји сународници који су се иселили из турске, венецијанске и аустријске Илирије. Видео сам тамо више генерала који су стигли из Аустрије. Из Дмитровице сам отишао у Полтаву где сам срео епископа Теотокија (4), ученог Грка који је дошао са острва Крфа, где му је домовина, и настанио се у Русији.

Посетио сам манастир Лубни на Сули; тамо се долази на ходочашће из најудаљенијих крајева да би се молило на гробу светог Атанасија Патулариса, цариградског патријарха који је у пређашњем веку напустио био своје седиште како би умакао прогону Турака. Напокон сам стигао у Кијев и био сам савршено добро примљен у чувеној Печерској лаври у којој сам провео пет месеци учећи сликање. Одатле сам отишао у Керсон где сам срео принца Потемкина (аугуст 1783). Био сам сведок једне веома импресивне церемоније. Дванаест татарских поглавара дошло је да у кнежеве руке предају Крим и потписало документ према којем се тај ратнички крај потчињава Руској империји. За време мог боравка у руском логору појавила се куга. Принц је то убрзо окончао: дао је да се болесни војници одвоје у карантин; становништво свих тих крајева било је отерано, *а да би се прочишћено ваздух њихове куће су зајале*. Добивши од принца пасош са којим сам могао ићи у унутрашњост Руског царства, одлучио сам да се вратим у свој манастир носећи са собом лепу количину литургијских и класичних књига за којима је Илирија и даље осећала велику потребу. Вратио сам се, дакле, у Кијев где сам видео ћирилску штампарију; пошто сам тамо обавио своје куповине, вратио сам се у Керсон. Генерал Ханибал, ког је Потемкин поставио за гувернера града, дао ми је пасош за Цариград где сам стигао 1784, пошто сам прешао Црно море једним грчким трговачким бродом. Био сам веома лепо примљен у Галати од стране бајла Гарционија, Црногорца пореклом, који је био амбасадор венецијанске републике при Порти. Пошто нисам знао ни грчки ни турски, дао ми је тумача како бих отишао да видим патријарха. Затекао сам тог важног свештеника како седи на земљи прекрштених ногу, а поред њега четири грчка митрополита који су, као и он, време проводили пушећи. Дубоко сам се поклонио и даровао му златом урађене бројанице. Он их је са презиром бацио пред себе. Пошто су нам донели луле и послужили кафу, упитао ме је какво је стање грчке вере у Далмацији. Ја сам му одговорио да тамо опслужујемо педесет цркава и три велика манастира, а да старешина или *иџман* обавља епископске дужности. Нисам никако хтео да напустим Турску, а да не обиђем Атоску гору. Укрцао сам се у Цариграду: долазећи на Свету Гору успут сам наишао на Кареј, веома специфично место, у којем сваки манастир има једну кућу са капелом. Тамо се из свих манастира сакупљају и

тргују. Турски ага, коме помажу четири стара калуђера, заводи ту ред и у неким случајевима удара монахе штапом, на турски начин. Унајмио сам собу у Кареју у којем сам сваке суботе гледао монахе који су долазили из разних кућа да на пијацу донесу крстове, бројанице, ножеве, кашике и друге предмете које они праве будући да сваки од њих има неки свој занат. Уистину, сваки манастир има своја имања, своје сељаке и своје богатство али све им то није довољно јер Атоска гора треба да сваке године као харач плати један дукат по монаху, што чини дванаест хиљада дуката за све куће на Светој Гори. Док сам једног дана пролазио преко пијаце у Кареју, видео сам, одједном, како ме окружује и салеће једна група монаха који су упирали прстом у мене и смејали се из свег гласа. Речено ми је да ме је један од њих назвао *дебелом буџарском ѓлавом*. Расрдио сам се, одлучио да научим грчки и кроз пет месеци сам коректно говорио, био сам у стању да појем на грчком, да учествујем у *окџоиху*, књизи за појање у осам гласова; а пошто сам умео да појем такође и на илирском, често су ме позивали да служим. Једног ме је дана *σθενοφύλαξ* или црквењак Кутлумуше замолио да служим једној бројној групи ходочасника који су дошли из Бугарске. Они су дали богату милостињу и то је раздвојено током њиховог боравка на Гори. Будући да сам био задужен да као домаћин седим у челу стола, упућивао сам им бројна питања о стању вере код њих. Ти ваљани путници су ме наговарали да пођем са њима, убеђивали су ме да ћу бити постављен на високо место; ја сам, међутим, имао других планова. 24. јануара 1785, напустио сам Атоску гору и 10. фебруара сам стигао у Цариград. Тамо сам провео шест месеци обављајући улогу капелана код Црногораца. Почетком јуна 1785, куга је завладала у Цариграду; хтео сам да побегнем као и већина других па сам прво отишао код патријарха јерусалимског који ме је прогласио архимандритом и поклатио ми скупоцени крст који је носио око врата. 16. јула 1785, укрсао сам се и прошавши поново преко Атоске Горе, Смирне, Чесме, Хијоса, Крфа, Трста, стигао сам у Крупну. Монаси нису хтели да ме признају рекавши да јерусалимски патријарх нема над њима никакву јурисдикцију нити право да им наметне архимандрита. Незадовољан тиме, напустио сам их и вратио се у Русију. Кренуо сам септембра 1786: прошавши преко Беча, Брна, Олмуца, Тропауа и Кракова, стигао сам у Варшаву где сам био представљен краљу Станисласу. Дана 24. децембра сишао сам у Слуцки; упутио сам се у манастир грчког обреда који је основао принц Радзивил, а 20. јануара 1787. дошао сам у Бјелимич, до руских предстража које су, упркос свим мојим захтевима и чињеници да је мој пасош био издат у Бечу од стране принца Галицина, одбиле да ме пусте. Дознао сам, срећом, да царица Катарина, цар Јосиф и краљ Станислас треба да се састану у Кијеву како би отишли на Крим. Тако да сам се и ја дао на пут дуж руских граница и стигао сам у Кијев у исто време кад и три владара. Требало је да царица оде у Печерски манастир, да присуствује служби, а ја сам се постарио да благовремено заузмем место које ми је као архимандриту припадало. Пошто сам, потом, прошао кроз Чернигов, Могилев, Шклов и Твер, стигао сам, 24. марта 1787, у Петроград. На дан Ускрса, по обичају грчке митрополијске цркве, јеванђеље се чита на двадесет и четири језика, а читају га двадест и четири различита гласа. Ја сам био изабран да јеванђеље читам на грчком. Тражио сам дозволу да по Русији скупљам милостињу са свој манастир Крупну што је од стране митрополијског синода било одбијено. Речено ми је да су уназад више векова сви цареви одвајали новац за Атоску Гору; манастири су слали своје представнике да преузму суму која је припадала свима и само су ти монаси имали дозволу да скупљају милостињу на свом

путовању. Како би ме утешио, митрополит ми је дао веома вредан поклон. Ја сам га молио да томе придода један комплет литургијских књига, за целу литургијску годину; тај захтев привукао је пажњу; збирка је садржавала 40 до 50 књига ин фолио. Свештеник ме је уверио да је митрополиту Москове Платону упутио наређење да ми поклони један примерак из царске ћирилске штампарије, што је било и учињено. Ја сам купио још два комплета литургијских књига и старих књига на нашем илирском језику. Срећа је хтела да још једном сретнем Потемкина који ми је дао пасош и дозволу да могу сакупљати милостињу у његовој губернији која се простирала на читаву јужну Русију. Пошто сам поново обишао Полтаву, кренуо сам према крајевима дуж обала Дона. Тамо сам затекао само огромну и тужну пустош. Из Черказа, престонице Донских козака, стигао сам, за три дана, до Азова. По том граду се зове море у које се улива Дон, под самим зидинама азовске тврђаве. Кренуо сам уз реку да бих обишао насеља смештена на левој обали. У њима живе рибари; у њиховим колибама открио сам да су прилично имућни и патријархално гостољубиви. Поново сам отишао до Таганрога (5). Био се проширио глас да ће избити рат између Русије и Турске па сам се плашио да идем даље. Из Таганрога сам кренуо 11. септембра и то према северу. Зауставио сам се у Миргороду где сам провео готово годину дана међу својим исељеним земљацима, Црногорцима. Сакупио сам обилату милостињу; искористио сам је да купим књига и украсних предмета за манастир Крупу чији сам старешина постао. Принц Потемкин је био у Елизабетгороду; отишао сам тамо и провео месец дана у његовом штабу. Он је примао сваке вечери после девет сати па до поноћи. Педесет или шездесет особа стрпљиво је чекало да он изађе из свог кабинета што се некада дешавало веома касно. Обишао би присутне приближавајући се веома близу оном коме би говорио; био је зрикав и веома је лоше видео. Једнога дана, после вечере, рекао ми је: „Где ћеш ти, баћушка? Ево где се шири рат; Мојсије (6), мој први капелан, отишао је у Москву где по читаве дана спава као магарац. Дајем ти његово место; пођи са нама; кад се заврши рат поставићу те за епископа“. Ја сам захвалио рекавши да се не могу одрећи свог манастира у Крупи. Пошто је одмах затражио своје карте и тамо пронашао Далмацију, рекао ми је: „Нека ти не пада на памет да идеш преко Турске, тамо ће те ухватити“. Пошто ми је нацртао путању, дао је да ми се изда пасош. Године 1789. кренуо сам назад у Крупу; но тек сам 1792. године, од стране венецијанске владе, добио титулу генералног викара уз дозволу да служим са митром на глави. У својству архимандрита, кренуо сам да обиђем цркве и манастире по Далмацији и свуда сам затекао сам наред. Није било ни школа ни књига за децу; пароси уопште нису водили књиге крштења, венчања и сахрана. Уместо да брачни благослов обављају у црквама, многи од њих склапају бракове у крчмама. Године 1797. Далмација је стигла до врхунца анархије. Отишао сам код једног аустријског генерала како бих га молио да окупира ту провинцију и поново успостави ред, што је и учинио. Аустријска влада потврдила је титулу и надлежности које ми је доделила венецијанска влада. Од тог тренутка судбина те лепе провинције и мој положај били су неизвесни и налазили су се у рукама моћника. Године 1806. француски генерал Молитор и генерал Лористон, ког је овај био ослободио из заточеништва у Дубровнику у којем су га Црногорци држали, тражили су да дођем у Задар; Молитор није ништа говорио; са рукама у џеповима, упорно ме је посматрао поштујући моју уздржаност. Лористон ме је упитао: „Зашто се сви ви Далматинци на служби у цркви молите за аустријског цара и за руског, а за Наполеона, француског цара, нимало? Ишли сте у Русију, шта

сте тамо радили?“ Одговорио сам како сам знао и умео; коначно ми је 25. јуна 1806. француски заповедник Задра дао пасош у којем је стајало да сам слободан (7). Године 1808. отишао сам у Милано да молим принца Евгенија, вице краља Италије, да интервенише код Наполеона како би Далмација добила епископа грчког обреда. Моји захтеви су уродили плодом; 19. септембра 1808, царским декретом је установљено да у Далмацији постоји епископ, један „капитол“ и један семинар грчког обреда; а да се наредног новембра састане синод који ће одлучити о начинима да се заједница грчког обреда боље организује. Окупљени синод одлучио је да се у Париз пошаље једна делегација и да се Наполеону упути молба да се уступи манастир Светог Спаса, у Шибенику, како би се ту сместили епископ грчког обреда и семинар. Ја сам био изабран да будем један од изасланика. Пошто смо у Паризу узалуд провели неколико месеци, постигли смо, коначно, да нас 24. априла 1810. године приме у опроштајну посету. Наполеон, који се налазио у Компјењу, именовоа ме је за генералног викара новог епископа Далмације, и био сам задужен да управљам у Боки Которској. Дана 7. децембра ушао сам у град Котор. Одатле сам свом епископу послао извештај у којем кажем: „Када сам овде стигао сазвао сам код мене свештенство грчког обреда; био сам веома незадовољан. Пароси, као и њихови парохијани, носе белу одећу са појасом у који задењују своје пиштоље и своје ножеве. Улазе тако и у цркву, а многи од њих имају и пушку о рамену. Склоне своје оружје само док су за олтаром и док обављају службу. Овде, у Котору, Грци имају само једну малу цркву за становништво које броји више од хиљаду душа (8). На моју молбу генерал Мармон нам је доделио још једну цркву, коју сам ја освештао“. Ту се завршавају биографска сећања која је написао Зелић. Саставио их је у свом манстиру у Крупи где му је генерал Бертран, Мармонов наследник, дао дозволу, или савет, да се повуче; умро је око 1822. Ово Житије које је објавила његова породица, прво је дело које се појавило на старом илирском језику. Веома драгоцено са филолошког становишта, оно се истиче и по топографским и историјским детаљима које је аутор прикупио, а на које смо ми овде указали.

(1) Будући да је ћирилички словенски у читавом руском царству, као и у илирским провинцијама, језик литургије вере, Петар велики је за њега установио, у Москви, царску штампарију чији је управитељ, Теодор Поликарп, године 1704. објавио речник у којем је словенски објашњен грчким и латинским, *Dictionarium trilingue, slav, gr. et lat.*, in-4°. Тај се речник, у истој штампарији, појавио 1794. године у три књиге, са значајним допунама. Преко друге две ћирилске или литургијске штампарије, основане у Санкт Петербургу и у Кијеву, Руси мисалима, бревијарима, библијама и алфабетима снабдевају Словене из свог царства као и оне из Турске. Западни Словени се оријентишу ка ћирилским штампаријама у Венецији и Будиму. Један архиепископ из Загреба (Аграм) установио је једну у тој престоници Хрватске; вероватно да она још увек постоји.

(2) Ми кажемо Успење Богородице. Грци називају Сном њено прелажење од овог живота до бесмртне славе; тиме они енергичније изражавају своје веровање да Богородица није никако, као ми, доживела телесну смрт и да је само уснувши тренутно била премештена на небеса.

(3) Долази од грчке речи ἡγεμόν, ὄνοϛ, управник, председник, ректор.

(4) Тај свештеник је објавио један **Κυριαχοδρόμιον** (*Recueil de Dominicales*) на свом грчком језику који има елемената класичног и модерног грчког језика. Преведен је на руски и на српски језик.

(5) Град који је постао славан по смрти цара Александра

(6) Тај Мојсије, раније професор у Москви и веома учен човек, био се прилично угојио и постао тиме неподобан за улогу главног капелана који је, код Руса, у обавези да иде испред војске носећи крст, па није нимало изненађујуће што је Потемкину више одговарао наш архимандрит Зелић, Илирац неуобичајене снаге и гигантског стаса.

(7) Зелићев положај није никако омогућавао да у свом Житију опише улогу коју је он имао у црногорском покрету против Француза, а у корист Руса.

(8) У Боки Которској становници грчког обреда чине две трећине популације, а латинског једну трећину. У Далмацији, насупротив, само је четвртина становништва грчког обреда.

Текст је, као што се види, потписан. Аутор је, по свој прилици, Андре Жозеф Гислен Ле Гле (André-Joseph-Ghislain Le Glay), рођен 1785, умро 1863, угледни француски писац и историчар, библиотекар у Камбреу, члан многих учених академија.

Други по важности текст о Герасиму Зелићу налазимо у још једној енциклопедији из оног времена. На фронтиспису те енциклопедије откривамо веома прецизно постављене координате знања и података садржаних у њој⁴. Видимо да су Француска револуција из 1789, потоњи Наполеонов период и рестаурирана Француска монархија чврсти историјски и друштвени оквири садржаја ове енциклопедије. У тако уобличеном контексту појављује се и текст о нашем Зелићу, знатно краћи од оног који смо цитирали али још увек значајне дужине у односу на друге одреднице. Текст није потписан и не садржи никакве напомене. Доносимо га у целости:

4

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE ET PORTATIVE
DES CONTEMPORAINS,

ou

DICTIONNAIRE HISTORIQUE
DES HOMMES CÉLÈBRES DE TOUTES LES NATIONS,
MORTS OU VIVANTS,

QUI, DEPUIS LA RÉVOLUTION FRANÇAISE, ONT ACQUIS
DE LA CÉLÉBRITÉ PAR LEURS ÉCRITS, LEURS
ACTIONS, LEURS VERTUS OU LEURS CRIMES;
PAR UNE SOCIÉTÉ DE PUBLICISTES, DE LÉGISLATEURS, D'HOMMES DE LETTRES,
D'ARTISTES, DE MILITAIRES ET D'ANCIENS MAGISTRATS.

Ouvrage entièrement neuf, contenant plus de trois mille notices nouvelles qui ne se trouvent dans aucune Biographie, et rédigé d'après les documents les plus authentiques, Et précédé d'un Vocabulaire complet, pour servir de clef aux termes et expressions consacrés par la Révolution; du tableau général des Batailles gagnées par les Français, depuis 1792 jusqu'en 1825; des journées, constitutions, lois, actes, ordonnances, et événements mémorables, depuis 1789 jusqu'à nos jours.

ÉDITION ORNÉE DE 250 PORTRAITS.

PARIS,

AU BUREAU DE LA BIOGRAPHIE,
RUE SAINT-ANDRE-DES-ARCS, N° 65,
PRÈS LE PASSAGE DU COMMERCE.

1826.

ZELICH (Gerasime) archimandrite, issu d'une famille sacerdotale, naquit le 11 juin 1752, à Shégar, dans la partie de la Dalmatie où l'ancienne Illyrie vénitienne confinait avec l'Illyrie ottomane, ce qui a fait appeler ce canton Tro-medja par les habitants, ou Dreymark en allemand. La mère de Gerasime le voyant dangereusement malade, à l'âge de sept ans, fit vœu de le consacrer à la vie religieuse dans le monastère du Sommeil (ou de l'Assomption) de la Vierge, à Krupa près de Shégar. Le jeune Zelich, dont la destinée était d'acquérir une force peu ordinaire, et une taille gigantesque, s'étant rétabli presque aussitôt, le vœu fut oublié; mais d'autres circonstances en amenèrent l'accomplissement. Placé d'abord chez une vieille religieuse, puis dans une école nouvellement formée à Shégar, Zelich continua ses études au couvent de la Krupa, où venaient souvent des religieux du mont Athos, et même de la Palestine. Non seulement leurs discours lui inspirèrent le goût des voyages, mais il vit qu'on pouvait le concilier avec les règles plus sévères en apparence de la vie monastique. *L'iguman*, ou prier de Krupa, le conduisit avec d'autres novices à Monténégro pour y être fait diacre. En 1773, il reçut la prêtrise à Carlstadt, et immédiatement après il fut chargé d'une mission très conforme à ses penchants. Une disette survenue quatre ans auparavant avait fait émigrer soit en Autriche, soit en Turquie, un certain nombre d'Illyriens; la sœur de l'igumen était du nombre, et il s'agissait de découvrir sa retraite. Zelich partit avec un cheval et cent ducats. De Plaschki, résidence de l'évêque de Carlstadt, il se rendit, par Glina et Jaskenowaiz, au couvent de Privina Glawa, puis à celui de Kuveshdin auprès duquel il eut, dit-il, le bonheur de découvrir, dans le village de Golubinzi, l'objet de ses recherches. En revenant à Shégar, il vit à Carlowitz Dosithée Obradowitsch, surnommé le philosophe grec, et ensuite il visita le monastère de Rakowatz. Après une tournée de quelques mois dans la Buskowane pour y recueillir des aumônes, Zelich fut mis à la tête d'une cure; mais ayant trop d'éloignement pour la vie sédentaire, il l'abandonna sous prétexte d'apprendre à peindre et de faire des images de saints, et il demanda ensuite la permission de se rendre au monastère de Saint-Spiridion, à Corfou. Arrivé à Venise en 1782, il changea de dessein; il n'eût pu se résoudre à reprendre des habitudes tranquilles et studieuses au terme de son voyage. La proposition qui lui fut faite de parcourir la Russie et de s'y instruire en recevant l'hospitalité de couvents en couvents, s'accordait mieux avec ses inclinations; mais le gouvernement de Venise faisait arrêter et jeter dans les cachots ceux à qui on connaissait le dessein de passer en Russie: Sawa Ljubischa, archimandrite de Patrowitsch, venait d'éprouver un semblable traitement. Cependant Zelich obtint du consul russe Maruzzi les sûretés indispensables, et en passant par Trieste, Vienne et Bude, il se rendit au monastère de Podeszajew qui est du rit latin, mais où il trouva une imprimerie Slavonne cyrillienne, comme il en vit ensuite à Kiow et à Moscou. Aux environs de Mirgorod et dans la ville même, il rencontra beaucoup d'émigrés des trois parties de l'Illyrie. A Pultawa, il fit connaissance avec l'évêque de Théotoki, écrivain grec, né dans l'île de Corfou. Il ne négligea pas de visiter le monastère de Lubny, où de nombreux pèlerins, appartenant aux divers diocèses de l'église grecque, venaient honorer le tombeau de saint Athanase Patularis, patriarche de Constantinople au dix-huitième siècle. Enfin Zelich s'arrêta dans l'abbaye de Petscherski à Kiow: il y passa plusieurs mois, afin de recevoir quelques leçons de peinture. Changeant ensuite de direction, il vit à Cherson le célèbre Potemkim. C'était au mois d'août 1783. Douze envoyés tatars, choisis parmi les chefs du pays, vinrent faire à Catherine hommage de la Crimée, dans les mains de ce prince. Une autre circonstance put donner à Zelich quelque idée des procédés politiques des lieutenants de Catherine. Le camp était atteint d'une épidémie; Potemkim mit ses soldats en quarantaine, chassa du pays tous les habitants et

brûla leurs maisons, en disant que ce feu purifierait l'air. Muni de passeports étendus, Zelich se rendit de nouveau à Kiow où il voulait acheter des livres liturgiques, parce que l'Illyrie en manquait. Revenu à Cherson, il partit pour Constantinople où il arriva en 1784. Ne parlant ni le turc ni le grec moderne, il ne pouvait se présenter chez le patriarche sans un interprète que lui donna un Monténégrin, Garzoni, ambassadeur de Venise près la Porte. Zelich rend compte de l'entrevue en ces termes: „Je trouvai ce grave prélat assis par terre, sur ses jambes croisées, ayant à ses côtés quatre métropolitains qui passaient, comme lui, leur temps à fumer. M'inclinant profondément, je lui offris un chapelet travaillé en or. Il le jeta avec dédain. Après que l'on nous eut apporté des pipes et servi du café, il me demanda quel était l'état de la religion grecque en Dalmatie. Je lui répondis que nous avions cinquante églises et trois grands monastères, dont les *igumen* remplissaient les fonctions épiscopales”. Zelich ne voulait pas quitter l'empire sans visiter le mont Athos, il s'y rendit par mer. Il logea dans la ville de Karey, qui fait partie de la montagne sacrée. C'est le point central et le marché des divers monastères. Le samedi, les moines y viennent vendre les chapelets ou les ustensiles qu'ils ont fabriqués, et recevoir la bastonade quand s'y trouve à propos l'aga chargé de la police. Une troupe de ces religieux, choqués de voir un autre moine ignorer le grec, entourèrent un jour Zelich, en le montrant au doigt et l'appelant *grosse tête de Bulgare*. Cela même prolongea son séjour au milieu d'eux; en cinq mois il parvint, dit-il, à parler le grec et à chanter la messe en grec aussi correctement qu'en illyrien. Alors des pèlerins étant venus apporter de riches offrandes, on le pria d'officier et de faire les honneurs de la table. Il adressa beaucoup de questions à ces Bulgares, qui l'invitèrent à les accompagner à Sophie, en lui offrant d'assez grands avantages. Mais il ne quitta le Mont-Athos que le 24 janvier 1785. Dix sept jours après il était à Constantinople où il fit, pendant six mois, les fonctions de chapelain pour les Monténégrins. La peste s'étant déclarée dans la ville au commencement de l'été, il s'en éloigna le 16 juillet. Il venait d'être fait archimandrite par le patriarche de Jérusalem et d'en recevoir une croix précieuse. En passant par le Mont-Athos, Corfou et Trieste, il rentra enfin au monastère de Krupa, où on refusa de le reconnaître en sa nouvelle qualité, alléguant que le patriarche de Jérusalem n'avait aucune juridiction dans la Dalmatie. Zelich aurait pu s'attendre à ce refus qui au reste dut peu l'affliger, puisqu'il lui servit à se justifier d'entreprendre de nouveaux voyages. Le 2 septembre 1786, il se mit en route pour Varsovie où il fut présenté à Stanislas. A Sluzk il fit une station au couvent du rit grec fondé par les princes de Radziwill: mais au commencement de l'année suivante, il fut arrêté aux avant-postes d'une armée russe, bien qu'il eut fait signer à Vienne son passeport par le prince Galitzin. Cependant l'impératrice devant se rendre dans le midi de l'empire, avec Stanislas et Joseph II, Zelich courut à Kiow pour s'y trouver en même temps qu'eux, et eut grand soin de se placer en qualité d'archimandrite, auprès de l'autel, le jour que Catherine entendit la messe au monastère de Petscherski. Cette persévérance fut récompensée; il parvint enfin à voir Petersbourg, où il arriva par Twer le 24 mars 1787. Non seulement on ne pourrait éviter ici de mentionner, comme renfermant à peu près tout ce qu'on sait de lui, les courses continuelles de ce religieux qui peut-être, si on excepte les missionnaires, a voyagé plus que tout autre homme de sa profession; mais il a su donner de l'importance à ces détails par les observations philologiques, historiques et topographiques dont ils lui ont fourni l'occasion dans ses Mémoires. Ils inspirent de la confiance et paraissent écrits avec une sorte de naïveté. On y voit par exemple le plaisir qu'il eut à chanter l'évangile à Saint Pétersbourg, dans la plus grande fête de l'année. Outre un don considérable reçu pour le couvent de Krupa, Zelich fut autorisé à demander à Platon, métro-

politain de Moscou, un exemplaire de la volumineuse collection in fol. des livres d'église cyrilliens. Une nouvelle entrevue avec Potemkim permit au curieux archimandrite de parcourir la contrée peu connue et presque déserte que traverse le Don, et de descendre ce fleuve jusqu'à Taganrock. Plus tard il passa quelques semaines au quartier-général russe, et un soir, le prince lui dit: „ Où veux-tu aller, petit père? Mon premier aumônier est à Moscow, il y dort comme un âne. Remplace-le ici, à la paix je te ferai évêque”. L'offre ne fut pas acceptée. Cet office convenait cependant à un moine robuste comme Zelich, l'usage des aumôniers moscovites étant de marcher devant les régiments, en portant la croix. De retour à Krupa depuis 1789, il eut bientôt le chagrin de se voir refuser la permission de paraître à l'église la mitre en tête. Dans une inspection religieuse en Dalmatie, il remarqua que les mariages se faisaient plus souvent au cabaret qu'à l'église, et pour mettre fin à ce désordre ainsi qu'à beaucoup d'autres, il ne vit rien de mieux à faire que de réclamer l'intervention d'un général autrichien. D'autres commandants ne tardèrent pas à soumettre ces provinces; ils se plainquirent quelquefois de ce que Zelich ne faisait point prier pour les Français, mais ensuite on parut content des explications qu'il donna. En 1808, il alla conjurer, à Milan, le prince Eugène de procurer à la Dalmatie un évêque du rit grec; Napoléon l'accorda par un décret. Pour en régler l'exécution, des députés furent envoyés à Paris; Zelich, qui était du nombre, en revint avec le titre de vicaire-général. Chargé d'administrer sous le rapport ecclésiastique les Bouches du Cattaro, il fit son entrée dans le chef-lieu de ce canton, le 7 décembre 1810. Il trouva dans son diocèse divers sujets de scandale. Les prêtres entraient dans l'église avec des pistolets et un coutelas à leur ceinture, et quelquefois le fusil sur l'épaule. Zelich s'occupa de réformer son clergé; mais il ne dit pas s'il eut du succès dans une si grande entreprise. Là précisément se terminent ses Mémoires biographiques rédigés au monastère de Krupa, où il mourut vers l'année 1822. Cet ouvrage de Zelich, imprimé à Bude par les soins de sa famille, est le premier et le meilleur qu'on ait publié en vieux illyrien. Il a pour titre: *Vie, aventures et voyages de Gerasime Zelich, archimandrite du monastère du Sommeil de Marie, à Krupa en Dalmatie, vicaire-général des églises du rit grec dans cette province et dans le Bouches du Cattaro*, in-8, 1823. Les Illyriens du rit grec conservent dans leur liturgie, et comme la langue usuelle, cet ancien idiome introduit chez eux, dans le neuvième siècle, par leur apôtre saint Cyrille, conjointement avec Méthodius de Thessalonique. Ce langage n'ayant subi jusqu'à présent que de légères modifications, se nomme encore le slavon cyrillien dans toute l'église grecque, qui n'a pas d'autre langue sacrée, soit chez les Dalmates, soit chez les Russes.⁵

Уочава се, већ на основу површног читања, да је овај други текст готово прости сажетак оног првог који је потписао Ле Гле тако да га није ни потребно у целисти преводити него ће бити преведени само фрагменти релевантни за употређивање. Онај ко га је састављао просто је скраћивао и размештао Ле Глеов текст не водећи много рачуна о смислу и целовитости информација, па је многе податке скраћивањем оголио и делимично обесмислио. Текст је у том облику, као и Ле Глеов уосталом, био репродукован у потоњим издањима барем до средине XIX века. Ерозија која је тај текст нагрисала, у односу на Ле Глеов, наставила се на тај начин да су неколике француске, белгијске, холандске и италијанске

⁵ Наведена књига, стране 1629-1630; у овој прилици нећемо улазити у анализу грешака у штампању, у навођењу географских и личних имена итд. ни у овом тексту ни у претходном, Ле Глеовом.

енциклопедије свеле оно што је о Зелићу било раније написано на кратке и оскудне текстове у којима тек понека реченица или синтаagma сведоче о пореклу текста; илустрације ради, навешћемо пронађене текстове:

ZELICH (GERASIME), archimandrite illyrien, né en 1752 à Shégar, village situé au pied de la montagne Vélébit, a laissé des mémoires, sous ce titre: *Vie, Aventures et Voyages de Gerasime Zelich, archimandrite du monastère du Sommeil-de-Marie à Krupa en Dalmatie, vicaire-général des églises du rit grec, dans cette province et dans les bouches de Cattaro*, Bude, à l'imprimerie cyrillienne de l'université, 1823, in-8. C'est le prem. ouvr. qui ait paru en prose dans l'idiome populaire dalmato-illyrien, ce qui le rend très-précieux pour la littérature de cette contrée. Les lecteurs y trouvent encore un autre intérêt, c'est de pouvoir y puiser des renseignements assez étendus sur la vie de l'auteur, qui les rédigea vers la fin de sa carrière. Il m. dans son monastère de Krupa vers 1822.⁶

ZELICH (Gerasime), archimandrite illyrien, né en 1752 à Shégar, a laissé des mémoires, sous ce titre: *Vie, Aventures et Voyages de Gerasime Zelich archimandrite du monastère du Sommeil-de-Marie à Krupa en Dalmatie, vicaire-général des églises du rit grec dans cette province et dans les Bouches-de-Cattaro*, Bude, à l'imprimerie cyrillienne de l'université, 1823, in-8. M. 1822.⁷

Zelich (GÉRASIME), archimandrite illyrien, né en 1752 à Shegar, village situé au pied de la montagne Vélébit, a laissé des mémoires sous ce titre: *Vie, Aventures et Voyages de Gerasime Zelich, archimandrite du monastère du Sommeil-de-Marie à Krupa, en Dalmatie, vicaire-général des églises du rit grec dans cette province et dans les Bouches-de-Cattaro*, Bude, 1823, in-8. C'est le prem. ouvr. qui ait paru en prose dans l'idiome populaire dalmato-illyrien, ce qui le rend très précieux pour la littérature de cette contrée. On y trouve des renseignements assez étendus sur la vie de l'auteur, qui mourut dans son monastère de Krupa vers 1822.⁸

ZELICH (Gerasime), archimandrite illyrien, né en 1752 à Shégar, village situé au pied de la montagne Vélébit, a laissé des mémoires, sous ce titre: *Vie, Aventures et voyages de Gerasime Zelich*, Bude, à l'imprimerie cyrillienne de l'université, 1823, in-8°. C'est le premier ouvrage qui ait paru en prose dans l'idiome populaire dalmato-illyrien, ce qui le rend très-précieux pour la littérature de cette contrée. Les lecteurs y trouvent encore un autre intérêt, c'est de pouvoir y puiser des renseignements assez étendus sur la vie de l'auteur, qui les rédigea vers la fin de sa carrière. Il mourut dans son monastère de Krupa vers 1822.⁹

ZELICH (Gerasimus), een illyrische archimandriet, geboren in 1762 te Shegar, een dorp dat aan den voet van den berg Velebit ligt, heeft gedenkschriften nagelaten onder den titel: *Leven, totn gevallen en reizen van Gerasimus Zelich, archimandriet van het klooster Maria's slaap te Krupa in Dalmatie, vicaris-generaal der kerken van de griekse ritus in die provincie en in Bocca di Cattaro (Baai van Kotor), Buda 1823 in 8°*. Dit is het eerste prosa-werk, dat in de illyrisch-dalmatische volkstaal het licht gezien heeft, eene bijzonderheid, welke

⁶ *Biographie universelle classique, ou dictionnaire historique portatif (Ouvrage entièrement neuf)...* Troisième partie, Paris, Charles Gosselin, Libraire-Éditeur, 1829, str. 3406.

⁷ *Dictionnaire biographique universel et pittoresque* Tome troisième, Paris, Aimé André, Libraire-Éditeur, 1834, str. 430.

⁸ *Biographie universelle ou dictionnaire historique* Nouvelle édition, tome sixième, Paris, Furne et Co, Libraires-Éditeurs 1838, str. 536.

⁹ *Encyclopédie moderne, ou dictionnaire abrégé des hommes et des choses....* Deuxième édition, tome 24, Bruxelles, chez Th. Lejeune, Libraire-Éditeur, 1832, str. 281.

daaraan voor de letterkunde van dat land een booge waarde geeft. In het stuk vindt men vrij uitvoerige berichten omtrent het leven van de schrijver, die omstreeks 1822 in zijn klooster † is.¹⁰

ZELICH (GERASIMO), archimandrita illirico, n. fa. 1752 a Shegar, villaggio situato a pie del monte Vélebit; ha lasciato alcune memorie sotto il nome di *Vita, avventure e viaggi di Gerasimo Zelic, archimandrita del monastero del Sonno di Maria Krupa, in Dalmazia, vicario generale delle chiese di rito greco in questa provincia e nelle Bocche di Cattaro* (Buda, 1825, in 8.,). È questa la prima opera che sia comparsa in prosa nell'idioma popolare dalmato-illirico, per cui è assai preziosa per la letteratura di questo paese. Trovansi in essa dei documenti molto estesi sulla vita dell'autore, che morì nel suo monastero di Krupa circa l'a. 1822.¹¹

* * *

Што се, пак, Ле Глеовог текста тиче, уочавају се снажне подударности са текстом који је о *Житију* Герасима Зелића објавио Јернеј Копитар 1824. године у “Јахрбуцхер дер литератур”, у свесци за јануар, фебруар и март. Копитаров текст је веома дуг, од 113. до 199. стране и у њему је дат један широк и прилично детаљан опис Зелићевог аутобиографског дела. Подударности су велике и може се са приличном сигурношћу тврдити да се Ле Глеов текст у Копитаровом садржи готово без остатка, односно да се скоро сви елементи од којих Ле Гле гради свој текст о Зелићу могу пронаћи у Копитаровом тексту. Утолико су занимљивији примери када то није случај. Оно у чему се огледа оригиналност француског аутора јесте избор и обрада елемената преузетих од Копитара. Ле Гле, тако, изузев у уводном пасусу и у кратком закључном делу, свој текст обликује као директно цитирање самог Зелића сматрајући, вероватно, да ће лични, исповедни тон, у првом лицу, бити читаоцима привлачнији.

Насупрот Копитаровој опширности и настојању да читаоцима представи једну по једну, све целине Зелићевог *Житија*, Ле Гле је направио осмишљени из-

¹⁰ *Algemeen Noodwendig Woordenboek der Zamenleving...* Te Amsterdam, Bij, Gebroeders Diederichs, 1861, str. 669.

¹¹ *Dizionario biografico contenente le notizie ... prima versione dal francese... Volume V*, Firenze, David Passigli tipografo-editore, 1849, str. 804. Од италијанских извора споменућемо још два прилога из средине XIX века:

У књизи Ђиролама Дандола *La caduta della Repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni*, Pietro Naratovich, Venezia 1855, на страни 323 читамо белешку о Зелићу: „Zelich p. Gerasimo, monaco di rito greco non unito, nacque l'anno 1752 nel vilaggio di Xegar nel territorio di Zara; fu archimandrita del monastero di Krupa, e Vicario-generale delle chiese del suo rito nella Dalmazia e nelle Bocche di Cattaro; ed oltre che per le cariche sostenute, lasciò assai buona fama per viaggi fatti, e per difficili maneggi nei quali ebbe parte. Morì intorno al 1822, lasciando manoscritta la storia della sua vita, impressa l'ano seguente nella stamperia dell'Università di Buda con questo titolo: *Vita, cioè nascita, educazione, viaggi, avventure e sofferenze diverse di gerasimo Zelic ecc.*

У познатој књизи Шиме Љубића, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia* у Бечу 1856, о Зелићу читамо: „Zelich Gerasimo, Archimandrita del convento del transitò (di Maria) di Krupa in Dalmazia, già generale e gran vicario delle chiese ortodosse della confessione orientale in Dalmazia (1752-1811), scrisse la propria *Vita* in illirico e la pubblicò in Buda 1823 in 8”. Видимо да је код Љубића година Зелићеве смрти још удаљенија од стварне.

бор података са намером да понуди једну кохерентну слику Зелићевог живота у културном и историјском контексту распоређујући акценте на свој начин. Тешко је претпоставити да је Ле Глеов текст настао тако што је он у “*Jahrbucher der literatur*” просто пронашао Копитарев текст и искористио га за свој енциклопедијски чланак. Пре ће бити да му је Копитар, или неко други, на неки начин сингнализирао ту значајну књижевну појаву (као пријатељу, кореспонденту, или, можда, као колеги библиотекару) и предложио да је представи француској културној публици.¹²

У уводном пасусу, следећи Копитаров текст као извор, Ле Гле даје општи културни и књижевни контекст “Илирског” живља западне и источне вероисповести. Потом за “Илире” источне вероисповести каже да имају, додуше хиљадугодишње писмо али, у оно време, свега два књижевника, Доситеја Обрадовића и Герасима Зелића (наводимо превод):

У наше време они имају два писца. Први је Доситеј Обрадовић, рашчињени монах, који је назван грчки филозоф. За време устанка у Србији, Карађорђе му је поверио организовање школства у Београду. Презир који је показивао према религији, цинични тон који садрже његови списи лишили су га сваког уважавања: умро је око 1810. године а да није на илирску књижевност извршио онолики утицај који се могао очекивати од његове надарености. Архимандрит Зелић, којем је овај чланак посвећен, учинио је, насупрот, веома много за ту књижевност. Он је написао мемоаре који су се појавили под следећим насловом: Живот, авантуре и путовања Герасима Зелића из манастира Крупа, у Далмацији, посвећеног Маријином вазнесењу, генералног викара цркава грчког обреда у тим провинцијама и у Боки Которској, Будим, у ћирилској штампарији Универзитета, 1823, ин 8. Ти биографски мемоари, које је Зелић записао на крају своје каријере, прво су дело у прози које се појавило на народном далматинско-илирском језику што га чини веома драгоценим за књижевност тог краја.¹³

Предност Зелића над Доситејем у погледу заслуга за развој књижевности Ле Гле је много одређеније нагласио него што је то учинио Јернеј Копитар:

Наиме, први њихов писац био је одбегли калуђер Доситеј Обрадовић, којег су својевремено новине представиле као грчког филозофа који је у Београду руководио просветним установама побуњених Срба [...]. Пошто је био одбегли калуђер и пошто је у својим књигама отприлике био оно што се обично означава као деиста или индиферентиста, то је тешко веровати да је могао целисходно да делује на своје земљаке.

Архимандрит Зелић га у том погледу далеко надмашује; он је редовни (ортодоксни) калуђер а ипак је и илирски литерата.¹⁴

¹² Додатно истраживање би открило, вероватно, нешто више о тој комуникацији. У студији Миодрага Ибровца *Копитар и Французи* (Из *Зборника Филозофског факултета II*, Научна књига, Београд 1953) не помиње се француски аутор о којем говоримо.

¹³ Le Glay, *Нав. шексџ*, стр. 197; овај део текста аутор обогатује важном напоменом о ћирилским штампаријама {горе, под бројем (1) и у оригиналу и у преводу} за коју подстицај није нашао код Копитара и која показује његово познавање словенске језичке проблематике.

¹⁴ Јернеј Копитар, *Србица*, Матица српска, Нови Сад 1984, стр. 229; Копитаров текст објављен је у преводу Томислава Бекића. Ваља додати, овде, да је Копитар, при крају свога текста, на изванредан начин обезвредио језичко-књижевни значај Зелићевог *Живља*: „Зелић

Такву одлучност у креирању позитивне слике о животу и о Житију Герасима Зелић, француски аутор показује на још неколико начина. Удаљава се од Копитара и по томе што даје један прочишћени портрет Зелића остављајући по страни његове противречне поступке, његове „политичке амбиције“ и оне догдовштине којима доминирају људске страсти и амбиције (што Копитар, међутим, верно преноси уз понеку ироничну опаску у односу на Зелића). За Ле Глеа је важан Зелићев просветитељски порив, упорност са којом стиче знање у тешким друштвеним и породичним околностима, здрава радозналост да путујући упозна свет и допринесе свом завичају унапређујући, као монах и свештеник али и као просвећен човек, писменост, школство, цивилизованост, моралност, сређеност живота међу монасима и свештеницима итд. Не пропушта да спомене све епизоде које су повезане са учењем, школовањем, штампањем књига (тако, на пример, ћирилске штампарије у Русији и другде спомиње више пута него и сам Зелић у *Житију*). Занимљиви су одломци у којима Ле Гле говори о количини књига које је Зелић добио или купио у Русији:

J'avais recueilli d'abondantes aumônes; je les employai à acheter des livres et des ornements pour le couvent de Кгупа...¹⁵ (Сакупио сам обилату милостињу; искористио сам је да *куйим књиџа и украсних њредмеџа за манастир Круџа*...).

Ayant obtenu du prince un passe-port pour entrer dans l'intérieur de l'empire russe, je me décidai à retourner dans mon monastère, emportant avec moi une bonne provision de livres liturgiques et classiques, dont l'Illyrie a toujours grand besoin. Je retournai donc à Kiow, dont je connaissais l'imprimerie cyrillienne¹⁶ (Добивши од принца пасош са којим сам могао ићи у унутрашњост Руског царства, одлучио сам да се вратим у свој манастир *носећи са собом леџу количину лиџурџијских и класичних књиџа за којима је Илирија и даље осећала велику њошребу*. Вратио сам се, дакле, у Кијев где сам видео *ћирилску шџамџарију*).

Je le priai de vouloir bien y ajouter une collection des livres liturgiques, pour toute l'année ecclésiastique; cette demande méritait attention; le recueil comprenant 40 à 50 vol. in-fol. Le prélat m'assura qu'il enverrait à Platon, métropolitain de Moscou, l'ordre de m'en donner un exemplaire que l'on prendrait à l'imprimerie impériale cyrillienne, ce qui se fit exactement. J'achetai encore deux autres recueils liturgiques et des livres classiques dans notre ancien idiome illyrien.¹⁷ (Ја сам га молио да томе придода *један комџлеџ лиџурџијских књиџа, за целу лиџурџијску џодину; џај захџев џривукао је џажњу; збирка је садржавала 40 до 50 књиџа in folio*. Свештеник ме је уверио да је митрополиту Москве Платону упутио наређење да ми поклони *један џримерак из царске ћирилске шџамџарије*, што је било и учињено. Ја сам купио још *два комџлеџа лиџурџијских књиџа и сџарих књиџа на наџем илирском језику*). (курзив Ж. Ђ.)

Тако пише Ле Гле. Код Копитара се о томе говори овако:

је, дакле, од западних Срба (*graeci ritus*) први прозни писац на свом матерњем језику [...]. Међутим, срећа да хронолошки буде први прозаик на свом матерњем језику скоро да је и једини његов квалитет јер, о стилу или чак само о чистоти језика код њега не може бити говора“ (стр. 324).

¹⁵ Le Glay, стр. 201.

¹⁶ *Исџо*. стр. 199.

¹⁷ *Исџо*. стр. 201.

Назад се спремио за пут; на растанку је митрополита замолио још за нешто црквених књига, али овај му је обећао да ће јавити архиепископу Платону у Москви да му их спреми и да.¹⁸

Архиепископ Платон му је, као што му је од стране Синода било наложено, припремио и дао оне црквене књиге; Зелић је за своје паре купио још неке црквене књиге, као и неке „поучне“ књиге па је онда све то сложио у четири велика, гвозђем окована сандука, које му је уред синодске штампарије запечатио, а њему је уручен списак приложених предмета.¹⁹

А овако код Зелића, у *Житију*:

Сјутра дан намислимь отходити изъ Петербурга, зато отидемь Митрополиту захвалити, и руку полюбити. Запросимь га такође, да би ми святѣйшій Сѹнодь по крайней мѣри подаріо едань кругь црковніе книга за мой манастирь када нѣесамь имао срећу више милости одь святѣйшаго сѹнода получитьи. На то ми Митрополитъ одговори: „Када будете у Москви, явитесе Архіепископу *Плайѹну*, кои ће имати одь Сѹнода повелѣніе, да вам даде једань кругь книга.“²⁰

Кады самь подворіо премудрогь Архіепископа *Плайѹна*, приміо ме е по све учтиво, и послао ме е посліе у книгпечатню, да ми даду по налогу святѣйшегь Сѹнода едань кругь црковніе книга. Два самь круга я јошть за новце купіо, и друге коекаквіе поучителніе книга, и све самь сложио у четири велика сандука, гвозђемь окована. Ове сандуке запечатилису ми они у печатни оть канторе, и дали ми регистерь.²¹

Постоји у *Житију* и текст инвентара ствари које је Герасим Зелић са путовања у Русију донео у свој манастир. Ту су, већином, украсни црквени предмети, „драгоцѣнне вещи изъ Русіе“; од књига је остало мало: „Книга годишня круга 2; и поучителніе колико едань кругь“.

¹⁸ Копитар, *Serbica*, стр. 272.

¹⁹ *Исѣо*, стр. 276.

²⁰ *Исѣо*, стр. 276.

²¹ Герасим Зелић, *Житіе сирѣчь рожденіе, васіиїаніе, сѣрансѣивованія, и различна ію свѣіу и у оічечесѣу іриключенія и сѣраданія. Герасима Зелића архімандрііа свейоусіенске обіітели Круіе у Далмаціи; бывшеѣа кое у ісїіой державы, кое у Бокки Коііорској, одь л. 1796 до конца л. 1811. надь іравославными восііочноѣа ісїіовѣданія цѣрквами Генерал'- и Великоѣа – Викаріа Нимь самимь Себи и своима за сїіомень сїіисано; и друѣима за любойісїіиво, ѣдѣііію а зарь и за ііоученіе, на свѣіть издано*, Штампарија Угарског Краљевског Универзитета, Будим 1823, стр. 209.

Одлучили смо се да читамо прво издање Зелићевог *Житија*, објављено 1823. године у Будиму верујући да цитирање текста на предвуковском писму не представља велик проблем. Та нам се књига чини као најаутентичнији израз Зелићевих књижевних намера и његовог раскошног књижевног дара. Мислимо да су потоња издања (панчевачко из 1886, и београдско Српске Књижевне Задруге из 1897-1900 и, нарочито, београдско Нолитово издање из 1988), избацивањем неких документарних делова из оригиналног издања и спајањем са *Додајком Житију*, који је у књижевном погледу битно другачији, односно нижег квалитета, нарушили, у извесној мери, естетички доживљај који се има при читању оригинала и целовитост великог књижевног, културног и документарног потенцијала који Зелићева књига садржи. Цитирали смо дословце издање из 1823. године поштујући и све штампарске неуједначености и грешке.

Иако се може рећи да Ле Гле у приказивању Зелићевог живота примењује и неке биографске клишеје, његов текст је, у целини, течан, разумљив, логичан и, надам се, даје веома позитивну слику о нашем писцу.

На неким местима Ле Гле је обогатио текст неким својим знањима или својим допунама. Видели смо како је, не придржавајући се у потпуности Копитара, обликовао уводни део и вредносне судове о Доситеју и Зелићу; у другој прилици, на пример, каже да се манастир Лубен (код Зелића Лубенскій) налази на реци Сула (*le monastère de Lubny sur la Sula*²²), што као податак не постоји ни код Зелића ни код Копитара; на једном месту, опет, даје своју допуну о томе како је Потемкин дао да се запале куће заражених кугом “како би се прочистио ваздух”:

Ле Гле:

Le prince en eut bientôt fini: il fit mettre les soldats malades en quarantaine; les habitants de toute la contrée furent chassés, et pour purifier l'air on mit le feu à leurs maisons. (...princ je ubrzo okončao: dao je da se bolesni vojnici odvoje u karantin; stanovništvo svih tih krajeva bilo je oterano, a da bi se pročistio vazduh njihove kuće su zapaljene.)

У непотписаном тексту из *Biographie universelle et portative...*: преузима се Ле Глеов текст:

Le camp était atteint d'une épidémie; Potemkim mit ses soldais en quarantaine, chassa du pays tous les habitants et brûla leurs maisons, en disant que ce feu purifierait l'air.

Код Копитара је овако:

Потемкин је опаку пошаст сузбио на тај начин што је оболеле војнике одвојио од здравих, што је житеље отерао на село а све куће спалио.

А код Зелића:

Тай чась раздѣле солдате болесне одь здравіе, и изгоне све фамиліе изь села на поль, обашка здраве, а обашка болесне, а куће предаду огню. 94

Све време, наиме, док се чита текст француског аутора, помишља се на могућност да је он имао увида у још неки материјал поред Копитаровог текста, да је, евентуално, имао, барем посредно, увид и у оригинал Зелићевог *Житија*. Ево једне такве ситуације. Описујући стање и живот монаштва на Атосу, Ле Гле у једном тренутку пише:

A la vérité chaque couvent a ses terres, ses paysans et ses capitaux; mais tout cela ne peut lui suffire, le Mont Athos devant chaque année payer pour son karatsch un ducat par religieux, ce qui fait douze mille ducats pour toutes les maisons de la montagne sacrée.²³ (Уистину, сваки манастир има своја имања, своје сељаци и своје богатство али све им то није довољно јер Атоска гора треба да сваке године као харач плати један дукат по монаху, што чини дванаест хиљада дуката за све куће на Светој Гори). (курзив Ж. Ђ.)

У преводу Копитаровог текста читамо:

Сви манастири на Светој Гори имају вани своје кметове, земље, стоке и друго, и могли би добро живети да не плаћају (што су ми калуђери

²² Le Glay, str. 199.

²³ Isto, str. 200.

казивали а што ја нисам могао да верујем) Турцима годишње 12 хиљада у злату. 253

Код Зелића пише овако:

и могли бы добро живљѣти, да неплаћа света гора (како су ми исти казивали калуђери, што я нисамъ могао вѣровати) 12. хиљада рупія у злату Туркомъ за 12 хиљада калуђера на годину.

Податак да се плаћа један дукат по монаху, односно да се за 12.000 монаха плати укупно 12.000 рупија или дуката, јасан је из Зелићевог текста и из Ле Глеовог текста, а не види се у преводу Копитаровог текста. Одакле онда Ле Глеу та сразмера? Одговор налазимо у оригиналном Копитаровом тексту:

Alle Klöster haben zwar ihre Bauern, Grundstücke und Kapitalien, und könnten gut leben, zahlte nicht der heil. Berg (wie mich dort die Mönche versicherten, ich aber nicht glauben konnte) 12000 Dukaten jährlich den Türken (als Charatsch) für 12000 Mönche.²⁴

Преводилац је пропустио да прецизно преведе немачки текст те се појавио, у преводу, „мањак података“.

Поглавље *Житија* из којег је наведен управо цитирани одломак једино је за које је Копитар одлучио да га у целости преведе на немачки. Приликом приређивања српског издања Копитарових текстова (*Serbica*, Матица српска, 1984) уредништво је одлучило, сасвим разумљиво, да се обави „враћање“ текста, да се, конкретно у овом случају, Зелићев текст не преводи са немачког него да се уврсти оригинални текст из *Житија*. Тако и пише у закључним напоменама:

Кад Копитар цитира, цитира, дакако, на немачком, а цитира који пут и по читав текст које српске народне песме. Таква места у књизи „враћена“ су у оригинал, а односе се пре свега на одломке из Г. Зелића, Д. Обрадовића и В. Ст. Караџића. У наведеним случајевима то „враћање“ урађено је према следећим литерарнокритичким издањима: *Житије Герасима Зелића I-II*, Београд 1897-1898...

Упркос таквом објашњењу, у преводу Копитаровог текста на српски није уврштен Зелићев оригинал него је, управо, рађен превод превода (оригинални српски текст Копитар је превео на немачки па је, потом, са немачког преведен на српски).

Српска верзија Копитаровог текста објављеног у књизи *Serbica* у издању Матице српске има још један крупан недостатак који има негативне „филолошке последице“. Ево два упечатљива примера.

Герасим Зелић спомиње, на једном месту, Никифора Теотокија, архиепископа руске цркве, који је родом био Грк, са Крфа:

Ту самъ имао срећу наћи Г-на Епископа *Никифора Теоѿѿѿи*, родом изъ Керфа, кои быяше гркъ правый, али добродѣтелію и страннолюбіемъ правый Русь...⁸²

У српском преводу Копитаровог текста о Зелићу читамо само ово:

²⁴ Јернеј Копитар, Житје – Герасіма Зелића – нимъ самыъ – на свѣтъ издано. (Leben, d. i. Geburt, Erziehung, Reisen, und verschiedene in der (weiten) Welt und Vaterlande (ihm widerfahrene) Begebenheiten und Leiden des Gerasimus Zelich..... „Jahrbücher der literatur“, januar, februar, märz, Wien, 1924, str. 137.

У овој последњој вароши је упознао епископа Теотокија, рођеног Грка са Крфа, али „непорочног и гостољубивог као прави Рус“.

А код Ле Глеа, међутим, налазимо и додатна обавештења, чак и о евентуалном преводу на српски језик једног Теотокијевог дела (у основном тексту, па у намени бр. 4):

l'évêque Théotoki, Grec très-instruit, qui venu de l'île de Corfou, sa patrie, s'est établi en Russie.... Ce prélat a publié un *Recueil de Dominicales* (Крпиаџодрџион) en son idiome grec, qui tient de la langue classique et du grec moderne. On l'a traduit en russe et en langue serviennne.²⁵ {Тaj свештеник је објавио један **Крпиаџодрџион** (*Recueil de Dominicales*) на свом грчком језику који има елементарна класичног и модерног грчког језика. Преведен је на руски и на српски језик}.

Поново би се могло помислити да је Ле Гле користио и неки други извор за свој енциклопедијски текст. Испоставило се, међутим, да је то само делимично тачно, а да је и овога пута претежно коришћен Копитаров текст. Наиме, изворни Копитаров текст, на немачком, опремљен је многобројним и веома значајним напоменама које, из неког разлога, у српском издању нису преведене. Ево како гласи Копитарова напомена уз Теотокијево име:

Dieser Theotoki hat ein griechisches Predigtbuch in einer Sprache herausgegeben, die zwischen dem alten und dem heutigen gemeinen Griechisch das Mittel halten soll. Es ward dann russisch, und nach Einigen auch serbisch übersetzt.²⁶ (Тaj Теотоки је грчку књигу проповеди издао на једном језику који је требало да буде нешто између старог и новог грчког. Она је преведена на руски, а по некима и на српски језик).

У немачком издању Копитаровог текста постоји још једна напомена која је оставила трага у текстовима француских аутора, а коју ћемо овде споменути.

У непотписаном француском тексту из *Biographie universelle et portative...* на почетку, где се говори о рођењу Герасима Зелића и његовој болести у детињству, читамо и ову реченицу:

Le jeune Zelich dont la destinée était d'acquérir *une force peu ordinaire, et une taille gigantesque*, s'étant rétabli presque aussitôt, le vœu fut oublié; mais d'autres circonstances en amenèrent l'accomplissement²⁷ (Млади Зелић који је био предодређен да стекне неуобичајену снагу и гигантски раст...). (курзив Ж. Ђ.)

Исту такву слику о Зелићевом физичком изгледу налазимо и код Ле Глеа, у намени под бројем шест:

Ce Moïse, auparavant professeur à Moscou, homme très-instruit, ayant pris beaucoup d'emboupoint, était devenu très-peu propre aux fonctions d'aumônier en chef, lequel chez les Russes est obligé de marcher en avant, portant la croix à la tête des régiments. Il n'est point surprenant que Potemkin lui ait préféré *notre archimandrite Zelich, Illyrien d'une force plus qu'ordinaire et d'une taille gigantesque*.²⁸ (Тaj Мојсије, раније професор у Москви и веома учен човек, био се

²⁵ Le Glay, стр. 199.

²⁶ Ј. Копитар, *Живџије – Герасима Зелића...*, „Jahrbücher der literatur“, стр. 130.

²⁷ *Biographie universelle et portative...*, стр. 1629.

²⁸ Le Glay, стр. 202.

прилично угојио и постао тиме неподобан за улогу главног капелана који је, код Руса, у обавези да иде испред војске носећи крст, па није нимало изненађујуће што је Потемкину више одговарао наш архимандрит Зелић, Илирац неуобичајене снаге и гигантског стаса). (курзив Ж. Ћ.)

У Зелићевом *Житију* нигде се не налази назнака о његовој физичкој снази и о високом стасу. Порекло те сугестивне слике могуће је пронаћи опет у једној Копитаровој напомени, у немачком издању текста о Зелићу:

Moyses war früher Professor in Moskau gewesen, ein korpulenter und stiller Mann, daher seine Sehnsucht nach Ruhe. Unser Zelich ist ein großer und baumstarker Dalmatiner, mit dem fliegenden Haare, das Kreuz schwingend, wäre sein Anlauf auf Freund und Feind gleich wirksam gewesen.²⁹ (Мојсије је раније био професор у Москви, један корпулентан и тих човек па отуд и његова жеља за миром. Наш Зелић је као од брега одваљен Далматинац, разбарушене косе, са крстом који се клати, његова је појава била подједнако упечатљива и пријатељима и непријатељима).

Сав овај енциклопедијски материјал о Зелићу, настао на основу текстова Јернеја Копитара и Жозефа Ле Глеа, проналазимо и у књизи *Стазе биографија*, из пера енглеске књижевнице Сесилије Луси Брајтвел, која је објављена 1863. године³⁰. У тој књизи се биографија нашег Герасима Зелића (од 201. до 212. стране) налази у друштву са биографијама још тридесет знаменитих људи из свих времена. Његовој биографији, примера ради, претходе биографије чувеног певача кастрата Фаринелија и свете Терезе Авилске. Не знамо које је све изворе користила енглеска књижевница за биографије других личности, али је готово сасвим сигурно да је за Зелићеву користила управо текст који је Жозеф Ле Гле објавио у 52. књизи Мишоове *Biographie universelle, ancienne et moderne*.

Почетни делови њеног текста подударају се, готово у потпуности, са одговарајућим деловима Ле Глеовог текста. Другачије и ново је то што користи израз „српски језик“ (*Servian Language*) и што додаје неколико реченица о Вуку Караџићу и његовим народним песмама и пословицама. О томе се ова ауторка по свој прилици обавестила из неког другог извора:

A curious, and, to the philologist, highly interesting work, was published, some thirty-seven years ago, at the University of Buda. It is entitled „The Life, Adventures, and Voyages of Gerasime Zelich, Archimandrite of the Monastery of the Sleep of the Virgin, at Krupa, in Dalmatia; Vicar-General of the Churches of the Greek Ritual in that Province, and at the Mouths of the Cattaro. Buda: at the Cyrillic printing-press of the University. 1823. 8vo”.

These biographical memoirs were written by the author toward the close of his career, and his book is the first prose work which has appeared in the pure Slavonian or Servian language. This is the ancient tongue into which Cyrillus and Methodius translated the Scriptures in the ninth century, and for which they formed an alphabet. It is still used, with some slight variations, by the Slavonians, who follow the tenets of the Eastern Church, and who also employ, in the performance of divine service, the same Slavonian idiom into which the Bible was translated, and which is now become the sacred tongue of those nations. The priests of Illyria say the breviary, celebrate the mass, and administer the sacraments in this old idiom.

²⁹ J. Kopitar, *Житије – Герасима Зелића...*, „Jahrbücher der literatur”, str.163.

³⁰ Cecilia Lucy Brightwell, *Byeways of biography*, G. Nelson and Sons London Edinburch and New York 1863.

The Servian was employed as a written language, for the first time, by Dositheus Obradovich, an unfrocked monk, to whom was given the title of the Greek philosopher. The celebrated Servian leader, George Czerny, confided to him the reorganization of the schools of Belgrade; but the contempt he affected for religion, and the cynical tone he assumed in his writings, were a barrier to his popularity, and he died, in 1810, without having exerted that influence upon the language and literature of his country, which had been expected from his talents. Vook Karadgick, the first Servian scholar of the age, rendered the greatest services to this cause, especially in a collection of National Songs, which he published at Liepsic, in 1823: he also edited, at a later period, a volume of Servian Proverbs, and other works; but the Memoirs of Zelich, published by his family after his death, was the first work of the kind, in the pure, ancient idiom of Illyria. Nor is this autobiography interesting on that account alone; but for the curious historical and personal incidents related by the author.³¹

Да је њен текст готово дословни превод Ле Глеовог текста, показатељемо на основу два примера која смо већ цитирали.

Опис интервенције којом се принц Потемкин супротставио епидемији куге овако гласи у тексту Сесилије Брајтвел (задржан је чак и курзив из француског текста):

The Prince soon put an end to it: he sent the sick soldiers into quarantine, drove the neighbouring inhabitants out of the country, and, *by way of purifying the atmosphere, fire was set to thier cottages.*³²

Други пример је онај о Мојсију, дебељушкастом и лењом капелану уместо којег је Потемкин хтео да постави Зелића; ту је чак задржано ословљавање Зелића на француском језику, а детаљ о гигантском расту Зелићевом ауторка из Ле Глеове напомене вешто преноси у основни текст:

One day after dinner he thus adressed me: „Where do yu mean to go, *mon petit père?* Here is the war on the point of breaking out. Moses, my chief almoner, has taken himself off to Moscow, where he sleeps all day, like an ass: I will give you his place. Come with us, and after the war is ended, I'll make you a bishop". In order to understand this colloquy, the reader must know that the Moses referred to by the Prince was formerly a professor at Moscow, a very learned man: but having become excessively stout, he was wholly unfit to perform the duties of almoner-in-chief, who, in the Russian army, is obliged to march in the vanguard, bearing the cross at the head of the regiments. It is, therefore, no wonder that the Prince preferred to him our archimandrite, a man of more than ordinary strength, and of gigantic stature!³³

И ова ауторка преноси погрешну информацију да је Зелић умро 1822. године; она, додуше, каже „вероватно“ („probably“). Енциклопедијски текстови о Зелићу које смо навели или стављају годину 1822. као поуздану годину смрти или користе форму „око 1822. године“, као што чини и Ле Гле. Извор те погрешке није сасвим јасан. Копитар не спомиње, наравно, годину Зелићеве смрти јер је овај у то време био жив, а то је Копитар, по свој прилици, знао. Међутим, при крају свог рада пита се: „Али зашто Зелић ово одлагање (у објављивању *Житија*, због одуговлачења Павла Соларића да прегледа и поправи текст – Ж. Ђ.) није искористио

³¹ *Исџо*, стр. 202.

³² *Исџо*, стр. 205.

³³ *Исџо*, стр. 209-210.

да настави своју биографију до 1823?³⁴ Да ли је Ле Гле можда разумео да је Зелићева смрт узрок томе, да га је смрт „око 1822. године“, осујетила у писању наставка *Живица*? Било како било, за Ле Глеа и за друге који су преписивали његове информације о Зелићу и уврштавали у лексиконе, речнике, енциклопедије и књиге, Герасим Зелић је умро 1822. Од тог времена, па до његове стварне смрти, 1828. године, и касније, над самоћом и забором у који је тонуо ницало је, другде, у Европи, разгранато писано подсећање на његова импресивна путештвија и на лепу књигу коју је о томе написао.

Жељко Ђурић

UDC 821.163.41-6 Ruvarac I.
UDC 821.163.41-6 Savić M.

ПРЕПИСКА ИЛАРИОНА РУВАРЦА И МИЛАНА САВИЋА

I

Мно̀го̀шо̀штовани Гос̀одине!

Молим Вас лејо, немојте се одмах срди́ти, чим̀ прими́те ово̀ писмо̀ а још мање, кад̀ га̀ прочи́та́те. Није ми ни намера́ ша̀ а нисам ни рад, да Вас озлово́лим, јер долазим, осим с̀ горњом, још с̀ једном молбом. А кад̀ ћу̀ прочи́та́те, онда ми се о́иш немојте смеја́ти. Сивар је у овом:

Од неко̀ времена амо мучи ме мисао, да наи́шем̀ и́ра̀гедију „Црночетници” – о чет̀и дакле, коју је основао Ма́ица Корвин и која је две године́ по́сле Ма́ицине смрти́ код Се́гедина уни́штена. Пи́шем̀ и́ра̀гедију за то̀, ш́то мислим, да су у то́ј чет̀и били ве́ћином Срби, који су од и́реи́ндени́а Владислава, до́цније Краља, обрицањем наведени, да буду уз ње́га; али до́цније обмањени, наи́уси́е га̀, и́е х́и́е до́ше Ма́ицино́ сина, Јована Корвина, за Краља. То и беше́ по́вод њихово́ и́ројаси́и. А ша̀ и́ројаси́ бац̀ изгледа ми и́ра̀гична.

Осим Fessler-a немам дру́ге изворе́ и́ри руци. Fessler с́омиње до душе чет̀о Vonfinius-a, особи́о онда, кад̀ зовори о Црној чет̀и, али зде ми је Vonfinius?

Мени би врло и́ребало име историка, једно́ кайе́тана и́е Црне чет̀е, али Србина, шо̀ш држим, да је Haugivitz ко́ с́омиње Fessler, био Чех.

Сад долазим с̀ и́и́ањем: Је ли вредно, да се у́уси́м у ша̀кав рад? Може́те ли ми да́и име оно́ кайе́тана? Јес́те ли вољни, у́уи́и́и ме на изворе, из којих би и́и́ео ма́теријал за и́ра̀гедију?

И о́иш Вас врло лејо молим, да ми не замери́те, ш́то се обра́там на Вас – а на ко́га ћу̀ ина́че!

Прими́те мно̀го̀дуважени Гос̀одине, израз мо́ најодлични́је́ шо̀шовања.

Др Милан Савић

*У НСаду 12.(24) X. 90
[Архив Сану, бр. 6. 568]*

³⁴ J. Копитар, *Serbica*, стр. 323.

II

У Грђеишезу, 17/29 окт 1890

Поштовани Господине и пријатељу!

Писмо ваще од 12/24 о. м. тек сам синоћ примио, те хоћу да сместа одговорим на питања ваца у шом писму.

Но пре свега треба да знаје, да вам одговара човек болан и невољан, који не може и који сад већ и несме ништа да ради ни да чини којекакве историје; и који уопште несме да се да се најпреже, да размишља.

Малаксао сам – те је мука живети овако. Но шта је вама здравима, чилима и добро расположенима до јадних, бедних и изумирућих! – Но на ствар. Мучи вас – велике, мисао да највише израдију „Црнечиници“, мислећи да је у црној чети (legio nigra) Краља Маије било Србаља, – да су у њој већином били Срби. Чини ми се да је и Г. Стојачковић негда иако мислио но да ли он и данас стоји при тој мисли ја не знам, само знам да сада у стварости он о многим стварима не мисли онако, као што је мислио, кад је млађи био. Но ако Г. Стојачковић и данас свеједнако мисли, да су у тој црној чети Краља Маије већина Срби били те се у шом погледу с вама слаже, онда се ја не слажем с вама, и мислим да у тој чети није било Срба или ако их је било, да их је било мален број а већину да су састављали Чеси и Моравци и са њима помешани Немци и Раци. Срби су у маијиној војсци служили јонајвише као лаки коњаници. Срба иеко да је било у црној чети након мира краља Маије и онда кад ју је по зајави краља Владислава Кинижи Пал уништио, дајаче Срби су помазали у шом уништењу Црнечиника Кинижију Павлу или ако оште незу Павлу који није био ни Србин а камол' од рода Бранковића.

Ако је иако, онда треба да најусише ту црну мисао, која вас мучи или друкчије; окајте се ћорава посла и немучише се с „Црнечиницима” и њиховом прошлосту, кад по нису били Срби већ Чеси, Моравци и Словаци.

Не могу даље – и само вас још молим, да примите срдачан поздрав, који вам шаље

И. Руварац

[РоМс, инв. бр. 3.114]

III

Многоуважени Господине!

Не могу Вам доса рећи, како Вам захваљујем на писму. То ми је разбило сву шамо око „црне” мисли моје. Мисао ме ша не мучи више ни најмање; „Црнечинике” нека ише сада ко год хоће, ја не ћу. За мене иај предмет и нема више оног интереса, који је имао до сада. Кад Срби нису били у тој чети, онда ме се и не ииче. Што доси. Стојачковић говори, или, шта је говорио, по ишчезава према јасним и одређеним речима Вацим. Што Ви господине, кажете, по вреди и шо се ја држим и не ћу се ни обзираи на друго. Шта ће ми сад Бонфиније!

Али има један део у Вашем писму, проишв кога морам поидићи своју сумњу. Велике, господине, да сие болан и невољан. Да не кажете по сами, из писма – бар из осјалог дела његовог – не би нико разабрао, да се не осећаје по најбоље. У писму је још онај Вац ствари, полемичан тон; у њему још увек онај Вац хумор, који освежава и сухойарне ствари; Вац рукопис је још увек лак и не показује ни најмање, да се рука ша не осећа добро а каже ми, да сам господар има ојеш својих црних мисли. Слова у писму, написана Вацом „болесном” руком, стоје још и

сад на харџији, као они Срби, лаки коњаници Краља Маџије. Будиџе уверени, ѓосџодине, да нико не би џосумњао, да нисџе како џреба.

Шџо се виџе не мучиџе око својих џовеља, џџо се не најрежеџе џумачењем изѓлоданих манускриџта – џо имаџе џоџџуно џраво. Одмарајџе се, ѓосџодине, џа да можеџе доџније скидаџи ојџеј мрачне завесе са наше истџориске џроџло-сџи, и нама „истџориско болнима и невољнима” боље оџтвориџи очи.

Јоџ једаред Вам захваљујем на џријаџељском обавџџају.

С највећим џоџџовањем

Ваџ
одани
МСавић

У НСаду 19. (31) X. 90.

[Архив Сану, бр. 6. 569]

IV

У Грѓеџеѓу 8/20 деѓ. 890.

Поџџовани Госџодине,

Љубезни џријаџељу!

На ваџе џодуже ѓубезно џисмо од 2. о. м. немоѓу вам исџо џако одѓовориџи но на крајѓко с две џри речи. А одмах џу казаџи заџџо немоѓу одѓовориџи онако и заџџо се немоѓу одазваџи џрејоруѓи, молби и срдачним жељама ваџим. Нисам вам здрав: нисам се ојоравио већ сам изнемоѓао џако, да ми нејада лако ни крајѓко џисмо најисаџи.

Малаксао сам, а немоѓу да се одлучим, да џоџражим лека малаксалосџи џамо, ѓде би може биџи наџао, већ се кр'ам и џроџим кр'ајуџи и џако сам невољан, да ми није ни до чеѓа. Мораџу иџак џиџаџи за саветџ ѓорње лекаре.

Док сам здрав био нисам мислио на себе и на своје здравље, а сад, кад сам осџарио и ослабио, сад морам да мислим на себе и не моѓу узимаџи у обзир жеље и захџеве инџх.

Врајају џи вам џод % Сведоѓбу Муџибарићеву и молеџи вас да ме не осудиџе џџо у овај мах не моѓу да исџуним надежде ваџе џрејоручујем се нелицемерној џријаџељској ѓубави ваѓој са исџиниџим џоџџовањем џребивам

ваџ
Иларион
Арх.

[РоМс, инв. бр. 3. 139]

V

У Грѓеџеѓу 13/25 VI 891.

Поџџовани Гд. џрофесор,

Љубезни џријаџељу!

Памеџно сџе учинили, џџо сџе ми дали јучер ону карџу с ојоменом збоѓ бечкеречких владика, јер без џе карџе и карџене ојомене џеѓѓко да би се данас сеџио вас и ваџе скромне жеље. А знаџе л' заџџо? Кад сам се синоћ на џуџи коли враџио из НСада у манаџџир заџечем џисмо ѓ. Дра Илије Оѓњановића. Ја оуџџиџе нерадо џиџем џисма и не марим да чииџам џуџа џисма а особџо онда,

кад мислим да ћу се љушћити или ражалосити, кад прочитам њуђе писмо управљено на мене. С тога несмет и немогу с почетка ни да ошворим шаково писмо. Ни то писмо поменуто НСадско Уредника нисам хтео одмах ошворити имајући довољно посла с ошварањем и читањем других писама из Сарајева и Задра и Загреба. Но кад сам већ угасио свећу и легао у кревет не знам зашто: да л' због [нечитка реч] или јучерашњег говора и слушања мноштва љагољих НСадских раздражености нисам могао да сведем очи и да заспим – и најоследњу ошвет ујалим свећу и узмем да од муке прочитам оно писмо смецкајуће се Дра Илије Огњановића. А само то име „Илија” по себи је [нечитка реч] име. И кад сам прочитао писмо то прво ми се смркло пред очима а после сам обновио – и више се нисам љушћило и зашто да се љушћим, и на кога да се љушћим и на кога да се жалим. Нисам давно жалио, нисам се љушћило – већ сам био у ситару моје зло зимуње: умро сам, уочио сам се, душа ми се следила и због ледене душе слабо ми се и шело. Тек сам пред зору задремао и око шест сати усњао и рекао а и иравије помислио у себи: о уредничке шмокљане! Но о том дружи њућ, само сам се заветовао да моја нога више у НСад крочит неће, или ако крочи да ћелаве мудраце новосадске ситаре оне либерале и нове лажове више сусретити не ћу, оно којих ситарих либерала а вечитих или вечно недлаћујућих се лажова и синове ошце лжи” сирјеч ђавола, јесте од првих, ви Господине професоре! Но то иде на дружи лисћ, а овај је лисћ посвећен бечкеречком програму – не неке, није бечкеречком програму, који сје ваљда и ви, суштити Бечкеречанин градили и дограђивали већ бечкеречким владикама – и који мене ђаво наћениа те да ја ишћем у лисћу без кауције, – у лисћ уређиван човека, који је негда уређивао Комарца или Ситармало, а који је рођен у НСаду! –

Дакле о бечкеречким владикама.

Епископију или као што се данас ишће, владичанство бечкеречко помиње с епископијама српски у Вршцу Темишвару фрањо Трогиранин, пошњоњи Арцибискуп барски у извештају свом поднесеном конгрегацији у Риму *de propaganda fide* ([шири нечитке речи] VII том) од г. 1638.

Тада је оно дакле већ постојало.

У поменику Крушедолском помиње се Петроније, бечкеречки владика.

Аврамовић у описанију Свјетле Горе ситр. 73, а и Пећковић буџарин у свом опису ситарине [нечитка реч] ситр. 29 помињу Акаписћ писан г. 1795-1687, ком је китишор био „владика бечкеречки Кр Михаил”

У мојим белешкама нисам више нацао о бечкеречким владикама.

Задовољити се и ви с малим и то ишћим ирије што се и ја с ишћим малим морам да задовољим иредма је ашћити иу за већим, јачим иознанијем.

вац Иларион

[РоМс, инв. бр. 3143]

VI

Грешее, 12/24 маја 898.

Поштовани Господине

и иријашељу!

Има већ више времена, како нишћи коме ишћем нишћи ошћисујем – јер сам био болеситан, а и сад немогу се иофалити да сам здрав – али ми је боље, те сам се решио, да вам ишћем – не да вас за што ишћам и да вам досаћујем ишћањем о том шамо Русовлаху Сарку – већ да вам се захвалим на љубави и добротти с којом сје ми књићу ващу најновију на дар иослашћи изволили. Ја мислим да је на дар

– и зашто не смем се дуже у изливање чувствива благодарности уиушијашти, незнајући да ли нећу морати за књижу илаишти.

Ја вам дакле ириситојно благодарим – и желећи вам од Бога здравље оситајем вац

љубећи вас
Иларион Руварац
Арх.

[РоМс, инв. бр. 3.126]

VII

Ман Грзеише 1/13 Јуна 1898.

Многотиштовани, Љубезни иријашељу!

Знам ја, иа одавно већ знам, да сите ви сиромачан човек, *am wie eine Kirchenmaus*¹ – али да сите иако сиромачан, да немаите ни 5 новчића за марку, већ ишцеште на *Levelezö-Lap-u*² – ио, верујите ми, нисам ио знао, а дознавши сад за ио вац крајње – ираво сиромачииво, верујите ми, да ми је јако жао.

Но може бишти да се ја и варам и да је иоџрецино шито иако брзо само из иоџа, шито не иосласите зајечаћено иисмо марковско већ ошворену кариту закључујем и изводим, да сите ви веома сиромачан – и да је вас друџо нешито, а не крајње сиромачииво иокренуло и побудило на ио, да на месту иисма иоцаљеите кариту, на којој с наличја физирира један од великана српских и односно нсадских, ситари мој и иначе љубезни иријашељ, Др. Михаило Полиш који иорекло своје води од византијских Полиша. – Мислећи у себи, да ћу се ја – џрецино Иларион – боџ зна како обрадоваши, кад угледам на карити ирилејљену иерсону Полишову с моночком – или може бишти и биноклом на носу.

Но ио је шала, а иштина је цела, да смо обојица ио јесити ја и ви, а не Полиш оситарили, омаиторили и још нешито; али ио се дшцкреције ради не казује већ се само осећа.

Но шито смо оситарили, ио је ио земану и не иреба да нам је жао, – али шито сам ише ја доџао невоље ите не смем да се крећем ни возом ни колима ни шешном ио иарку већ ио савеиу лекарском морам да чамим у ћелији а чамећи у иуситој ћелији морам и ироитив савеиа лечничкоџ да иишем и иискарам, а иицући и иискарајући којешита, себе убијам, – на ио се љуитим – и љуитим се на цео свеити.

Расположен иако будући шаљем вам ио жељи вацој израженој у карити од Пеширова дне 1898, оне моје одломке о Паширијарху Чарнојевићу и деситоу Ђурићу Хебском, али иод неким условима, од којих је ирви да од јако иа све до иоследњеџ издисанија неишцеште ни Чарнојев. ни десито-Ђурић-Хебски, већ ирсито: Црнојев и Лажа-Деситоџ Ђурић Бранковић.

Џи да се неусудите, ни иод вацим иравим именом ни исевдонимно, ни у листу каквом српском ништи иак у иодлиску којих српских новина иисаши шито ироитив мене збоџ иих одломака. А на друџом – ма ком од европских језика, можеите ако хоћите, и ако сврабу неможеите да одољите, иисаши и џрдити ме, до ситиштити и докле вам срце дође на меру – и ја само у иој ирешитиштити, да сите иоштитен човек и иоштитењаковић Србенда ите да ће ите неџаитивно услове исуитишти. А да само знам, да се на ите услове и увеште, иод којима вам књижицу иу и онај иабачић

¹ Сиромашан као црквени миш; веома сиромашан.

² Стара мађарска поштанска карта/разгледница.

шаљем неће̄тӣе̄ обзира̄ӣи. ве̄ћ да ће̄ тӣе̄ азistas̄ ӣиса̄ӣӣ ӣро̄ӣив̄ тӣих одломака, – луд би био, шаљући вам и покрај шо̄га знања̄ ӣу књижицу.

Још вас молим, да ми љубезно поздравӣте̄ шо̄га вредно̄га руско̄га научника код вас и подајте̄ му овај дрӯзӣ шабачӣћ, јер чини ми се да у даном му ексемплару нема шо̄га шабака.

А сад примите̄ срдечно и бра̄ӣско̄ целованије од ва̄ше̄

смирено̄ монаха
Илариона

[РоМс, инв. бр. 3.140]

VIII

Ман. Гр̄е̄ӣе̄з̄ 11/23 маја 899

Поштовани и Љубезни

иријатељу!

Волио би да нисам чиӣао у рукопису састав вредно̄га иначе али и нсадско̄ либерализмом дишӯће̄з̄ ӣо̄ӣа Милӯӣна Јакцӣћа о несре̄ӣном Мӣӣро̄ӣо̄лӣӣу Вӣћен̄ӣӣју Јовановӣћу; а још би више волио да је уиравни одбор од 1/13 маја о. з. није донео оне одлуке и да данас нисам морао ӣиса̄ӣӣ ӣӣо̄ӣӣса̄ӣӣ ове две ӣод % ӣрӣзнанице!

Е̄ӣо како су људи разне ђуди. Кад мој знанац и иријатељ Ђ. Маџарашевић у [нечӣӣка реч] ӣоднесе своју оцѣну о ком саставу а он неможе да дочека одлуке доӣичне, ве̄ћ одмах ӣӣше̄ ӣӣо̄ӣӣсусује ӣрӣзнаницу – а ја се снебивам и љӯӣим – јер осећам да за оно неколико речи нисам заслужио никакве награде. Али кад је уиравни одбор ӣрона̄шао за ӣраво – а оно сам с̄ӣид̄љиво̄ ӣоложио ӣрӣзнаницу и казао О. Јосифу доносӣте̄љу ово̄ лис̄та̄ и мом ӣуномо̄ћнику за ӣријатеља Квӣӣјана све̄ӣе̄ од зоре, коме ће даӣӣ ӣу незаслужену награду.

Вама иак захваљујем срдечно за ва̄ш ӣруд и ире̄ӣоручујем се ва̄шем ӣријатеље̄с̄ӣву

ва̄ш Ил. Руварац

[РоМс, инв. бр. 3.127]

IX

Гр̄е̄ӣе̄з̄, дрӯзӣ дан
часно̄га ӣос̄ӣа 1899

Поштовани Гос̄ӣодине

Љубезни док̄ӣоре!

Endlich einmale!³ Прије ӣе̄ӣ дана ӣримio сам ва̄ше̄ ӣисмо, али сам з̄а ӣек данас оӣворио и ӣрочӣӣао.

Мислио сам, да ће се о̄ӣе̄ӣ ӣӣӣца̄ӣӣ Јакцӣће̄во̄га с̄ӣиса и ӣомислив̄ӣи на ӣај с̄ӣис, одмах сам се разљӯӣио и разљӯӣио се не ӣо̄лико на сам с̄ӣис нӣӣӣ иак на вас ве̄ћ ба̄ш на ӣисца, који се ӣо̄лико учан̄арио збо̄з̄ ӣо̄з̄ с̄ӣиса, као да од шо̄га зависи с̄ӣӣа реше̄ња множина ӣӣӣања, за које се ва̄ш и мој Др. Полӣӣ ӣо̄лико ӣнӣӣересује.

Колико сам се збо̄з̄ ӣо̄з̄ с̄ӣиса љӯӣио – мо̄гао сам на̄ӣиса̄ӣӣ – само да сам мо̄гао ӣиса̄ӣӣ – чиӣав чланак не о др̄љавом Вӣћен̄ӣӣју ве̄ћ о IV књизи Рајӣћеве

³ Коначно једном.

Историје и доказати у њом чланку да III ће приложеније ње IV књиџе, у ком је Законик Дуцанов и сисси о лажном Десиоџу Бранковићу, није приложио сам Рајић већ самовољни цџиамџар Новаковић.

Но сад било ња и процло, а из свеџа можеџе са вацџим књижевним одбором подржаџи науку, да калуђеру неџреба давати на оцџену сисси мирјанина или мирскоџ свецџиџеника, ња ма се њај мирски свецџиџеник нацџ црвеним [нечџиџка реч] и мечџавао о Архиџејскоџу Вићениџу боџ зна цџиџо.

Но њо је само [нечџиџке речи] а не и за мноџоџлаџољивоџ Саву или поод џредседника – ња џроџу Вучковића.

Иначе осџајемо џријаџељџи – јер средње лакомислени и лаке крви џуди; и ја се џрейоручуџем џријаџељџиџу вацџем уз срдачан поздрав

Вацџ Иларион

[РоМс, инв. бр. 3.128]

X

Високоџречасни џосџодине,
доџуцџиџеџе ми, да Вас наџучџивџе умолим, да се џриликом најновиџеџ рада своџ сеџиџиџе и Леџоџиса Маџице Срџске.

Можеџе мислиџи како нам је, кад видимо да нас обилазиџе и да свој рад дајеџе лисџовима, коџи Вам нису џако блиски, као нацџ а и Вацџ Леџоџис.

Нама је џио џеже а џим већма, цџиџо ће џоџово сваки бедџиџи нас – кад је већ сваком и сваџда само Маџица крива. Ми џак знамо џонаџбоље, јесмо ли криви или не.

У овом случају не бих рекао, да смо ми мноџо криви, јер бар Ви, Високоџречасни, знаџе врло добро, да су Вам враџа Леџоџиса у свако доба цџиром оџворена.

У нади, не, у уверењу, да ћеџе нам скоро послаџи коџи рукоџис, бележим се с највећим поцџиџовањем

У НСаду 7(20) марџи 1901.

МСавић

[Архив Сану, бр. 6.570]

XI

Ман. Грџеџеџ, 19/III 1901

Мноџоџоцџиџовани Госџодине,
на врло џубазно џисмо вацџе од 7. марџа, моџао би вам и друџчиџе одџвориџиџи, али неџу друџчиџе већ бацџ џубазно и џим џубазниџе, цџиџо сџе и ви увек били и осџали џрема мени џубазан мноџо џубазниџи неџо цџиџо је мој сџари и већ оседели џријаџељџи, Др. Михаило Полиџи, да друџе а наџме библиоџекаре, високоџа ума а лаке мисли и не сџомињем.

Вама дакле кажем да сам се ја од некоџа времена усџручавао послаџи џрилоџ за Леџоџис цџиџо сам оџазно да су овладали и џрву реч воде све изреда млади џуди јучерацџи џацџи, а од моџих сврсника и сџарацџа нема ни једноџа, ња сам мислио, да би ја у џом младом ваџреном и висџреном друџиџву, коџе све боље зна, био анахронизам – а и бојао сам се да ко од моџих сџарих зналаца, кад ме виде у џом друџиџву младих џриложника не џомисле и не кажу, да сам и ја омладинац, омладинац без сџида и срама и зазора. А сџари Госџодине, Гд. Анџиџиџе Хаџић, зна врло добро и џамешује добро, да ја ни у младо своје доба нисам никада ни на

пиренуӣ био омладинац ни народња̄к – ни ша̄да да нисам био̄ ио̄ и ша̄ј, кад је и сам Др Сивеван Павловић био и рачунао се у омладину.

Но ви ће̄ ие са Сремџом рећи: Баӣали, баӣалӣ ио̄ – и ја ћу да баӣалим и обећавам вам, да ћӯ још ӯ ӣечају ове 1901̄ године̄ иослаӣи за Леӣоис̄ ирило̄ у славӯ славно̄г̄ на̄ше̄а̄ историка̄ Јована Рајића, Буџарина̄ ио̄ оцу и Србина̄ ио̄ маӣери који се на крају 1801̄ г.̄ иреселио у вечнос̄и.

*Па̄ иша̄ оће̄ише̄ више̄ од мене̄ с̄тарца̄
Илариона Руварца?*

[РоМс, инв. бр.3.131]

XII

Високо̄ӣречаснӣ Гос̄иодине, не само с осећањем радос̄ӣи не̄о̄ и с осећањем̄ бла̄годарнос̄ӣӣ ӣрочӣӣао сам Ва̄ще̄ ӣисмо до краја а особиӣо̄ онај део, да ће̄ише̄ у ӯӣечају ове 1901̄. године̄ иослаӣи за Леӣоис̄ ирило̄ о историчарӯ Јовану Рајићу. Само Вас врло леӣо молим, да ми коју недељу раније̄ јавӣише̄, кад ће̄ Ва̄ц̄ рукоӣис̄ амо̄ с̄ӣӣи, да за ње̄га резервӣшем̄ ӣрво̄ место̄ у Леӣоис̄у, који је̄ ша̄ман на реду.

Мени је у душӣ мојој̄ ша̄ӣӣало̄ не̄ш̄ӣо̄, да моја молба не ће̄ бӣӣӣ на̄ӣразно. Шӣо̄ молио, домолио. Хвала.

Како бих ја, нао̄ӣако, чиӣајућӣ Ва̄ще̄ ӣисмо, ӣ помислио на „Баӣали, баӣалӣ ио̄...” Ја у сваком Ва̄щем̄ ӣисмӯ уживам и чиӣам̄ г̄а̄ ио̄ неколико̄ иӯӣа, јер никад није̄ дос̄ӣа чиӣаӣӣ ӣисмо умна човека, јер је ӣ шала̄ ње̄го̄ва умна а камолӣ озбиљна реч.

Ва̄ц̄ сва̄гда̄ц̄њӣ ио̄ш̄ӣовалац̄

МСавић

У НСаду 20. III. (2.IV.) 1901

[Архив Сану, бр. 6.571]

XIII

Гр̄е̄ӣе̄г̄, на великӣ вӣорник̄ 1901

Мно̄го̄ио̄ш̄ӣованӣ Гдине!

„Нес̄ӣ ва̄ше̄ разум̄је̄ӣӣ времена ӣ ле̄ӣа”. Тако се чиӣа у Аӣос̄ӣолу на Ускрс – ша̄ ш̄ӣо̄ ви онда̄ иӣӣаӣе: кад – и да̄ зна̄ӣе̄ ос̄та̄вӣӣӣ м̄јес̄ӣа. Прӣ свеко̄лико̄̄ добро̄ӣӣ нса̄дско̄ј – ӣӣак̄ с̄ӣе̄ ӣ лукав – но о̄ ӣом̄ сад̄ нӣје̄ време̄ ӣре̄ӣраӣӣ се. Још̄ је̄ иос̄ӣ ӣ ио̄ часнӣ иос̄ӣ илӣ великӣ иос̄ӣ, који сӯ с̄ӣарӣ ва̄ци,̄ г̄р̄цӣ илӣӣӣ цинцарӣ будућӣ иос̄ӣно̄ ӣрвладӣчилӣ ӣ дос̄ӣо̄јно̄ се̄ с̄ӣремалӣ за̄ великӣ ӣразник̄.

Ӣ ша̄ј̄ великӣ ус̄кр̄с̄њӣ ӣразник̄ илӣӣӣ ӣразник̄̄ нада̄ све̄ ӣразнике̄ ја̄ вас̄ с̄рдачно̄̄ ӣоздрав̄љам̄ ӣ желим̄ да̄ г̄а̄ ӯ дома̄ћем̄ крӯг̄у са̄ дечӣцом̄ – ако̄ их̄ вам̄ је̄ Бо̄г̄ даровао̄ – радосно̄ ӣ весело̄̄ ӣрведе̄ише̄̄ славе̄ћӣ̄ Бо̄га!

С̄ особиӣим̄̄ ио̄ш̄ӣовањем̄̄

ӣребивам̄̄

обвезанӣ̄ ва̄ц̄̄

Иларион Руварац̄̄

Арх.

[РоМс, инв. бр. 3.129]

XIV

Високојречасни Госјодине,

џ. Радонић ми рече, како Вам је криво, цијо сам му казао, да сие нам обећали ирилоџ за Лейоиис. Мени је врло жао, цијо сам изазвао Ваце нерасиоложење, али Високојречасни! имам свој скроз *wet das Herz voll ist, dem fließt der Mund über*⁴ А моје је срце било иуно и радосии и ионоса, цијо ћеие нам даии ирилоџа, иа му онда рекох. Не замериие ми бар надаље а ја Вам дајем своју џрчко-сриску реч, да не ћу ником ниција казати, кад ми – иосле ирилоџа о Рајићу – обећаие и иоцљеие дружи ирилоџ за Лейоиис. Јер ја сам иврдо уверен, да нас нећеие иосле најисииии.

С изразом највећеџ иоцијовања

Ваци одани

МСавић

У НСаду 5(18) аирила 1901.

[Архив Сану, бр. 6.752]

XV

Грџеиеџ, на свеилу
Субоиу 1901

Мноџоиоцијовани Госјодине,

Ако ви и џ. библиоитекар М. С. будеие једно друџом доцијаишавали и казивали, ција Руварац из Грџеиеџа само за једноџ од вас и само једном а не и „*irbi*” – НСаду – иице нећеие изаћи никад на крај, и биће неиресиана рекриминација и жаловање и цмоловања и извињавања. Ја знам, ко је свему иоиме крив, и знам да да нико друџи, већ само и једино иај Др Радонић. Хиео сам да кажем иај брбљави Радонић, али несмем, бојећи се, да се нећеие моћи уздржаии већ ћеие џа даном ирииком уиоиребиии, зџодни иај еиииеи и рећи – еио и сиари архимандрии Иларион из Грџеиеџа иврди и сведочи, да је овај наци библиоитекар мноџоџлаџољиви рекше брбљав. Па куд ћу ја онда?

Међуишим сам чуо од Др из Ириџа да је иај ваци мноџоџлаџољиви библиоитекар који визаниинац будући уме и кроз нос џовориии; бих свеиле недеље у сиалежишелном манасииру Хойову – бацкарећи се иамо и иијуцкајући с џ. ироиосинђелом Зеремским, који за чудо мноџо воли да џовори и ирича *de rebus toscovi ficis* – Мора биии да је Радонићу високоумни доцени беоџрадски забранио да сврне у Грџеиеџ. Ајд, аја Молчанину – иремда ја њему немоџу ниција!

А сад се на овој иоследњој сирани обраћам вама и довикујем вам исаломске речи: „Ацие забуду иебе Јерусалиме забвено буди десница моја!” А ција ио значи а наиме ција значи „забуду” и „забвена” и ција оћу иице да кажем, ио ће вам све казати и ироиумачиии високоучени и мноџознајући Др. Јован Радонић – а ако он неће, ја ћу вам казати кад идуће недеље – ако да Боџ, дођем у НСад да куйујемо одежде и сишаре завеса и леџеле и кандила за цркву, који ће се освешииии иред Сиасов дан.

ваци љубећи вас
Ил. Руварац

[РоМс, инв. бр. 3.132]

⁴ Буквално: Коие је срце пуно, то му излази на уста. Или: добар човек ће говорити добро.

XVI

Грѣшнѣ, на Ружичало
(9 Аѣр) 1901

Многѣоцѣиовани и многѣлюбими,
Шѣас айари!

Ако ме цѣио не смѣше послѣћу вам за Лейѣоис моје мицѣење о цѣосѣанку срѣскоѣ краљвсѣива у друѣој десѣѣини XIII века.

Писао сам и написао цѣрије вицше од десѣѣ ѣодина расѣраву „о ѣлавним монѣнѣицама у живоцѣу св. Саве цѣрвоѣ Аѣокна Срѣсѣива”. И небудући ни сам сасвим задовољан осѣавио сам на сѣрану цѣу расѣраву цѣа сам је цѣосле 5-6 ѣодина оцѣѣи узео у руке и додавао цѣонѣцѣио – и оцѣѣи бацѣио у заѣѣћак.

Недавно и цѣек цѣред ускрс сѣѣио сам се цѣе макулацѣуре, а наѣме кад сам цѣослану ми од ѣ. Љубе Ковачѣвића расѣраву „Жене и деца Сѣѣфана Првовенчаног” – цѣрочѣицѣао на брзу руку и видио цѣѣиа сада цѣај вицѣоцѣер беоѣрадски цѣицше у цѣој расѣравѣи и о цѣосѣанку срѣскоѣ краљвсѣива.

Расљуцѣивци се збоѣ изложеноѣ у цѣој Љубиној расѣравѣи мудровања ѣѣѣовоѣ о цѣом цѣицѣању, одмах сам му цѣисао и казао да цѣу цѣоводом цѣоѣа мудровања а без обзира на цѣо најновије ѣѣѣово мудровање – изнецѣи сада и ја своје мицѣење о цѣој сѣвари исказано у баченој у заѣѣћак расѣравѣи. Зарекао сам се – цѣе сад морам цѣо и учинѣицѣи.

Тражим дакле мало месѣа за цѣај одломак у Лейѣоису и цѣо у наредној свѣсци цѣ. ј. у свѣсци која цѣе изаћи на свѣцѣи у цѣочѣѣку маја цѣо нацѣем календару – а сѣацѣе цѣај одломак на седам-осам цѣѣамѣанѣх лѣсѣа.

Сад ако сѣѣе момак као цѣѣио се увек фалицѣе, куражан и одважан и не бојѣицѣе се никоѣа до Бога самоѣа – а ви цѣражѣицѣе месѣа за цѣо цѣа ма на цѣоследњем месѣу вацѣѣ Лейѣоиса.

Но цѣрво и цѣрво одмах и из цѣоцѣа јавѣицѣе ми, да ли цѣе бицѣи месѣа или је већ све зацѣремљено – да моѣу у случају, да цѣе бицѣи месѣа, одмах исцѣисацѣи из макулацѣуре, доцѣицѣни одломак, за које исцѣисавање цѣребацѣе ми бар цѣри дана, јер цѣосле цѣодне не моѣу да цѣицше, а да дам друѣи да најцѣицше, не цѣе моћи цѣрочѣицѣаицѣи како цѣреба.

Нацѣосле цѣоздравѣицѣе и ѣ. Библиѣоцѣекара и кажѣицѣе му, да није лѣѣо цѣѣио ме није на часак цѣоходѣо кад је у Хоцѣову био.

вацѣ љубѣћи вас
Иларион Руварац

[РоМс, инв. бр. 3. 133]

XVII

Високоцѣрѣчасни Госѣодине,
ја сам и Glückspiltz и Pechvogel.⁵ Цѣрви цѣѣолико, цѣѣио ми цѣреко моѣ очекивања већ сад хоцѣицше да цѣоцѣѣѣицше цѣрѣлоѣ а друѣо, цѣѣио је Лейѣоис већ цѣако одмакао, да – мени је, Бога ми, и ѣао и јѣдим се! – не може, бацѣ не може Вацѣа расѣрава цѣуцѣи у ову свѣску. Ми смо сад већ код цѣѣѣоѣ цѣабака а и цѣѣсѣицѣи цѣа и седми је већ сложен.

⁵ Срећковић у несрећни.

Ја бих најрадије дојурио у Грзе̄ше̄з̄ и молио Вас за о̄ирошће̄ње, да се не срдӣте и да нам ша̄ј руко̄ис израдӣте и по̄цље̄те а ми ћемо за с најве̄ћим по̄ије̄тӣом ме̄инӯти на пр̄во мес̄то у свесци за јули. Ја бих врло радо и ос̄ӣао у Грзе̄ше̄з̄у све до̄йле, док руко̄ис не довр̄шӣте, па за одмах и по̄нео – *sicher ist sicher*.⁶

Врло Вас ле̄йо молим, да по̄у важну рас̄раву израдӣте бар за две недеље и мени је по̄цље̄те. Ја бих је дао одмах у сло̄з̄ и по̄слао Вам корек̄туру, да је на по̄енане може̄те удесӣти. Па како ће изне̄ти ша̄бак (а може и више) да̄ћу је, по̄сле корек̄туре и ревизија, одмах и по̄ӣам̄ӣти, по̄ Ви, Високо̄печасни, може *Aushängeböger*⁷ по̄сла̄ти „вӣшо̄еру бео̄градском“ да има *Vorgeschmack-a*,⁸ по̄ӣа за чека у Ле̄йо̄ису за јули.

Поново Вас молим, да ми не замерӣте и да Ва̄цу наклоносӣ, до које, Бо̄гу хвала до̄ћох, не одузме̄те а с њоме и рас̄раву, не само по̄у о по̄стӣанку ср̄пско̄ краљев̄ства, не̄го и дрӯзу ко̄ју, будӯћи, нама свима сва̄гда добродо̄шлу, јер расве̄шљује зус̄ӣу по̄мину на̄ше по̄рош̄лости.

С дубоким по̄ш̄ӣовањем
Ва̄цу одани
МСавӣћ

У НСаду 11/24 IV. 01.

[Архив Сану, бр. 6.573]

XVIII

Грзе̄ше̄з̄, 13/26 Аир 1901.

Веле̄ш̄ӣовани Гос̄подине,

*Meine Ahnung, ach meine Ahnung!*⁹ И по̄што сам вам ја по̄розор̄лив и по̄редвид̄лив, *davon haben Sie Glückspilz keinen Begriff*¹⁰ и ја се сам кад кад чудим сво̄јо̄ј по̄роницивос̄ӣти и по̄редусмо̄ӣрӣелностӣ!

„Ја сам и *Glückspilz* и *Pechvogel*“¹¹ по̄ако с̄ӣе од̄ӣочели ва̄ш це̄њени од̄говор од 11/24 IV на по̄ӣша̄ње моје од по̄неде̄љника о. з.

Glückspilz можда с̄ӣе, али ви нис̄ӣте *Pechvogel* ве̄ћ дрӯго не̄што, о̄ӣе̄ӣ не̄што ѓерманско и о̄ӣе̄ӣ на Р али не *Pechvogel* ве̄ћ *Parrenheimer*, *und ich kenne meine Parrenheimer*¹² и по̄у у НСаду и у Бео̄граду и свуда. Ераци и Пе̄ӣа̄ци свуда су једнаци. *Ich kenn' Sie!*¹³ кажем вам, и чим на мо̄ј ӯӣӣ од по̄неде̄љника није ва̄ш од̄говор, од̄говор уредника Ле̄йо̄иса М. С. с̄ӣӣао овамо у Среду видио сам одмах своје добро̄јиро и знао, како ће од̄ӣриликe гласӣти ша̄ј од̄говор.

⁶ Што је сигурно, сигурно је.

⁷ Пробни примерци.

⁸ Предосе̄ћај.

⁹ Моја слутња, ах, моја слутња!

¹⁰ о томе ви сре̄ћковӣћу немате по̄јма.

¹¹ сре̄ћковӣћ у баксузу.

¹² „Ich kenne meine Parrenheimer“ је изрека у значењу „некога јако добро познавати“. Ово је преузето из тре̄ћег дела Шилерове драмске трилогије *Валенцӣја̄н* у којој Валенштајн уверен у верност и оданост војне јединице под во̄ђством грофа Папенхајма каже: „Daran erkennt' ich meine Parrenheimer“. Ова изјава се често цитира као „Ich kenne meine Parrenheimer“.

¹³ Познајем вас.

И знао сам, да ће *џе*, *џримивџи џисмо* моје од *џонедељника* с *џиџиџом*, у *џџорник* у *џодне*, *одмах џосле џодне* или *џред вече џоџа* *џисџоџа* дана *сзззџиџи* *нсадске кајаџе* и *књџџевнике* на *савеџи* у *синедриџон* и *џиџиџиџи* их *џиџа* да *радиџе* и *како* да се *одбраниџе* од *наџезде* од *неочекиваноџ оноџа* *моџа џиџиџа*; и у *џом* *сабраном* на *брзу руку* *савеџи* *заџело* су били – ако не *џубилараџ* с *џаниџљиком* око *чела* – онај *мали библиџџекараџ* с *дрским очима* и *Тихомилџ* с *кинеџким брковима* и *џу* би *уџлављено* да у *одџвору* на *џиџиџање* моје *каџеџе*, да је *Лейџџџис* *веџ џако* *одмакао*, да *моџа расџрава* не може – *баџ* не може *уџи* у *ову свеску*, и *један* од *оне двоџице* *џримеџиџо* је и *џредложио* да се *џоџи* *ради* *веџе* *убедљивосџиџи* *дода* и *каџе* у *одџвору*: „*Ми смо сад* *веџ* *код џеџџоџ џабака* *а* и *џесџиџи* *и седми* *је* *веџ* *сложен*”. Но *коџи* је *џурав* од *оне двоџице* *џредложио* *џај* *додаџак*, и *коџи* је *џридодоао* и „*седми*” *џабак*, *џо* је *сџоредна сџивар* и *индиференџно џиџиџање*, *џоџиџо* су *обоџица* *кадра* *измислиџиџи* *џако џиџо*. А да је *џео џај* *ваџ* *одџвор* *смиџљен* и *измиџљен*, о *џом* *сам* *ја* *сасвим* *убеџен* *und Sie werden nichts weismachen*¹⁴ да је *веџ* и *џесџиџи џабак* *сложен*, а о *седмом* *неможе* *биџи* *ни џовора*.

Није *дакле* ни *џесџиџи џабак* *сложен*, а *боџ* *зна*, да *ли* је и *џеџиџи*, али *сџе* *сложени* *ви*: *Sie Glücks-pilz*¹⁵ и *џај џуни* *наџџоџајноџ* *двоџесмислениџа* *библиџџекар* и *онај* *кинеџер* – *ви сџе* *сложени* *aus Lug und Trug*¹⁶.

Нећеџе и *неморџџе* да се се *замерџџе* *Сервиџанџима* и *безобразним* *Беоџрађанима* *коџи* *су*, *може* *биџи* *с вама* *једноџа* *несрџскоџ џорекла*; *обожџиџе* *ли сџе* *визанџинизма* и *визанџиџске* *лаџљџивосџиџи* *с једне* и *џусџџџџе* *џисџо* *џако* *лаџноџа* *либерализма* с *друџе* *сџирани* и *сви сџе* *Кинеџари* с *џреџе* *сџирани*, а *џиџа* *су* и *какви* *су џи* *кинеџари*, *џо* *ви* *боље* *од мене* *знаџе*, *јер* *сами* *себе* *наџбоље* *џознаџеџе* – и *неџреба* да *вас* *ја* у *оџледалу* *износим* и *џредсџавим* *очима* *ваџим*. Нећеџе *дакле* да се *замерџџе* *џрекобарџима* а *хџели* *би* да *вам* *ја* *наџиџем* *џиџо* за *Лейџџџис*, *џиџо* *индиференџно*, *ма* *макар* *било џо* *неџиџо* и *веџ* *давно* од *садаџњеџ* *наџредноџ* *свеџа* *заборављеном* *Јовану* *Раџићу*, *коџи* *се* *на* *конџу* *леџа* *1801* *џресџавио*. А *кад* *ја* *искрсну* *џред* *вас* с *оним џиџиџањем* и *џоменуџ* *Љубу* *Ковачеџиџа*, *коџи* *је* *краџџко* *џисџина* *време* *али* *је џек* *био* *Минисџџар* и *Минисџџар* *џросвеџе*, а *ви* *се* *мало* *сбунисџе* *но* *брзо* *доџосџе* *к себи* и *совџеџи* *совџеџчасма* *фарсеџе* и *књџџевниџи* – *на* *човека*, *коџи* *незна* *за џалу* и *коџи* *је* *кадар* *завадиџи* *либерални* *Нови* *Сад* с *наџредњачким* *Беоџградом*. А *онај* *сџеџиџално* *ваџ* *умеџак*: „*Мени* *је*, *Боџа* *ми*, *и* *џао* *и* *једим* *се*”. На *џо* *сам* *се* *џросџо* *зџадио*. *Јоџи* *је* *измеџу* *вас*, *наџџоџиџениџи* *Сава* – *јер* *је* *боџословиџу* *сврџио* и *зна* *џравила* *хриџћанске* *еџишке*. С *боџом* и *неџу* *вам* *виџе* *ни џисаџи* *ни* *досаџиваџи*. *И*. *Рувараџ*

[РоМс, инв. бр. 3. 134]

XIX

Грџеџеџ, 14. Аџр 1901.

Мноџџоџиџџовани Гџдине,

На *џењени* *доџис* *ваџ* *од* *11/24* *IV* *џ. џ. часџи* *имам* *џослаџи* *вам* у *џрилоџу* *%* *13* *џолуџабака* *од* *оне* *расџраве* *односно* *једноџ* *одломка* *од* *расџраве*, *о* *ком* *сам* *вам* *џисао* у *џисму* *мом* *од* *9/22* *овоџа* *месеџа*.

¹⁴ нећете ме (или не можете ме) заваравати/обмањивати.

¹⁵ Ви срећковићу.

¹⁶ из лажи и преваре/обмане/опсене.

Ви изволиће њих 13. њолуџабака у својој собици на њенани њрочиџаџи и расзудиџи, да ли се може даје месџа њом Леџоџису новоџа курза – џа ако не може оџкуд, а ви ће џе ми враџиџи џе њолуџабаке наџраџ, да одем с њима у Турке – у радикале беоџрадске или да замолим сџароџа зналца моџа, Дан. А. Жи-ваљевиџа да их њомало одџџамџа у „Колу” – само хоџу да се до краја Јуна о. џ. одџџамџа.

Ја неznam, заџџо ви у џом исџом ваџем џисму од Среде знанца моџа (јер да-нас може човек имаџи само знанца а џријаџеља не) џ. Љубу Ковачевиџа нази-ваџе „виџоџером беоџрадским”? Шџа је вама скривио он, да џа џако наџрдиџе?

Јоџ вас нарочиџо морам молиџи, да о овом мом џослу никоме, ама никоме, без разлике џола и узрасџа не џоменџе џџо – и будиџе мудри и лукави, као змија џџо је џо џисанију!

Јоџ вас морам обавесџиџи, да се 13џи њолуџабак заврџује са једним џи-џањем, а џо значи, да да се и на џо џиџање мора одџовориџи џе џродужџиџи одломак до конца, до коначноџ џораза оних мудараца и маџараца, који јоџ и данас мисле, да је св. Сава слао своџа еџскоџа Меџодија џо Круну за браџа у Рим џаџи. Неће биџи мноџо, али ће биџи јоџ 7-8 њолуџабака. – Ако би било џенанчно за вас и осџале, да одломак џај изаџе у Леџоџису – не били се моџао одломак џај за-себно, наравно џроџком М. С. џџамџаџи јер ја за џџамџање и одџџамџавање не би дао виџе ни филера! То само џиџам!

ваџ љубеџи вас
И. Рувараџ

[РоМС, инв. бр. 3.130]

XX

Високоџречасни Госџодине,

ја сам Вам не само захвалан неџо и обвезан, џџо сџе иџак имали доброџу џа ми џослали Ваџу расџраву. Врло Вас леџо молим, да ми џоџљеџе и сврџеџаџак. Уџи ће, разуме се, неокрџена, и џо веџ с џочеџком нашеџ маја. С корекџуром – ако је жеџиџе – џослаџу Вам и формулар за џризнаницу. Уједно џу – ако Боџ да – наредџи да се и одџџамџа. Колико џримерака жеџиџе да се одџџамџа? Троџак око џоџа сносиће М. С. – Не ћеџе Ви у Турке, ни у беоџрадске радикале ни Ваџем сџаром знанцу џмрљавом Жи-ваљевиџу. Осџаћеџе овде, [две нечиџке речи], ако Боџ да и одрџи наџ Леџоџис.

Оно „виџоџер беоџрадски” само је џиџаџ из Ваџеџ џисма, јер ја се с џосџ. Љубом џек овлаџ џознајем џе му не знам ина качесџва.

Захваљујуџи јоџ једаред на љубави Ваџој и очекујуџи сврџеџаџак џако ва-жне расџраве, сад ми је белеџиџи се Ваџ сваџда

одани
МСавиџ

НСад 14(27) IV. 01.

[Архив Сану, бр. 6.574]

Грђеиџеџ 17/31 ајрила 1901

Мноґојошћивани Госјодине,

Три дана бавио сам се у Ман. Беочину у важним сѣвар'ма, које се вас и НСада ни најмање не ѣичу, и ѣек сам се данас у јодне врајино ојуд у Грђеиџеџ и у Грђеиџеџу на сјолу нашоа ваще љубезно јисмо од 14/27 о. м. Три сам дакле дана иззубио, и како можејте сада захїевајти од мене да вам јошљем свршејтак од оне расїраве и мислије ли ви Новосађани збиља, да ми калуђери немамо друґа јосла и друґих дужностїи, већ да нејрекидно мислимо на Нови Сад и на вас и Радоњића и оспале бесјосличаре у НСаду?

И зар ви незнајте да ће се до који дан слећи у Грђеиџеџ на славу, односно на освећење обновљеног храма манасїирско мношћиво народа од Сирије и Фахдеје и Мидије и Помфилије и Месојојамије и јоморја Сидонског? А знајући јо, зар ви мислије, да се ми не морамо већ данас сїремајти и набавајти и јоручивајти и наручивајти шїо шїреба да се дочека и узосїи јолико силне Госјошћине и јолики народ из бела свејта, – и да јосле не море већ сада бучаће злаве од силног јосла и сїојину бриґа? И зар не знајте ви, да је у јразној кујни највешћїија куварица луда. Ни ви за све јо, неће ште да знајте, већ само вичејте и довикујејте: „дај свршејтак” Као да од шогд свршејта зависи рещење исїочних јїшања или оисїанак срїске црквено–народне Авїономије.

Данас још моґу вам само захвалијти, шїо сїе јрочїијали јослај вам одломак и обнацли да може ући у Лейојис. А знајте ли ви, зашїо сам ја вама јослао шїај одломак на јрејходно јрочїијање? Послао сам зајо шїо сваки човек може да се верапп-ује, ја сам мислио да сам се може бијти вераппо-вао и сам – ште сам јослао друґом – и јо јокрај свеколиког кинезшїива свом јамејном човеку, да јрочїија и каже да ли сам се верајовао или нисам. И јошїо из јисма % ващег дознајем да нисам се одкојрљао у сїрану или на сїрану, зајо вам и зафаљујем и кажем вам, да ју јослајти свршејтак, кад досїем.

Данас вама, а сујра ју јисајти и одгворїиј Дру Радонићу и Дан. Живаљевићу „шмркавом” – шта јогрдна реч не нали зе [налази се] у мом досїа обилајом речнику јогрдних срїских речи – на њихова јисма. И још морам одгворїиј на јисма јреосвешћїеног Г. Г. Ејискоја Бококојорског и Задарскога. И може бијти, да ју јрексујра ојейу у јослу манасїира морајти ићи у НСад – и јриликом јом можда сасїајти се и с вама и с Радонићем – ако јо јесї зосїода Мајшчари имају долазијти и јосле ручка у Мајшчу.¹⁷

Ја морам због кандила и завеса црквених и еїшїтрахиља у Нсад – а ви урокујејте свршејтак расїраве!

„Мајшчари, мајшчари чудни сїе врачари”. Незнам ујраво ко је али ѣек мислим, да је неко негдa шїако с болом у душци узвикнуо. А ако није а оно је бар слично.

Најјосле јримїије љубезан јоздрав од љубећег вас

Ил. Руварца

[РоМс, инв. бр. 3.135]

¹⁷ Будите бар Ви, ако мени не буде боље. [Руварчева фуснота.]

XXII

Грзеишеџ, 20 Аџр/3 маја 1901.

Мноџоџоџиџовани Пријайељу,

Ево Вам у џрилоџу 8 џолуџабака џродужења оноџа одломка, џа радиџе с џиџм одломком, џиџа знаџе.

Јучер нисам био расџоложен за џуџовање џе за џо нисам ни био у НСаду већ је само О. Намесник био и враџио се. Али ћу иџак баџи џлавом доћи у НСаду у манасџирском џослу јер немамо овде сада баџи ни џаре.

За џаке невоље ви Новосађани незнаџе, јер вам је Ценџирала код носа, џа новца колико хоћеџе и можеџе зајмиџи.

Два комада џрилоџке у „језику” најџиџа џодаџе ком оћеџе – јер вама џе језическе џриџе не џребају – само ниџоџиџо неџаџе џом Сандићу – радикалу и иначе смеџењаку библиџекару. Кад му уручиџе џрилоџжак, каџиџе: Еџо вид џе, вама Рувараџ џоклања већ друџи џрилоџчић – а ви џему не џосласџе ни један. Зар вас није сџид? То рекавџи, осџав џе џа нека џред самим собом црвени.

Иначе киџе сваки дан – џа сам и збоџ џоџа џуџи; но џо ми не смеџа да се не назовем

ваџи
џокорни служа
Ил. Рувараџ

[РоМс, инв. бр. 3.136]

XXIII

Високоџречасни Госџодине,

Ваџе џрво џисмо заџекло ме је кењкавоџ, Ваџе друџо у џосџељи а Ваџе џреће (с рукоџисом) слабоџ и раслабљеноџ иако већ на ноџама. И џако Вас врло леџо молим, да ми не замериџе, џиџо сам дуџо ћуџао и џиџо ћу на сва џри џисма у иџиџо доба одџовориџи.

Пре свеџа велика Вам хвала на рукоџису (иако само џродужењу); ја сам уверен, да ће му сврџеџаџ јоџ џре великих дана у Грзеишеџу следоваџи, како бисмо све дали у џиџамџу, јер док је „torso” – не може ући.

Уједно Вас молим да ми јавиџе, колико џримерака желиџе, да Вам се од џиџамџају.

И сад Вам, Високоџречасни, морам рећи, да ми је свако Ваџе џисмо уједно и свечана џрилика. Ја му се радујем као свесџан човек џиџо се радује сваком леџом и великом доџађају. Мој синовљи рукољуб на џом уживању.

Доџадоџе ми до руке *Skizzenbücher*¹⁸ џок. Новака Радонића и у џима нађоџ – Јована Рувараџа из џод. 1855. Да веље радосџи моје!

Ако Боџ да здравља, донећемо Вам (Радонић и ја) џу књижџу, да се видиџе џа онда – ми већ знамо, џиџа ћемо са сликом.

Ваџи сваџда одани Вам
МСавић

б. V. 01 – НСаду
урђеџ-дан 1901.

[Архив Сану, б. 574]

¹⁸ *Skizzenbücher* (правилно): блокови за скиџирање.

XXIV

Високојречасни Госјодине,
Захваљујући Вам на брошури, коју сам (у коректури) већ два пути прочитао,
часи ми је најисаји Вам формулар за признаницу.

Признаница

Двестојине круна примио сам из блажајнице Мајице српске и из фонда Јована Наке за своју расправу „Одломак из најисане пре 1891 расправе о главним моментима у живоју св. Саве”, штампану у 208. књ. Летописа према одлуци Управног одбора бр. 137/ј. о 1901.

У Грђењеу 25. маја 1901.

И. Р.

Ја знам, да сје Високојречасни у доба, кад ја ово писмо пишем, можда у највећем мејежу, зунзули а све у славу (лејње) св. Николе, но знам и то, да данас ово писмо не ће добити те да ја не ћу умножити Ваще расположење према публици. Донеће за з. Предић, ал тек *post festum*, и ако не буде расположени, изволиће се нега држати. Он нек ми признаницу и донесе а новац ћу бити иако слободан, да Вам пошљем пре *Anweisung*,¹⁹ ако друкчије не расположити Ви.

Прилажем уједно и штампале, јер сумњам, да ће их у манастиру добити, а да не буде вазда шејриљарије.

Захваљујући Вам, Високојречасни, још једаред на расправи, часи ми је бележити се са свагдашњим поштовањем

МСавић

9 (22) V. 01. НСад

[Архив Сану, бр. 6.576]

XXV

Ман. Грђење 6/19 Јуна 1901.

Поштовани Госјодине и љубазни пријатељу,

Љубезним писмом вашиим – не знам од кога дана – захтевајте од мене да вам пошљем обе моје овогодишње расправе: 1. о рашким епископима и миропопошћима и 2. о крунисању Стефана првога венчанога краља српског.

Волио бих вам послати два екземпљара од ове друге нешто један од оне прве о рашким владикама, и знајел' зашто? Просио за то, што имам само још три екземпљара од ње, од којих морам ваљда један задржати за манастирску књижницу, а један за Русо-влаха з. Сарку и један за другога и правога Руса, з. Флоринскога у Кијеву. И сад шта да радим и коме да се не замерим? Г. Сарку ми је и лане послао на дар своју дебелу књигу о бузгарском патријарху Евимију и сасвим би у реду било да њему пошљем и вама да се извиним. Но што је Рус далеко а ви близу и што је друга кошуља ближе од аљине, мислио сам и рећио сам се, да вама, као ситаром знају и пријатељу свом искушеном и прискреном пошљем тај шрећи екземпљар те расправе о рашким владикама, према знам и уверен сам, да ни ју ни ону другу расправу о поменутом крунисању неће прочитати, а још

¹⁹ Подизање новца у пошти.

мање приказати оном свећу, у ком се ви данас крећете и где се као код своје куће осећате.

Вама је сјало само до шога, да имате и те две расправе у својој збирци куриозитета, а читање тих расправа оствариће те млађима и доконијима. Приликом овом не могу вам не казати и ненајменути како сам ја из љубави према Шавлу и Павлу честио нејамејан и нејраведан према самом себи. Да сам ја на њих расправе те послао сјаром и од вас много сјаријем школском друћу и пријатељу свом Дру Стевану Павловићу, уреднику Наше доба, за цело не би ни он прочијао већ само мало заврио у њих, али би он, Др Стефан Павловић приказао обе те расправе у подлиску свога листа и свети онај, који чита тај лист знао би, да је Иларион Руварац – након шрогодишње одмарања и почивања, и пошто се осрамотио, што је задну ону књигу „Montenegrini” названу најисао, – ојео нешто, истина нешто сићно, али тек нешто најисао и пред свети изицао.

Али ја, нејамејан будући, нисам послао новинару Павловићу нићи иком друћом новинару те сићне расправе и зашто Новосајани још ни данас незнаду, да је Руварац калуђер исао нешто о рацким владикама и да је доказивао да св. Сава, Архиепископ српски није слао у Рим свога епископа Методија у Рим – да није св. Сава молио Рим. папу да му пошље краљевски венац да венцем тим од Рим. папе посланим венча на српско краљевство браћа свога млађега Стефана – као што прича Хиландарац, Духовник Доментијан.

Шаљем вам дакле обе захтеване расправе и да радост ваца испољена буде, природан још прида, две, још сјарије расправе од којих једна гласи: „Оберкајетан Сјаница (Млашциума)” а друга: „О језику” – не о словенском или јапанском или о зовећем језику или о језику „Шандоровом” већ о extra „језику”.

Па шта хоћете вице нешто?

А да нисте пензионирац већ у активнићу, и да нисте „драхл” и „оронуо” и врх свега да нисте одмеинули се и оишли у Турке те се сада клањате и абдес узимате, једном речи туркујете био би вас уз друћу госиоду ришанску позвао и молио и вас, да нам изволиће доћи на посвећење обновљеног Храма светиониколајевског у ман. Гречењ овог и овог ове године. А штаки вам могу послати само несићуе образак штаке позивнице, да илачете, кад из ње сазнајте, које ће дана Његова Свешоси, Госиодин Папирјарх српски Георѓије освећивати обновљен храм у Гречењу.

Знам ја, да ће те се ви лако ушетићи, што нећете бити при том освећењу и да нећете цео божевјини дан, подобно праоцу Адаму седећем према Рају – седећи и гледаћи према Фрушкој гори и уздисаћи, већ ће те оисовавши калуђерима мајер ошресити прах са чизама и сербез унићи у неку канцеларију.

А да „може везају наићи сјарацни час смрти” – то имате право, али немојте мислити да ви само на тај сјарацни час мислите и помишљате, јер и ја мислим на тај час „ден же и час” и како да не мислим, кад сваки дан чим усћанем из пошље, излазим на таблу а с табле у тај где је калуђерско гробље, у ком смо недавно ходили крсти, не од дрвета већ од зранића – и у ком гробљу сваки ми гроб тајће „temento mori” љомни последњаја. Ну осим тих љомисли на сјарацни час смрти, мислим и бац ових дана мислио сам на друго нешто. Тражећи нешто у Хамеровој историји Османског царства наиђем у VIом тому првог издања, на сјр. 213 ово месцо: „Als der Sultan (Machmud IV) zu Larissa eines Abends von der Jagd nach Hause kam. liess er sich vom Geheimschreiber u. Geschicht[s]schreiber Abdi eine Stelle der osman. Geschichte aufschlagen, und nachdem er dieselbe gelesen, sandte er den Geschicht[s]schreiber zum Kaimakam Kara Mustafa, dass er diese Stele auch lesen möge. Der Kaimakam las und fragte, ob der Sultan Stelle wohl aufmerksam gelesen und nachdem es Abdi bejahet, kehrte er mit der Nachricht an den Sultan zurück,

*dass der Kaimakam dieselbe höchst aufmerksam beherzigt; dass freute sich der Sultan und sagte: „Ist doch alles unseres Bemühens Ziel kein anderes als das, im guten Andenken fortuleben.“*²⁰ Мислим да ћеће се и ви сложити са Султаном и у тој мисли *иращијам се с вама и кажем вам с Боџом*

ваши
Ил. Руварац

[РоМс, инв. бр. 3.141]

Коментари уз преписку Илариона Руварца и Милана Савића скоро да и нису потребни. Читаоцима ћемо помоћи утолико што ћемо их упутити на прегледну библиографију, коју је, под насловом „Иларион Руварац и његово дело поводом 140-годишњице рођења 1832-1972“, сачинио Боровоје Маринковић. (*Испраживања* II, Нови Сад, 1973.) Наравно, сама сарадња Илариона Руварца у *Лейојису Мајице српске* може се испратити – истина не баш лако – и у књизи др Марка Малетина, *Садржај Лейојиса Мајице српске 1825 – 1950*, I део, Садржај по писцима, Нови Сад, 1968, и у књизи коју потписују др Марко Малетин, Светислав Марић и Душко Вртунски, *Садржај Лейојиса Мајице српске 1825 – 1950*, II део, Садржај по струкама, Нови Сад, 1976. У време Милана Савића, појавило се шест Руварчевих текстова у *Лейојису Мајице српске*, али оно што читаоце посебно занима и о чему им полагамо рачун: текст Илариона Руварца о Јовану Рајићу – није се појавио у *Лейојису Мајице српске*.

Пошто је у питању сарадња у једном часопису (у овом случају у *Лейојису Мајице српске*) и све што иде уз њу (позив на сарадњу, пожуривање сарадника и т. сл.) најлакше би нам било да једноставно препишемо оно што је о сарадњи Илариона Руварца, у једном другом часопису, писао Јован Грчић.²¹ (Једино бисмо морали променити имена – и ти коментари би деловали сасвим убедљиво.)

Наиме, та сарадња је лака и иде течно до оне тачке у којој се преосетљиви Архимандрит нешто не наљути... (Мада је овде и болест умешала своје прсте...)

Иларионова писма најчешће почињу са „многпоштовани пријатељу“ (или сличном одредницом), без имена оног коме се обраћа. Отуда смо пажљиво пратили да ли су сва писма упућена баш Милану Савићу.

²⁰ Преузето, са мањим изменама, из књиге: Joseph von Hammer, *Geschichte des osmanischen Reiches: Grossentheils aus bisher unbenützten Handschriften und Archiven*. Sechster Band: Von der Grosswesirshcraft Mohammed Korpili's bis zum Carlowitzer Frieden (1656-1699). Pest: C. A. Hartleben's Verlage, 1830. (Јозеф фон Хамер: *Историја Османлијског царства: Већином из до сада некористићених рукописа и архива*. Шести том: Од везирске владавине Мухамеда Корпилија до Карловачког мира (1656-1699). Када се султан у Лариси (Махмуд IV) једне вечери вратио кући из лова, рекао је свом секретару и историчару Абдију да отвори једну страну из књиге о османлијској историји, и након што је и сам прочитао тај део, послао је свог историографа окружном поглавару Кара Мустафи, да би и овај исто прочитао. Поглавар је то учинио и упитао да ли је султан пажљиво прочитао тај део, а након што је Абди потврдно одговорио, вратио се султану са поруком да је поглавар исто то крајње пажљиво уважио; ово је султана обрадовало и он је рекао: „Зар сврха свог нашег труда није ништа друго до наставити живот у добрим успоменама“.

²¹ Јован Грчић, *Портирети с писмама*, Нови Сад, 1939. У време сарадње са Иларионом Руварцем, Јован Грчић је уређивао *Спражилово*.

Али, оно што је много интересантије, нисмо били сигурни да је сва писма писао Милан Савић – иако су писма написана Савићевим рукописом и потписана Савићевим именом.

Познајем Савићев рукопис – и тај рукопис није био споран. (Савићев потпис још мање.) Спорно је било нешто друго. Савић – и када је у праву – не улази у сукоб са „љутитим“ Архимандритом. (Могу овде подсетити на Савићева писма Лази Костићу, Милети Јакшићу, Светиславу Стефановићу, Оту Хаузериу и да не набрајам... у којима Савић не одступа.) Овде, пак, Савић узмиче. Да ли пред ауторитетом Илариона Руварца? Или пред Руварчевом добротом? Или је у питању „виши интерес“ *Лейойиса Мајице српске*? Или је одговор много прозаичнији: Милан Савић зна да чита писма Илариона Руварца! А кад кажемо да зна да чита писма Илариона Руварца онда то значи да препознаје иронију, осећа Руварчев хумор, да има разумевања за Руварчеву љутњу... (Иларионова писма су уистину празници – парафразирам Милана Савића – чак и за оне по којима привидно удара...)

Колико је само љутитих салви испалио Руварац – а разлог је био танак и открили бисмо га тек у наредном писму. Један од оних које је волео да види у свом окружењу, на пример, био је у Хопову, а није имао времена да дође у Гргетег! А о свему је Иларион био обавештен. (Чувена је Руварчева обавештеност.)

Оно пак што везује Илариона Руварца и Милана Савића, поред те сарадње у *Лейойису Мајице српске* и односа сарадник и уредник, јесте и поменути Јован Грчић. И један други Јован – исти онај Јован који је био у Хопову, а није нашао за сходно да дође у Гргетег: Јован Радонић. Али, још више их везује заједнички пријатељ, Лаза Костић. А не смемо заборавити ни тај податак да је једино сачувано писмо Симе Матавуља упућено Илариону Руварцу у Гргетег, написано баш у кући Милана Савића.

Нама остаје само да се пребацимо на терен нагађања и да покушамо да замислимо манастирску тишину у Гргетегу у време док су тамо Симо Матавуљ, Лаза Костић, Милан Савић... А могао им се придружити и Урош Предић... Ако је гргетешки Архимандрит волео да чита Симу Матавуља, онда је сигурно волео и да га слуша... А пријатељство Симе Матавуља и Милана Савића, које на крају уводимо у ове наше сувишне коментаре, једно је од најлепших пријатељстава у српској литератури...

А тада је замишљање манастирске тишине узалудан посао... Но, можда је боље да овај део оставимо писцима...²²

Миливој Ненин

²² Читаоцима ћемо скренути пажњу на пажљиво урађену приповетку Бошка Петровића, засновану на истинитом догађају, у којој је Иларион Руварац главни јунак. (Лако ће је пронаћи у Петровићевим *Сабраним делима*.) А реч је о несрећној заљубљености нашег јунака – у незгодним годинама, на неодговарајућем месту и у непогодну особу... На ту причу скренуо ми је пажњу зналац Петровићевог дела Славко Гордић.

Искористићу ову фусноту, кад већ говорим о дуговима, да кажем да је све преводе са немачког језика у овом тексту, као и одговарајуће коментаре уз њих, урадила Милица Бојовић.

СРПСКА ФОНОЛОГИЈА

(Драгољуб Петровић, Снежана Гудурић. *Фонолоџија српског језика*.
Београд – Нови Сад: Институт за српски језик САНУ – Београдска
књига – Матица српска, 2010, 524 стр.)*

1. У издању Института за српски језик САНУ, Београдске књиге и Матице српске појавила се 2010. године *Фонолоџија српског језика* као резултат коауторског рада наших врхних фонолога Драгољуба Петровића и Снежане Гудурић, чиме је врло успешно настављена реализација програма Одбора за стандардизацију српског језика, чији је циљ да се наш језик „опреми књигама у којима би, у најважнијим линијама била сведена знања о природи његове звуковске основице и правцима постзвучноског развоја, утврђене његове битне структуралне карактеристике и одређена мера његове стандардизованости”. Ова би књига, у том смислу, била пета у низу извршних граматичких студија који (уз *Фонолоџију српског језика*) чине *Творба речи у савременом српском језику – Слагање и префиксација* (Београд 2002), *Творба речи у савременом српском језику – Суфиксација и конверзија* (Београд 2003) Ивана Клајна; *Синтакса савременог српског језика – Проста реченица* (Београд 2005), настала као резултат колективног рада афирмисаних синтаксичара Предрага Пипера, Иване Антонић, Владиславе Ружић, Срете Танасића, Људмиле Поповић и Бранка Тошовића, а у редакцији академика Милке Ивић; те *Лексиколоџија српског језика* (Београд, 2007) Рајне Драгићевић.

Појмом фонологије овде је обухваћена фонетика „као спољашњи облик оне реалности коју одређујемо као *језик*” и фонологија као њена унутрашња *суштина*, што значи укупност науке о гласовима, а за шта постоје одговарајући модели и у другим националним лингвистикама (уп. француско *phonétique*, шпанско *fonología*, румунско *fonologie* и сл.). На основу оваквог полазишта, књига, логично, обухвата фонетски и фонолошки опис српског језика, али и преглед његових стандардолошких основа. Аутор делова *Увод* (15–50) и *Фонолоџија* (293–489) је Драгољуб Петровић, а дела *Фонетика* (51–292) Снежана Гудурић, при чему су обоје имали удела у обликовању и фонетског и фонолошког блока, те је ова „књига заједничка у пуном значењу те речи”.

2. Први део књиге насловљен као *Увод* обухвата поглавља *Темељи српског стандардног језика* (15–18), *Ијекавско-екавско двојство* (18–20), *Екавска традиција* (20–22), *Српски према „хрвајском”* (22–25), *„Хрвајски звукови”* (25–37),

* Овај приказ настао је у оквиру пројекта *Историја српског језика*, који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

„Илиризам” (37–38), „Илирски” = српски (38–40), „Илирска лексикографија” – српска (40–42), Две српске књижевнोजезичке традиције (42–45), Време кристализације (45), Граматички ојиси. Време засијаја (46–50). Овај део књиге представља, у ствари, увод у српску граматiku као целину будући да пружа увид у основне етапе из историје стандардизације српског језика, при чему је посебна пажња посвећена: кључним моментима Вукове језичке реформе; разлозима ијекавизма-екавског двојства српског језичког стандарда, те статистичком односу ијекавизма према екавизмима у њему; усвајању вуковско-даничићевског језичког модела међу Хрватима преко *Хрвајског правописа* И. Броза (1892), *Грамаишке и сѣилисѣишке хрвајскога или српског језика* Т. Маретића (1899), те *Рјечника хрвајскога језика* Ф. Ивековића и И. Броза (1901); значењу термина *илирски* током XVIII и XIX века; корпусу „илирске лексикографије”; источноштокавској и западноштокавској српској књижевнोजезичкој традицији; те оскудности савремених граматичких описа српског језичког стандарда.

3. Други део књиге с насловом *Фонетика* обухвата поглавља *Ојциће најомене* (53–56), *Артикулациона фонетика – Основи* (57–79), *Акустичка фонетика – Основи* (80–114), *Гласовни рејершоар српског језика* (115–292). Поголавље *Ојциће најомене* посвећено је дефинисању појма, опсегу и класификацији фонетике као научне дисциплине, те методологији фонетских истраживања.

Поголавље *Артикулациона фонетика – Основи* оријентисано је на онај део фонетике који проучава функционисање говорних органа у процесу фонације, настајак гласа као продукта фонације, те модификацију гласа при кретању ваздушне струје кроз гласовни канал, на основу чега се гласови и класификују према начину и месту творбе. Посебна пажња посвећена је, дакле, физиолошком аспекту говора (56–62), структури дисајних органа као инструмената за стварање ваздушне струје (62–69), те гласовном каналу као простору у којем ларингални тон добија обележја људског гласа (69–79). По угледу на Сосирову класификацију гласова – коју је на српски фонетски систем применио још Павле Ивић – представљена је структура српског гласовног система у којем сваки глас, у суштини, представља „пресек” одговарајуће локализације (лабијалне, денталне, палаталне или веларне) и степена отворености, тј. апертуре (I–VII).

Поголавље *Акустичка фонетика – Основи* посвећено је феномену звучних таласа који чине материјалну основу гласа и говора. Размотрена су, у том смислу, главна физичка својства говорних звукова – (1) *фреквенција* као број звучних трептаја у јединици времена и као основ *висине тона*, (2) *звучни сѣкѣар* као збир основног тона (првог хармоника) са бројем пратећих виших тонова (другог хармоника, трећег хармоника итд.) и као основ *боје звука*, те (3) *интензијетет* као енергија звучног таласа „која пролази кроз јединицу површине у јединици времена” и као основ *јачине чујносѣи*. Акустичке компоненте комплексног звучног таласа, какав је говорни звук, те њихов међусобни однос представљају се спектрограмом. На спектралној слици звука јасно се читавају три његове битне димензије, и то фреквенција (представљена на вертикалној оси) и интензитет (представљен степеном затамњености) у функцији времена (представљеног на хоризонталној оси), при чему посебан значај имају форманти, тј. врхунци спектралне енергије као показатељи главних тачака резонанције у гласовном тракту. Спектрална слика пружа, дакле, објективан увид у контрасте међу појединачним гласовима, те њихов међусобни утицај у процесу говорног комбиновања. Оваквим, дакле, потпуно егзактним приступом анализирају се акустичка својства гласовних група – самогласника (86–94) и сугласника (94–99), те њихове слоговне комбинације (99–114). Посебна пажња посвећена је слогу као „најмањој артикулационо-акустичкој јединици на коју се природно дели говорни низ”. Уз ослонац на одговарајућа ста-

тистичка истраживања (КВ 60,5%, ККВ 11,5%, КВК 10,87%, В 9,7%, сви остали типови мање од 8%), даје се преглед структуре српских слогова, те спектрална слика различитих слоговних типова.

У поглављу *Гласовни рејерџоар српског језика* описан је комплетан српски гласовни систем од акцента (115–124), преко самогласника (124–166) до сугласника (166–292) уз доследну примену теоријско-методолошке апаратуре артикулационе и акустичке фонетике. Након излагања појединости традиционалног погледа на класични српски прозодијски систем даје се преглед акустичких обележја наших акцената. Чињеница да се акустички контраст међу кратким акценатима заснива на тонској висини следећег слога (код краткосилазног тај слог је знатно нижи од претходног, а код краткоузлазног тонска линија је на истој висини као и врхунац претходног слога), док се код дугих акцената разлика односи на тонску линију акцентованог слога (код дугосилазног она оштро пада, док је код дугоузлазног благо узлазна), илустративно је доказана одговарајућим мерењима. Констатује се да силазни акценти имају распон тонске линије преко 70 Hz, док је код узлазних акцената распон свега око 10 Hz. У одељцима посвећеним српским самогласницима и сугласницима дају се детаљни описи њихове артикулације, те њихове спектралне слике у одговарајућим гласовним нивовима, укључујући и спектограме вокала комбинованих с различим прозодемама.

4. Трећи део књиге с насловом *Фонологија обухвата поглавља Увод* (295–364), *Српски фонолошки систем* (365–389), *Дистрибуција* (390–425), *Ка основама морфонологије* (426–489).

У уводном поглављу трећег, фонолошког блока разматра се појам језика као „апстрактног система знакова и правила по којима се они комбинују и уланчавају у гласовне низове” у функцији споразумевања (295–301), појам језичког знака као споја звука (материјалног израза) и значења (смисаоног комплекса) (301–306), те сегментација језичког знака (306–364). Детаљно су анализирана три нивоа сегментације, и то *први ниво* (тј. прва артикулација) на којем се издваја морфема као „најмања језичка јединица којој је придружен садржај”; *други ниво* (тј. друга артикулација) на којем се издваја фонема као „минимална језичка јединица којој није прикључен садржај, али која својим положајем у фонационом ланцу одређује значење низа на вишем нивоу језичког исказа”; те *трећи ниво* (тј. трећа артикулација) на којем се издвајају дистинктивна обележја. Уз комплексно тумачење и класификацију морфема, дат је и потпуни репертоар српских граматичких морфема (укупно 41 морфемска јединица) у свим групама променљивих речи (и неким прилозима), те типологија морфова (тј. позиционих израза морфеме). Експериментална, акустичка истраживања српских гласова омогућила су ауторима прецизан увид у фонове (тј. фонемске варијанте) српског језика, што је врло систематично представљено у оквиру одељка посвећеног другом нивоу сегментације, где су детаљно размотрени слоготворни, сонорни и шумни фонови. У оквиру трећег нивоа сегментације систематизована су учења о прозодијским и инхерентним дистинктивним обележјима. За српски фонолошки систем релевантним су одређена следећа инхерентна дистинктивна обележја: (1) вокалност +, (2) сонорност +, (3) назалност +, (4) компактност +, (5) дифузност +, (6) континуираност +, (7) стридентност +, (8) грависност + и (9) звучност +. Уводно поглавље фонолошког блока закључено је анализом слога као „минималног сегмента фонационог ланца у којем се удруживањем гласова ниског и високог тона ... уобличује фонички нуклеус као гранична јединица између гласа и говорног такта”.

Фонолошка анализа српског прозодијског (364–382), вокалског (383–384) и консонантског система (384–389) изложена је у поглављу *Српски фонолошки систем*. Као битне функционалне карактеристике српске прозодије истичу се дистинк-

тивност, кулминативност, те делимитативност. Разматрањем тонске линије српских акцената дошло се до закључка да би се силазни акценти могли одредити као једносложни, а узлазни као двосложни, па у том смислу фолошки релевантни остају квантитет и место акцента, пошто је квалитет – будући дефинисан местом акцената – предвидљив. С обзиром на то да „акцент може стајати на свакој слоговној граници, при чему је он ’силазан’ (тј. ’једносложен’) када се налази на једносложници и на почетној мори вишесложница, а у свим осталим позицијама он је аутоматски ’узлазан’ (тј. ’двосложен’)”, сасвим су оптималне ознаке типа *’дејтелина*, *йи’лейина*, *бабе’йина*, *величи’на*, *’рађимо*, *ра’дији* и сл. У анализи актуелне српске прозодијске норме даје се увид у два прозодијска узуса, и то класичног вуковско-даничићевског, својственог српском западу (и још увек доминантног у нормативним описима српског језичког стандарда) и оног „источног” стабилизованог на истоку српског језичког простора укључујући и Београд и Нови Сад. Источни прозодијски узус карактерише, притом, (1) све чешће уклањање тонског контраста у кратким акцентованим слоговима, (2) све изразитије скраћивање дугих (било акцентованих било неакцентованих) прозодема, те (3) ликвидација дуге послеакцентске прозодеме, али и све шири учесталост силазних акцената изван првог слога у страним речима и домаћим сложеницама. Чињеница да су ове појаве све чешће у „говору младих носилаца српског језика” упућује на закључак да ће ова „два система вероватно још дуго функционисати као и досад, али се даље неће моћи превиђати чињеница да они постоје и да, притом, онај источни постаје све експанзивнији”. За утврђивање контраста у стандардном српском вокализму релевантним су означена инхерентна дистинктивна обележја *комйакйносй*, *дифузносй* и *џрависносй*. Репертоар релевантних инхерентних дистинктивних обележја у сфери сонорних фонема своди се на *назалносй*, *комйакйносй*, *конйинуираносй* и *џрависносй*, а у сфери шумних фонема на *комйакйносй*, *конйинуираносй*, *сйриденйносй*, *џрависносй* и *звучносй*. На бази овакве анализе изведена је јединствена матрица стандардних српских фонема.

У поглављу *Дисйрибуција* разматрају се механизми распоређивања фонемских јединица – прозодема (391–392), вокала (392–399) и консонаната (399–425) – у фонационом ланцу. Уз позната правила о стандардном распореду српских прозодема – која су овом приликом сагледана из већ објашњене перспективе опонирања „једносложних” и „двосложних акцената” – даје се детаљан преглед вокалских и консонантских група у иницијалним, медијалним и финалним позицијама, што је увек и илустровано одговарајућим примерима. Посебна пажња посвећена је анализи односа између аутентичних консонантских група и оних унесених с посуђеницама из страних језика. Уочено је да је српска развојна тенденција редуковања инвентара консонантских група у правцу ограничавања иницијалних и медијалних група на двочлане и трочлане скупове уз потпуну ликвидацију финалних група „преокренута” под притиском стране лексике, при чему се и у том „преусмеравању” уочавају одређене правилности.

У поглављу *Ка основама морфонологије* прати се понашање фонемских јединица у контексту деловања морфолошких механизма који стоје у основи творбених и(ли) граматичких уобличавања српских лексичких јединица. Основном јединицом *морфонологије* означена је *морфонема* „као форма у којој се фонема остварује у једном морфемском контексту, за разлику од друкчијег њеног лика у случајевима када се сретне у измењеном контексту, тј. у друкчијој морфемској конфигурацији”. Како у српском језику могу алтернирати и прагмасегменталне и сегменталне јединице, детаљно су анализирани и прозодијске (429–443) и инхерентне алтернације (443–487). У оквиру излагања о прозодијским алтернацијама системски се прате, с једне стране, квантитетски контрасти у именичкој и заме-

ничко-придевској деклинацији, те у конјугацији и, са друге стране, контрасти по месту акцента, при чему се разликују колумнални, окситонирани и покретни парадигматски низови. У одељку посвећеном инхерентним алтернацијама раздвојене су вокалске алтернације у основи (које су, по правилу, траг словенских премојних односа) и консонантске алтернације (које су знатно чешће од вокалских будући да се лексичке основе завршавају на консонант). Према томе да ли су доминантно дефинисане фонемским или морфемским (тј. граматичким) контекстом, разликују се, даље, аутоматске и морфонолошке алтернације. Аутоматским се сматрају следеће алтернације: (1) звучни ~ беззвучни, (2) *с,з ~ ш, ж* пред палаталним консонантима, (3) упрошћавање консонантских група, (4) *м ~ н* пред лабијалним консонантима, (5) *-л ~ -о*, (6) уметање *ј* између вокала. Као морфонолошке алтернације описане су алтернације: (1) /а/ ~ /#/, (2) /о/ ~ /е/, (3) /к/ ~ /ч/, (4) /к/ ~ /ц/, (5) /т/ ~ /г/, те (6) *ширење / краћивање основа*. Сви анализирани контрасти исцрпно су илустровани одговарајућим примерима, систематизованим по категоријама у којима су алтернације регистроване.

5. *Фонологија српског језика* и ширином и дубином захвата надилази све оно што је до сада написано о фонетској структури српског језика још од давне 1873. године, када је знаменити Стојан Новаковић својим радом *Физиологија гласа и гласови српског језика* назначио почетак фонетских истраживања у србистици. Доследном применом теоријско-методолошке апаратуре артикулационе и акустичне фонетике и структуралне фонологије начињен је узоран фонетско-фонолошки опис српског језика. Како је књига „у целини конципирана и као приручник за студенте”, она на прави начин обједињује, с једне стране, уџбенички јасно излагање и, са друге стране, научну озбиљност монографске студије, представљајући своје ауторе као искусне истраживаче са дугогодишњом универзитетском праксом. Широко постављен садржај, предметни и именски регистар омогућују читаоцу селективни приступ грађи и интерпретативним чињеницама, а богата литература обезбеђује увид у теоријско-методолошки контекст на бази којег је дато истраживање начињено.

Слободан Павловић

UDC 811.163.41'373
81'27

ВЕРБАЛНЕ АСОЦИЈАЦИЈЕ И ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНА ПРОУЧАВАЊА

(Рајна Драгићевић, *Вербалне асоцијације кроз српски језик и културу*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 2010, стр. 248)

Монографија Рајне Драгићевић *Вербалне асоцијације кроз српски језик и културу* представља нов и плодотворан прилог методолошком и проблемском повезивању проучавања вербалних асоцијација и лингвокултурологије.

Књига се састоји од 5 поглавља, односно 23 потпоглавља, од чега је 7 први пут представљено у овој књизи. У уводу (*Уводна теоријска размајрања*, 7–38) ауторка нам најпре представља настанак културологије као научне дисциплине. Наиме, крајем XX века и лингвистичка истраживања су све више антропоцен-

тричка па се у таквом окружењу и развијају когнитивна лингвистика и културологија. Раније се више изучавало оно што је заједничко за све језике (језичке универзалије), а сада је у фокусу оно што је у језицима специфично.

Затим нас ауторка упознаје са теоријским основама лингвокултурологије критичком анализом радова руских лингвокултуролога В. А. Маслове, Ј. И. Зиновјеве и Ј. Ј. Јуркова. Поменућемо само две појединости. Прво, кад је у питању лексикологија, важно је да знамо у којој се значењској компоненти језичког знака налазе културни наноси. В. А. Маслова сматра да се „експонент културе у значењу лексема налази у конотацији. Конотација се схвата као вишеслојна семантичка компонента, чији један слој представља културална конотација” (11). Р. Драгићевић се, међутим, с тиме не слаже. Она сматра да култура утиче и на остале сегменте лексичког значења и као доказ наводи један семантички проблем у интерпретацији Милке Ивић, која, опет, цитирајући јапанског лингвисту Ш. Хаторија, показује како људске перцептивне способности (и саме под утицајем језика) утичу на значење лексема: „Често нисмо у стању да уочимо карактеристичну значењску нијансу стране нам глаголске речи, мада су говорни представници датога језика изводили пред нама радњу њоме означену, зато што нама западају за око једне особине приказане радње, а њима друге.” (11). Као другу важну појединост издвајамо навођење и објашњење основних појмова и термина, од којих су најважнији *језичка слика светића* (специфична концептуализација стварности условљена језиком) и *језичка личносћ* (комплексан појам који укључује и вербално-семантичку компоненту (знање језика) и когнитивну компоненту (слика стварности) и индивидуалну компоненту (оно што је својствено појединцу и што га разликује од других)).

Даље, покушавајући да одреди место вербалних асоцијација ауторка прво наводи интердисциплинарне науке чији се делокрузи у нечему преклапају: лингвокултурологија, когнитивна лингвистика, психолингвистика, социолингвистика, етнолингвистика. Вербалне асоцијације би се нашле негде у „пресеку лингвокултурологије, когнитивне лингвистике, психолингвистике и лексикологије” (25). Као истраживачки поступак ауторка истиче асоцијативну методу, наводећи и њене предности (интердисциплинарност резултата) и њене слабости (недовољна објективност – интерпретација асоцијација подлеже субјективном суду истраживача), и зато је и комбинује са другим лингвистичким методама.

У уводу још налазимо и прилог – критички приказ књиге *Слика Русије сјоља и изнуџира*, која представља зборник радова изложених на конференцији *Слика Русије у ауџохионом и неауџохионом језичком сазнању*. Као недостатак ових радова Р. Драгићевић наводи њихову недовољну методолошку разрађеност, као и неутемељено уопштавање (испитивање засновано на једном, и то хомогеном, узорку преноси се на цео народ). Те недостатке ауторка ипак правда чињеницом да је лингвокултурологија наука која је на почетку свог развоја и умањује их истицањем важности развоја лингвокултурологије (очување националних специфичности у времену глобализације, унапређивање наставе страних језика).

На почетку другог поглавља (*Прикујљање и оџис вербалних асоцијација*, 39–53) добијамо опште информације о асоцијативним речницима. Пре свега, они садрже значења полисемантичних лексема, синонимске и антонимске редове, синтаксичке спојивости, творбена и граматичка варирања, а приказују и многа ванјезичка знања испитаника: антропоними, топоними, етноними, називи институција и фирми, натписи, рекламе, знања и ставови у вези са политиком, економијом, културом, уметношћу, науком, различитим свакодневним појавама итд.

Асоцијативни речници, као и сви речници, имају леву и десну страну. Леву страну (одреднице) чине *сџимулуси* (*речи-дражи*, *речи-надражаји*) – речи на које

испитаници дају асоцијације. Десну страну чине асоцијације испитаника, тј. *реакције*. Реакције испитаника обично се прикупљају анкетом. Испитанику се анкетом задају стимулуси на које он одговара тако што бележи или саопштава прво што му падне на памет. Када се прикупе све асоцијације, ређају се по фреквенцији. Материјал је распоређен на два начина: у првом делу од стимулуса ка реакцији, а у другом од реакције ка стимулусу. Следи кратак преглед развоја асоцијативне лексикографије и списак објављених асоцијативних речника, међу којима је и *Асоцијативни речник српскога језика* Предрага Пипера, Рајне Драгићевић и Марије Стефановић. Затим сазнајемо како изгледа асоцијативни тест, да је оптималан број стимулуса до 50 (више од тога постаје заморно за испитанике), да је битно како су стимулуси распоређени (јер један стимулус и реакција на њега могу утицати и на следећи стимулус), да је битан начин саопштавања стимулуса (писмено или усмено), као и да је за веродостојно истраживање потребно прикупити 500 асоцијација за сваки стимулус. Занимљиво је у каквом односу могу бити стимулус и реакција. Реч као стимулус може као асоцијацију да изазове реч која се најчешће и најприродније налази удружена са њоме (*друџ – школски, најбољи* итд.) или реч која по неким критеријумима припада истој класи (*друџ – недруџ, њрија-џељ, орџак, браџ*). Пошто се у првом случају ради о синтагматским, а у другом о парадигматским односима, прве асоцијације се називају *синџаџмаџским*, а друге *џараџџмаџским* асоцијацијама. Али је још занимљивије што врста речи умногоме одређује какве ће асоцијације изазивати. Ауторка овде наводи Дизово запажање да „именице као стимулуси изазивају углавном парадигматске асоцијације, прилози дају синтагматске асоцијације, а глаголи и придеви се налазе између именица и прилога, са око 50% синтагматских и исто толико парадигматских асоцијација” (45).

Будући да су вербалне асоцијације новина у лингвистици и да се тек трага на које се све начине оне могу користити у истраживањима, Р. Драгићевић нас на почетку трећег поглавља (*Вербалне асоцијације у исџираживању лексичкоџ значења*, 55–98) упућује на неколико тачака. Прва је, свакако, конотација. Само што значење термина *коноџација* у лингвистици треба разликовати од значења лексема *коноџација* у свакодневной употреби (кад на пример кажемо да нешто има позитивну или негативну конотацију). Не постоји само позитивна и негативна конотација, него и архаична, дијалекатска, формална, неформална итд. Осим тога, треба имати на уму шта се вреднује – лексема или појава коју та лексема означава (лексема *љубав* нема позитивну конотацију, али појам има). И најзад, конотација се не може разликовати од говорника до говорника као нека врста индивидуалног става или укуса. Пошто је конотација део лексичког значења, она мора бити иста за све говорнике једног језика. А како се асоцијативни речници могу користити у испитивању конотације и других сегмената лексичког значења ауторка је показала на примеру глагола *викаџи*. Навешћемо као илустрацију један исечак, нама посебно интересантан. У асоцијативном пољу глагола *викаџи*, између осталих, налазе се и глаголи *лајаџи* и *џрмеџи*, као синоними чије значење није неутрално, него експресивно са пејоративном конотацијом. А како је ова конотација у ствари настала? Настала је према неутралним значењима која се односе на „оглашавање животиња” односно „стање у природи”. У првом случају се пејоративност постиже изједначавањем човека са животињом, а у другом се афективност која се везује за застрашујућу појаву преноси у секундарно значење.

Даље се као могућа примена вербалних асоцијација наводе антонимија и полисемија. Антонимија, јер су антоними, поред синонима, најчешће вербалне асоцијације па ту има доста материјала за истраживање, а полисемија јер „вербалне асоцијације са прилично великом прецизношћу презентују полисе-

мантичку структуру речи-стимулуса” (63). Тако асоцијативне речнике лексикограф може користити и да би утврдио примарно значење лексема (на пример када има недоумицу да ли да као примарно значење наведе етимолошки или синхронизацијски гледано примарно значење), и да би идентификовао и распоредио секундарна значења, и да би одабрао најилустративније примере за свако значење.

Асоцијативни речници се могу користити и за проучавање менталног лексикона, тј. начина на који складиштимо речи у мозгу. Уколико су неке лексема повезане у менталном лексикону, логично је и да ће асоцијације испитаника то показати. Видећемо да је нарочито занимљива ситуација са дериватима и њиховим мотивним речима. Наиме, између њих постоји снажна формална и семантичка веза, али се они у занемарљиво малом броју налазе у асоцијативним пољима једни других. Р. Драгићевић наводи и различита друга истраживања и експерименте који поткрепљују идеју да деривационо повезане лексема не чувамо заједно. Изгледа да то значи да се засебно складиште основе, а засебно творбени форманти. То може бити изненађујуће, а заправо је разумљиво, будући да је то најекономичнији начин за складиштење лексема. На крају трећег поглавља се још налазе „упутства за читање” асоцијативних речника, као и објашњења шта све подаци наведени у асоцијативним речницима могу говорити о организацији лексичког система (на пример, стимулуси с најфреквентнијом првом асоцијацијом, број различитих асоцијација у асоцијативном пољу стимулуса итд.).

Четврто поглавље (*Вербалне асоцијације, језик и култура*, 99–150) посвећено је различитим видовима односа између језика и друштва односно културе. На пример, културално стереотипни појмови – стереотипи о животињама и биљкама, етницима и сродницима, људским особинама итд. инкорпорирани су у значење лексема па такође чине део знања неког језика, о чему треба водити рачуна и у учењу и у предавању страног језика. Даље се разматра какав је утицај културалних и друштвених промена на лексички систем (нове лексема, нова значења, нестајање лексема или значења) на примеру лексема *телефон* (доскора је денотат био *фиксни телефон*, сада је *мобилни телефон*), *модел* (основно речничко значење је *особа која сликару или вајару њозира...* – а најфреквентнија асоцијација је *манекен*) итд. У том поглављу сазнајемо и то да је у језицима генерално (не само у српском језику) распрострањенија лексика са непожељним значењима (оно што је позитивно, пожељно, остаће необележено, неутрално). Р. Драгићевић даље пореди асоцијације различитих народа на исте стимулусе (Руса, Бугара и Срба на стимулусе *сипар*, *џлуј* и *леј*) поређењем података из асоцијативних речника различитих народа, а затим наводи учење И. А. Стернина о комуникационом понашању („особности вербалног и невербалног општења неког народа” /133/). Такође излаже и резултате експерименталног истраживања чији је циљ да се одреди српски комуникациони идеал, и то у поређењу са руским комуникационим идеалом И. А. Стернина.

Посебно потпоглавље посвећено је занимљивим језичким персонификацијама *аутомобила*. На основу различитих метафора са основном метафором аутомобил је човек – видимо да аутомобил има људске делове тела, људске физичке особине, људске духовне особине, пријатеље, националност, људске навике, обичаје и понашање, људски животни циклус: *ново лице*, *сирејна лимузина*, *снажна личности*, *заслужена пензија* итд.

У петом поглављу (*Вербалне асоцијације и концептуализација емоција у српском језику*, стр. 151–211) Р. Драгићевић најпре износи преглед приступа концептуализацији емоција неколико различитих аутора, као и основне методе у испитивању концептуализације емоција. На пример, Ана Вјежбицка наводи једанаест емоционалних универзалија и дели емоције у шест група, а Јуриј Апрессан

дели емоције на примарне, базичне (биолошки условљене) и секундарне, окултурене, затим на више стихијске и мање стихијске емоције, затим по дубини и интензитету и, најзад, на оне које имају спољашње манифестације и оне које их немају. Од метода за испитивање концептуализације емоција издвајају се појмовне метафоре и когнитивни сценарији. Што се појмовних метафора тиче, ауторка наводи Кевечешово становиште да се неке метафоре односе на све емоције (ЕМОЦИЈА ПОСТОЈИ У ЗАТВОРЕНОМ ПРОСТОРУ, ЕМОЦИЈА ЈЕ ЖИВ ОРГАНИЗАМ, ЕМОЦИЈЕ СУ БОЛЕСТ ИТД.), неке на само неке емоције, а неке на само једну емоцију (само ЉУБАВ ЈЕ МАГИЈА/ПУТОВАЊЕ/ЈЕДИНСТВО, САМО СРЕЋА ЈЕ ЛЕБДЕЊЕ ИТД.).

Когнитивни сценарио објашњава се преко Лејкофове концептуализације љутње. Типичан сценарио подразумева два учесника (изазивача и доживљаваоца љутње) и пет сцена (од изазивачевог вређања доживљаваоца до кажњавања виновника и нестајања љутње). Затим се показује како изгледа концептуализација љутње, туге, страха (три од шест емоција које наводи Вјежбицка) – преко лексема које чине домен емоције (које се налазе у њеном асоцијативном пољу), преко метафора, преко когнитивних сценарија, поређењем са другим језицима, преко асоцијативних тестова. Последња два потпоглавља представљају корак даље ка интердисциплинарности. Прво видимо како се концептуалном анализом комбинују когнитивна, лексичка и творбена истраживања. Концептуална анализа једне емоције подразумева, на пример, не само анализу значења именице која се употребљава за ту емоцију, „већ и значења свих њених синонима, као и глагола, придева и прилога чија је семантика у ближој или у даљој вези” с том емоцијом (199). Дакле, концептуална анализа укључује семантичку анализу целог семантичког поља једне лексеме, где спадају и деривати и цео синонимски ред. Интересантно је такође да се прототипични носиоци емоција везују за узраст и родбинске односе пре него за вршиоце одређених радњи и носиоце занимања (на пр. *ћонос* се прво везује за *оца*, *мајку*, па тек онда за *ћобедника*). Наводе се и прототипичне ситуације. На пример, прототипична туга је „она коју осећа мајка када изгуби дете или ако доживи неки други драматичан проблем свога детета” (207); прототипична љубав се такође „пре свега везује за емоцију коју мајка гаји према својој детету, а затим и за девојку, односно жену, која воли мушкарца” (207). Речничка пак дефиниција љубави односи се на љубав међу супротним половима и ни једно примарно значење се не односи на љубав мајке према детету, а види се да је то према асоцијативним експериментима прототипична љубав. Зато ауторка завршава једним драгоценим практичним саветом: „Лексикограф се служи примерима из грађе и на основу њих дефинише значење лексема. Многи од њих су ексцерпирани у прошлости, а написани су у још дубљој прошлости. Због тога, почесто, не одговарају стању у савременом српском језику. Асоцијативни експерименти пружају садашњу слику и зато треба имати поверења у резултате до којих се долази њиховом употребом” (211).

Тако је Рајна Драгићевић књигом *Вербалне асоцијације кроз српски језик и културу* поступно, прецизно и методично дала образац нових интердисциплинарних проучавања и понудила смернице за даља истраживања у тој области.

Ружица Фармаковски

ПОРТРЕТИ ПРЕМА (НЕ)ПОСТОЈЕЋИМ МОДЕЛИМА

(*Ликови усмене књижевности*, уредник Снежана Самарџија, Институт за књижевност и уметност, Београд 2010)

Један од најзначајнијих доприноса новог зборника радова Института за књижевност и уметност, који се појавио пред читаоцима крајем прошле године, јесте тај што је показао како жанровско кодирање може утицати на уобличавање лика јунака. Иако радови у њему варирају, како обимом, тако и квалитетом, заједничко им је то што сви они посматрају артикулацију лика (односно лика певача), условљену одређеним жанровским законитостима.

Упркос томе што традиција умногоме профилише своје јунаке, почев од именовања, придружујући свакоме извесни, обично унапред задати, семантички потенцијал, тек конкретно отелотворење лика у неком од жанрова вербалног фолклора, како се показало, активираће одређене семантичке аспекте лика.

Ликовима усмене епике баве се радови Снежане Самарџије, Валентине Питулић, Данијеле Петковић и Бошка Сувајџића, на различитим нивоима уопштавања и пратећи различите елементе: повезаност једног сижејног модела и једне епске биографије (С. Самарџија); више епских биографија, међусобно приближених привлачном моћи Косовског боја као нуклеусом циклизације, а све то посматрано у дијахронијској перспективи, с обзиром на време бележења варијанте (В. Питулић); старосну границу – типски лик старог јунака, у зависности од сижејне функције коју испуњава, као и од тога ком колективу припада (Д. Петковић), односно лик младог јунака, посматран у контексту древних социјалних институција очинства и авункулата, као и сижејних функција јунака (Б. Сувајџић).

Лик Стефана Мусића нашао се у средишту пажње Снежане Самарџије. Она, најпре, осветљава историјски прототип овог епског јунака, Лазаревог сестрића, који је погинуо 1389. на Косову (121-123). Међутим, иако се могло очекивати супротно, авункулни типски однос остао је неактивиран, можда управо због тога што „за Лазара се не могу везати типске црте ујака, јер је свети кнез мученик по свему другачији од осталих епских јунака” (125). Штавише, и сама епска биографија јунака сужена је на само један сижејни модел и остаје некако по страни, у сенци епских биографија косовских подвижника, на челу с Лазаром. Но, то и не би било богзнакако ново и оригинално запажање по себи да Самарџија није показала како једна епска формула, заснована на историјској реминисценцији (везаној за историјски аутентичан простор живљења и владавине лика – град Брвеник с околним селима и рудником обојених метала) може активирати архаични митолошки супстрат. Тако задоцнели јунак и „можда најтрагичнији косовски војвода, јер једини улази у изгубљени бој, потпуно немоћан да преокрене ток и последице сукоба” одлучно „хита да погине”, тражећи у том чину „срећу умирене савести” (130). Оправљен (као) да иде у смрт (*у чистији скерлеји*), он пред полазак напија крсну славу – Видовдан, што постаје, у контексту песме, чин раван причести. Крај граничне воде (која као да је дозвола древне представе о реци подземног света и њеном чувару) он среће девојку необичног изгледа, којој даје симболичку залогу – *ири дукаша жуша*, аналогну „жртви принетој воденом божанству”, односно „обавезној путарини, намењеној возару када се неповратно прекорачи граница” (138). На тај начин, и пре формалног завршетка песме, пратећи злокобно проро-

чанство сна, „јунак, господар *сребрно̄ Мајдана*, одлази са овога света, да би на другом задобио другачији ореол. И мада са оне стране повратка нема, Мусићево кретање ка разбојишту подудара се са путањом Месеца¹” (*Исӣо*), хладног, сребрног сјаја. Ипак, осим смрти, Мусић добија много више но што је искао – апотеозу на пољу части и славе, као и вечно име до самог краја непоколебиво и доследно – задоцнелог јунака. Тако, као што анализа даље показује, лик Стефана Мусића успео је да апсорбује древне представе, везане за лунарну симболику и амалгамише их с елементима свог историјског хабитуса, рефлектујући, кроз призму епског текста и једне виталне формуле, многострука, на први поглед посве неочекивана и готово несагледива значења.

Истраживање Бошка Сувајџића, пак, прати почетну етапу епске биографије типског младог јунака, сам улазак у статус епског, почев од задобијања препознатљивог имена (у контексту породичних и ратничких релација), јуначких атрибута и статуса јунака. Оно показује, на примерима Грујичиног и Секулиног лика, најпре, како се одвијао процес именовања лика (32), а онда и потоњу активацију подтекстног митолошког комплекса (у лику Секуле – *Исӣо*: 36, 42, односно, у Грујичином лику – *Исӣо*, 54), као и стицање социјалног статуса, унутар породице и у друштву, праћено у контексту реконструисаних прежитака архаичних социјалних институција – авункулата (44-50), односно родитељско-филијалног модела (42-43). Ови ликови, који прате две различите генеалогске линије, послужили су Сувајџићу да покаже како се, на фону јужнословенске усмене епике, васпостављају два основна типа младог епског јунака. Будући да сам лик младог јунака поседује висок ниво формулативности, посматране ликове стога, без обзира на њихову функцију у песми, одликује знатно присуство општих црта, како у њиховој карактеризацији (славољубивост, гордост, понос, осећање части), тако и у карактеристикама ове развојне фазе епске биографије лика (лиминални статус, који као да призива иницијацијске сижее у циклус песама о младом јунаку).

У последњој етапи развоја епске биографије, песма је „замрзла” неке епске старине, попут свакако најпознатијих у српској епизи – Југа Богдана, Старину Новака, преко мање познатог, али никако мање занимљивог Јована Косовца, те Кузун Јање и деспота Ђурђа, све до ликова превејаних противника – старца Тејвана, пасивног и мудрог Фоче и старог Каримана. Ове ликове Данијела Петковић осветљава из призме митолошких, културолошких и поетолошких датости (посебно, из перспективе сижејних функција и делокруга јунака). Најфреквентније сижејне функције унутар којих се ови ликови појављују у песмама јесу функције владара, саветодавца, жртве и духовника, као и, додуше нешто ређе, сижејне улоге остарелог ратника. Најстарији, митолошки, ниво представа, који се доводи у везу с овим јунацима, носи изразито позитивну семантику, при чему се лик епског старине, окруженог девоторицом синова, аналоган врховном божанству – Громовнику Старих Словена. Његово посветовљавање приближавањем реалним личностима (Чича Јаша – историјски Јаков Ненадовић), смештање у противнички табор, или јаче истицање старости и немоћи водило је његовом даљем деградирању – до исмејаног старца, који, у размени робља, нема готово никакву вредност (в. 65-85).

¹ У песми (в. СНП II, бр. 47 – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне џјесме*, скупио их и на свијет издао - - -, Књига друга у којој су џјесме јуначке најстарије, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845. Сабрана дела Вука Караџића, књига пета, приредила Радмила Пешић, Просвета, Београд 1988), Стефан Мусић креће на пут с појављивањем Месеца на хоризонту, кад му слуга јави да је „*јасан Месец на заоду*” и „*Даница на исӣоку звезда*”.

Јунаци Косовског боја, а у првом реду Милош Обилић, нашли су се у фокусу пажње Валентине Питулић. Но, за разлику од досадашњих разматрања, која су се углавном темељила на канонизованом корпусу песама косовског круга Вукових збирки, она, полазећи од искустава претходника (в. 92-95), истраживање усмерава ка испитивању познијих надоградњи епских биографија ових ликова у песмама поствуковског бележења. Међу интересантнијим резултатима овог (сада већ у приличној мери израбљеног) приступа, могао би се издвојити процес мистификације епске биографије Милоша Обилића (а најизразитије у записима Б. Петрановића). У њему, сматра ауторка „јасно се види утицај дневне политике на формирање одређеног култа. С обзиром на то да је у време Петрановићевог деловања била појачана борба за буђење националне свести јасно је зашто ја стварање овакве конструкције ишло у овом правцу. Милош Обилић није могао без додатних мистификација да има атрибуте митског јунака па су му додатне интервенције дале и ту димензију” (97). Но, да тај процес (секундарне) митологизације Милошевог лика није у потпуности Петрановићев мистификаторски конструкт, ауторка показује и на основу тога што и Милошева смрт указује на његову изузетност: „Како у песмама после Вука доминира култ јунака то се прибегло разрешењу Милошеве смрти на други начин. Наиме, он није савладан јачином Турака, већ се на сцену уводи баба, хтонско божанство, које ће утицати на његову смрт и тиме је оправдати. Занимљиво је да се она јавља и у песмама са Косова и Метохије и код Петрановића и Шаулића, а појављује се и знатно раније, у Троношком родослову и чини део аутентичне усмене традиције” (111-112).² Дакле, ни мистификовање није текло произвољно, него је представљало даљу надоградњу неких већ замрлих токова традиције.

Заснован на другачијим методолошким претпоставкама и бавећи се другом проблематиком, текст Немање Радуловића прати флукуације у моделовању главног јунака приповетке о богаташу и његовом зету у зависности од дате варијанте, подврсте којој припада, као и од контекста жанра. Разлике које уочава у систему (секундарне) мотивације, односно покушаја накнадне рационализације поступака ликова, аутор своди, у основи, на различитости у жанровском систему (242), најпре, а потом и на разлике у социокултурном контексту средине у којој је варијанта забележена и који ју је стилизовао „у складу са њеним животним околностима” (249). Основна схема радње ових приповедака најчешће је четвороделна и обухвата, сходно Арнеовој и Бредниховој подели, следеће целине: „1) увод, пророчанство 2) први покушај убиства 3) други покушај – Уријино писмо 4) трећи покушај”³ (242). У основним цртама, новорођенчету, којем моћ судбине предодређује да постане наследник путника намерника, који се, игром случаја, обрео у кући родитеља детета и чуо ово пророчанство, путник и гост покушава потом на све начине

² Притом, превиђа се чињеница да Милош и у најстаријем кругу записа нашег епског песништва, у бугарштици из Дубровачког рукописа, страда на сличан начин, с тим да његове слабости проказује глас из облака (в. Валтазар Богишић, *Народне џесме из старијих највише џрморских зајиса*, сакупио и на свијет издао В. Богишић, књига прва, с расправом о „бугарштицама” и с рјечником, друго, преснимљено издање, ЛИО, Горњи Милановац 2003, бр. 1, стр. 8). Такође, ни реализовање Милошевог лика унутар секундарног делокруга жртве не мора искључивати његов базични делокруг (набеђеног) јунака, као што ова старија варијанта показује.

³ Нав. према: Немања Радуловић, *Приповејка о богајашу и његовом зету* (АТУ 930), у зборнику „Ликови усмене књижевности”, Институт за књижевност и уметност, Београд 2010, стр. 242.

да науди. Међутим, сваки наредни корак, неминовно, води само ка коначном потврђивању пророчанства и својеврсној егземпларности у илустровању судбинске неизмењивости (в. 290). С једне стране, индоевропске варијанте понекад показују тенденцију контаминације формуле радње овог типа приповетке са сижеом едиповског типа (в. 260-263), чиме би се, можда, могла објаснити и знатна одступања од ове схеме радње и, сходно томе, другачије моделовање јунакове херојске биографије, ближе митским исходиштима, као што је већ запажано на појединим сижеима наших епских песама.⁴ Будући да се у приповеткама овог типа предочава неизмењивост тока судбине, при чему је финални обрт – напредовање од сиромаша до великог газде више реалистички стилизовано, а „мотив остајања у тастовом простору постао сведен и прилично реалистичан” (287) – у духу патријархалне институције домазета, што приповедни модус ових приповедака чини сниженим, те оне, са друге стране, инклинирају ка новелама (266-287), са њима својственом тежњом ка занимљивости приповеданог (290). Стога, као што Радуловић уочава, показало се да тип сижеа условљава жанровско кодирање усмене нарације те, у овом сижеу, веровање у судбину и њену неизмењивост (карактеристично, иначе, за предање), може да преструктурира и мења, по речима аутора, чак и темељне структурне чиниоце бајке (изостављајући неке попут провера и задатака – *Исио*, 276),⁵ што структуру овог типа приповедака приближава и аморфној структури предања, а поетску биографију лика саображава карактеристикама јунака предања, с једне стране, и новела, са друге стране.

Скромнији у комплексности свог захвата, рад Бранка Златковића *Казивања и зајиси савременика о дипломатији кнеза Милоша за време његове прве владе* (1813-1839) углавном је дескриптивног карактера, а систематизује, издаја и коментарише „бројна ’усмена’ казивања која на веома особен и живописан начин говоре о знатној дипломатској и политичкој делатности кнеза Милоша и то за време његове прве владе” (205).

Као особит по свом предмету истраживања, остварен у најбољем могућем споју теренског истраживања и кабинетског рада, у овом зборнику издвојио се и текст Смиљане Ђорђевић *Фиџура њевача/џуслара: кодирање њексија социјалне улоге* (147-204). Бавећи се рубном позицијом извођача (у односу на сам текст песме), ауторка показује како се из ове (вансижејне) позиције кодирају елементи епске песме, односно како се комплексна значења песме уобличавају тек у садејству текста, текстуре и контекста.⁶ Почетак и завршетак певања стога, као кризна места која уведе у свет песме, повремено би добијала улогу *сиољацињних коментара*⁷,

⁴ В. Нада Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка њемајско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и њрозне традиције*, Београд 1971, посебно за песме о Находу Момиру, стр. 214-232.

⁵ Притом, аутор превиђа да бајке које немају пар функција *задајак* – *решење ње-шкољ задајка*, припадају, генеалогски, другом типу бајке, у којима је, уместо ових функција, присутан њихов аналогни пар: *џрожањање* – *сијасавање*, који ове приповетке чувају. Ова два типа бајке су се, током времена, изједначиле на нивоу формуле радње, а чувају, само на нивоу алтернација ова два пара функција, своје исходишне разлике – уп. Vladimir Jakovljević Prop, *Morfologija bajke*, превели Petar Vujičić, Radovan Matijašević, Mira Vuković, Biblioteka XX vek, Prosveta, Beograd 1982.

⁶ О концепту ова три појма, чијом интеракцијом се остварује текст вербалног фолклора в. Маја Bošković-Stulli, *Usmena književnost nekad i danas*, Prosveta, Beograd 1983, стр. 33-39.

⁷ Термин С. Самарције.

ублажавајући тако наглост преласка на излагање догађаја, и, уједно „актуализујући чин певавања, моменат у којем се (импровизацијом) ствара и прихвата текст” (148). Није непознато да је таквих коментара било и раније, а присутни су, штавише, и у неким од најстаријих записа.⁸ Бележени су, по свој прилици, спорадично у „класичном српскохрватском опусу” (в. 149, нап. бр. 4), а праву хипертрофираност доживљавају у новијим теренским бележењима, без обзира на то да ли је реч о производу секундарне фолклоризације или о оригиналним ауторским творевинама. Позиција певача, независно од времена бележења, конкретизује се „као позиција онога ко чува од заборава”, ко опомиње, ко се у одређеној мери показује као „глас савести колектива” (160), или, штавише – као сведочанство ратника, учесника опеваних збивања (169). А од тога до уобличавања лика певача као централног јунака водио је само корак даље – корак ка његовој својеврсној хероизацији (в. 180-181).

Конечно, ваљало би посветити коју реч и тексту Снежане Самарције који се налази на почетку овог зборника, а могао би се читати и као својеврсни епилог истог – *Усмени жанр и јунак у семантичкој активностии (уводне најомене)*. Непретенциозно, а истовремено ерудитно, овај текст носи неку врсту синтезе резултата ових радова – он поставља радне хипотезе, док текстови који следе (зависно од комплексности истраживачког захвата), њих мање или више потврђују. Он показује да, с једне стране, чак ни типизираност ликова, (о)лако приписивана ликовима усмене књижевности, није нимало једнозначна и једноставна – њој се придружују још и: „жанровске норме, архаична подлога и слојеви традиције, историјске појединости и реалije одређене средине” (25). Моћ индивидуализације лика именом пак, са друге стране, може чак деформисати, у извесној мери, жанровске оквири (уколико се лик нађе у жанру којим није, тако профилисан, овладао), дајући притом неки особити спој (14). Но, чак и тад, његове особине, дефинисане слојевима традиције, могу остати препознатљиве. Или, насупротив томе, у различитој средини и из перспективе различитих певача, чак и лик с препознатљивом епском биографијом може деловати чудно, другачије, штавише противуречно.⁹

Стога, Самарција упућује на то да би „типске црте, елементе портрета и поступке карактеризације”, при свакој конкретизацији лика, требало сагледавати тек у контексту: 1) „фиктивног догађаја (сижејног модела или основне фабуларне матрице; 2) склопа варијанте (реализације обрасца); 3) жанровских норми; 4) околности импровизације (тј. схватања средине у којој се конкретизују ликови); 5) процене и ставова певача/казивача (махом усклађених са колективним знањем и представама, али се од њих могу и разликовати, па и утицати на промене јунака); 6) садејства свих ових чинилаца” (22). Због тога, номенклатура и атрибути, који у бајци као „једноставном облику” (Јолес) функционишу као „секундарни и заменљиви чиниоци наративног склопа” (10), у дугим жанровима, особито у епци постају „вишеслојни знак, који активира одговарајући хоризонт очекивања уз неминовно емотивно ангажовање певача/казивача и слушалаца” (11).

⁸ У спеву *Рибање и рибарско њриговарање*, како подсећа С. Ђорђевић, обе записане бугарштице доносе, на крају текста песме, здравицу упућену властелину и дружини, градећи тако композициони прстен, који дислоцира слушаоце – из света песме назад у објективну стварност (в. Смиљана Ђорђевић, *Фиџура њевача/џуслара: кодирање њексџиа социјалне улоге*, у зборнику „Ликови усмене књижевности”, Институт за књижевност и уметност, Београд 2010, нап. 13, стр. 156-157).

⁹ За различита лица лика Марка Краљевића уп. стр. 17.

Отуда, ови увиди постају, одиста, конкретизација имплицитног радног модела истраживања усменог фолклора, који се показао високопродуктивним у неким од ових радова. И, поред тога што „једним зборником не могу бити разрешена бројна и сложена питања везана за категорију јунака у усменом стваралаштву” (26), такав зборник вредело је чекати јер он барем поставља добар темељ њиховом даљем решавању, чувајући притом праву меру аргументације. Јер: *Nihil probat qui nimium probat* (Онај ко много доказује ништа не доказује).

Драгољуб Перућ

UDC 929.732 Kantakuzina K.

СПОНА ИСТОКА И ЗАПАДА

(Јелка Ређеп, *Катџарина Канџакузина, ѓрофица Цељска*,
Завод за уџбенике, Београд 2010)

Бивајући сведоцима вековне прожетости историје и књижевности, која добија неочекиване обрте у постмодернистичкој, историографској метафикцији, штиву заснованом на фактима и документаризму приступамо наслађујући се чулима искусних чувара светиње вероватности науштрб истинитости. Ипак, узбуђење којим пратимо историјско штиво, а посебно неке његове жанрове, у првом реду биографије – од Плутарха наовамо – поткрепљује чињеница да прочитано интригира управо актуализацијом категорија истинитости и проверљивости. Иако историјска биографија, као *non-fiction*, није на листи жанрова пожељних за тумачење књижевних критичара, време је да формулишемо смело питање које би отприлике могло да гласи: није ли историјски текст управо она мега-форма која, латентније и тише, вековима дуже а тиме и успешније него филмска, тв и интернет експанзија, конкурише књижевним врстама? Позитиван одговор на ово питање дају две историјске књиге објављене у Србији 2010. године. Обе изискују читање у једном даху: прва од њих, *Белешке Анџонија Анџића*, официра и мајског превратника, из личног угла осветљава династички преврат и његову премину, Солунски процес и многе друге догађаје; друга, *Катџарина Канџакузина* Јелке Ређеп, објављена је у библиотеци *Биоѓрафије* Завода за уџбенике као једнаеста по реду, а говори о грофици Катарини Канџакузини, кћери деспота Ђурђа Бранковића, занимљивој али до сада недовољно осветљеној историјској личности српског средњег века. Наведени лик је истовремено и једна од раних прекупација Јелке Ређеп, којој се наша истакнута историчарка књижевности вратила после четири и по деценије након објављивања текста *Катџарина Канџакузина* (Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, 1966).

Бавећи се и раније типолошким карактеристикама жена историјских и неисторијских личности (понајре у књизи *Бисџу воду замућиле*), Јелка Ређеп студијом о Канџакузини Бранковић, доцније Катарини Цељској, у центар пажње поставља жену потеклу из српске владарске породице, а опис њеног лика заснива на историјским и књижевноисторијским изворима. Пред читаоцем се, дакле, налази књига која је и својеврсна студија лика Канџакузине Бранковић, али и сложених политичких прилика њеног времена – у првом реду пада српске деспотовине

под турску власт и очајничких настојања Ђурђа Бранковића да је задржи. Исто-времено, ауторка нуди преглед прилика на западу, на територијама које су биле у поседу грофова Цељских, анализу ривалских односа ове породице са породицом Хуњади, те интересних међудинастичких бракова и њихових утицаја на међудржавне односе. Чињеница да је деспот Ђурађ Бранковић своју кћерку Мару удао за турског султана Мурата II, а Кантакузину за Улриха II Цељског објашњава да је деспотов интерес био да са Турцима, владарима великог дела Балканског полуострва, сачува добре односе, али и да покуша да учврсти савезништво са угледном грофовском породицом која потиче из XII века и која је имала претензије да своје поседе прошири и на југоисток. Настојања деспота Ђурђа да „обезбеди сигурност у оба политичка блока, и на Западу и на Истоку”, нажалост, нису му пошла за руком, сведоче историјске чињенице, пре свега због неприкосновене турске доминације на Балкану која је подразумевала и освајање српске државе, упркос рођачким односима са Бранковићима.

Редовно су, историја нас учи, највећи трагичари не само поражени владари, него и они чији су живот и срећа узалудно жртвовани зарад државних интереса. Живот грофице Катарине Кантакузине осветљен је из неколико углова. Пошто је у поглављу *Десјош Ђурађ Бранковић* описала породичне прилике ове угледне српске породице, од Вука Бранковића до сремских Бранковића, деспотице Ангелине и њене деце, у поглављу *Удаја Ђурђевих кћери Кајсарине и Маре* професорка Ређеп дискретно скицира и супружничке односе Катарине и Улриха Цељског. Њихов брак није био испуњен брачном срећом пре свега због Урлихових неверстава, необуздане природе, али и смрти сва три детета. Погибијом грофа Улриха угасила се и породица Цељских; дирљиви опис обреда којим се озваничава гашење лозе ауторка преузима од анонимног хроничара:

„За вријеме опијела принесла (је) кнегиња жртву за свога покојног војна... а на концу задушница изађе дванаест у црно одјевених дворјаника, те поставише на одар оклоп, копље, мач, кацигу и штит убитога кнеза. Иза њих дође оклопљен витез, који баци на земљу штит, кацигу и грб, те три пута у сав глас узвикну: 'Данас кнезови Цељски и никада више', и напакон сломи породични грб у знак да је с оним даном изумро род моћних цељских кнезова.”

Но, смрћу грофа Цељског не завршава се тежак боложај Катарине Кантакузине. Она је принуђена да врати неке од поседа који су припадали породици Цељских, а како се није осећала сигурном у крајевима у којима је живела од удаје, одлучила је да их напусти.

„После тридесет година проведених на Западу, угледна и најпре врло богата, но несрећна мајка и удовица, доживела је пропаст породице Цељских и распад и губитак цељских поседа. Проводећи извесно време са породицом деспота Стефана, одлучила је да оде на Исток, код сестре султаније Маре у Жевево.” У тешким околностима, када је требало да породица Бранковић покаже јединство, десило се управо супротно: Јелка Ређеп наводи различите верзије догађаја у вези са смрћу деспотице Јерине, укључујући и тумачење неких хроничара (које су усвојили многи историчари) да је деспот Лазар Бранковић отровао своју мајку.

Удајом за грофа Цељског Кантакузина није променила своју веру: напротив, чак је и кћерку Јелисавету крстила по православним обичајима, а брачним уговором је назначено да ће Јелисавета по удаји задржати своју веру и да ће са собом, попут своје мајке, водити и православне духовнике. Описујући удовички живот Катарине Кантакузине, ауторка посебно истиче њено ангажовање око ктисторства над манастиром Хиландар. У закључку на следећи начин портретише јунакињу биографије:

„Упорна, издржљива, даровита, способна и несаломива, и кад су јој деца умирала, и кад је остајала без поседа, и кад су је тукли у затвору у Турској. Катарина Кантакузина је изузетна личност која импонује својим животом и племенитошћу. Без сумње, она је једна од фасцинантних и знаменитих жена у српском средњем веку. Попут Јефимије, кнегиње Милице, Маре Бранковић (султаније Маре), Јелене Балшић, и Катарина Кантакузина је проводила свој век бринући о породици, али и о свом народу и цркви... Живот буран, у раскоши али и у тегабама, несрећан али и испуњен племенитим и мудрим поступцима. Биографија за памћење.”

Ослањајући се пре свега на историјске чињенице, на многобројне изворе (хронике, путописе, мемоаре, биографије), али и на житијну књижевност, и селектујући их тако да се надовезују једне на другу и својом занимљивошћу једна другој конкуришу, Јелка Ређеп је испричала занимљиву причу о изузетној жени и владарки, која у тренуцима највећих искушења, спутавана и несхваћена у туђем свету, успева да се издигне изнад личне несреће и очува присебност духа. Бирајући пукотину у историјском памћењу српског народа, ауторка ју је испунила новим садржајима и смисловима, пуштајући јунакињу да дефилије историјском позорницом пред очима читаоца, а крупне догађаје у којима је Катарина Кантакузина учествовала пројектовала је на микроплан, настојећи да на тај начин објасни везу између приватног и јавног, да протумачи дубоки удес који је Кантакузину натерао да се одрекне једног дела сопствене интиме зарад виших интереса. Историја и књижевност подједнако памте светле примере оваквих стремљења, а задатак је биографа да их сачувају од заборавља, како би се литература на њих надовезала, црпећи њихову грађу и тумачећи недовољно осветљена места сопственим кодовима.

Драѓана Белеслијин

UDC 821.133.1.09”18/19”

ТИПОЛОШКИ ПРЕСЕК И РЕЦЕПЦИЈА НАДРЕАЛИЗМА

(Jelena Novaković: *Recherches sur le Surréalisme*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 2009)

Најновија књига Јелене Новаковић умногоме се надовезује на њен изванредан истраживачки допринос естетици и поезици француског реализма, као и његовом развоју и рецепцији у српској књижевности. Ту првенствено имамо у виду њену претходну студију *Типологија надреализма* (2002), у којој су у компаративно-контрастивној визури анализоване поетике париског и београдског надреалистичког круга. Најновије *Студије о надреализму* које је ауторка најпре објавила у многим реномираним публикацијама на француском језику садрже, поред индуктивног увода и закључка о многобројним сродностима, али и разликама између два покрета у француској и српској литератури, два засебна, другачије структурисана одељка. У првом делу књиге (*Au Coeur du Surréalisme – У срдушију надреализма*), Јелена Новаковић разматра најзначајније поетичко-теоријске, тематско-мотивске, структурно-морфолошке, интердисциплинарне и семантичке

аспекте покрета у репрезентативним делима француских и српских надреалиста, док је други одељак (*Dans les Environs du Surréalisme – У окружењу надреализма*) углавном посвећен специфичној и често опречној рецепцији појединих француских надреалиста или њиховим претечама (Рембо) код српских и хрватских аутора између два рата. И то не само када је реч о представницима надреалистичког покрета, него и другим протагонистима авангарде (Винавер, Тодор Манојловић, Растко Петровић, Драинац, Тин Ујевић).

Констатујући у уводу да су француски и српски надреализам имали паралелан развој, али нешто другачију судбину и трајање (српски надреалистички покрет траје много краће од француског, на шта су указали већ Ханифа Капицић-Османагић и Јован Делић), она указује на директне везе, утицаје, присуство и преводе текстова појединих надреалистичких аутора у обе књижевности. И једни и други своју естетику заснивају на послератној, авангардној побуни против свеколиких конвенција емпиријске стварности и критици грађанског друштва, ужаса рата, моралних и психолошких ограничења, залажући се за проширење реалности на домен ирационалног и подсвесног/несвесног, чиме се укида опозиција између стварног и имагинарног. Неки од основних надреалистичких постулата формулисани су и код француских и српских надреалиста, а под утицајем Бретоновог *Манифеста надреализма* из 1924. године, Марко Ристић (*Накнадни дневник*) и српски надреалисти Матић, Вучо, Дединац, Ване Живадиновић Бор, Ђорђе Костић, Коча Поповић, Мони де Були и други – истичу недостатност логике у људској комуникацији. Тиме се залажу за својеврсну „похвалу лудости” и појам „објективне случајности” – идеје о коинциденцијама међу независним феноменима, специфичан црни хумор и апсурд као врсту одбране од деструктивних и аутодеструктивних аспеката људске природе. Разлике у развојној концепцији надреализма у ове две литературе су видне: док је француски надреализам био такорећи природни наставак интернационалног дадаистичког покрета, дотле је српски надреализам после 1922. године био у знаку његовог одбацивања и негације, да би после 1928. године Марко Ристић критиковао и представнике експресионизма, као старијег авангардног покрета у српској књижевности.

Студије и огледи који сачињавају прво поглавље књиге осветљавају и тумаче битне подстицаје, топику, жанровски систем, стилско-наративне поступке и метафорику у појединим делима француских и српских надреалиста. Тако се у тексту „Симболика ноћи у надреалистичким текстовима” анализују топос и смисаоне импликације познатог романтичарског топоса ноћи, која код Бретона, Арагона или Ристића постаје својеврсни извор светлости, при чему се преокреће архетипска логика супротности дана и ноћи. У модерном (веле)граду за надреалисте ноћ представља оно што је природа била за романтичаре, као предео имагинарног и сновидног у својој суштинској амбивалентности. Уз то се истиче женски карактер ноћи који упућује на дисоцијацију бића (*Нађа, Без мере*) и слепило разума који подразумева симболику ока ради стварног, унутрашњег виђења, што води халуцинацијама, лудилу и активирању мрачних, потиснутих жеља кроз фигуру Минотаура (Бретон). У том контексту, ауторка посебно указује на везу психоанализе и надреализма, која подразумева потрагу за *аушенишчим ја*. Као и француски, и српски надреалисти читају, тумаче и преводе Фројдова дела, па је први број нове серије часописа *Пушјеви* био посвећен управо овим питањима, док се у другом броју налази Матићев есеј о Фројдовој психоанализи и њеном значају за субверзивно деловање на друштво и психу појединца, у циљу тоталног ослобађања људских потенцијала.

У студијама „Улога природе у надреализму” и „Љубав у надреализму” анализују се различита поетско-филозофска тумачења ових вечних тема, с обзиром

на њихово значење у предмодернистичким поетикама. Бретон каже да је човек заправо удаљен од природе и стога неспособан да прочита њене поруке; слично сугерише и М. Ристић у четвртом поглављу свог романа *Без мере* (1928), потискујући њену религиозну конотацију у корист фројдистичке. У текстовима „Таленат и култура” и „Анти-зид”, Ване Бор и Ристић пледирају за културу жеље, истичући да управо друштво нарушава спонтан однос између човека и света/природе. Тумачећи природу на знатно сложенији начин чак и у односу на симболисте, надреалисти сматрају да се разлика између споља и унутра потиरे у песничкој речи, те да је природа заправо особен пејзаж насељен поетском речју (Г. Башлар и Ж. Пјер Ришар).

Концепције љубави француских и српских надреалиста знатно се разликују: поред тога што и једни и други сматрају да је она најаутентичнија афирмација жеље, француски надреалисти је поимају као могућност потпуне реализације човека, врхунски принцип сједињења душе и тела, док је београдски круг махом доживљава плотно, нагонски и профано. Марко Ристић помиње Маркиза де Сада у тридесет петом поглављу свога романа, али и у тексту „Анти-зид” – као истинском ослободиоцу љубави у фројдовском смислу речи. И поред ових опречних виђења, постоје три тачке у којима се српски и француски надреалисти слажу, а то су проблем верности (потрага за истинском, узајамном љубављу – Магић и Вучо), однос субјекта и објекта љубави, као и критика грађанског друштва које прети љубави у њеној узвишеној реализацији. На ове студије надовезује се и текст о аспектима конфликта у надреализму, где се указује на суштински сукоб између појединца и друштва, али и у самом човеку (Бретон, Ристић), да би се поново задобио „изгубљени рај”. Код српских надреалиста, ово се уједно наставља у конкретној марксистичкој, револуционарној акцији.

Посебно су занимљиви огледи у којима се ауторка бави стилско-наративном концепцијом надреалистичког текста/дискурса. У прилогу „Писање о себи у надреализму” Јелена Новаковић истиче неколико карактеристичних поступака којима се тематизује потрага за *ауџеничким ја*: то су најпре аутоматско писање (ја као други, несвесно као алтеритет који се тиме расветљава), записивање/текстуалност снова (при чему се писање ипак показује као нешто накнадно), записани стварни догађаји, дневничка проза. Аутобиографски жанр овде подразумева потрагу за идентитетом, а његова је функција уједно когнитивна и субверзивна, јер почива на трансформацији коју врши песничка реч. Антинаративне тенденције надреализма особито су видљиве у улози паратекста у прозним делима, Бретоновој *Нађи* и Ристићевом роману *Без мере*. Ристић сам указује на везе с Бретоновим делом које се појавило исте године, на термин антироман који уводи Сартр, при чему се инсистира на *йоезији*, а не на књижевности. Код оба аутора реч је о промени сопства кроз време, о својеврсном дисконтинуитету наративног ја, које особито долази до изражаја у студији „Надреализам у огледалу времена: *Накнадни дневник* Марка Ристића”, где се на основу Прустове технике преклапања сећања садашњост приказује као оно што надвладава прошлост. Уместо узрочно-последичних веза у развоју догађаја, они се призивају као у игри огледалима, што је такође утицај Ајнштајнове теорије о временском релативитету, која је једно од поетичко-естетичких исходништа авангардне уметности и књижевности. Ценећи Сартрово одбијање Нобелове награде, Марко Ристић ће се заложити за појам револуционарни, а не ангажовани писац.

Други одељак књиге *У окружењу надреализма* започиње можда најзанимљивијом студијом, која се односи на рецепцију појаве и песништва Артура Рембоа код српских модерниста и авангардиста. Рецепција Рембоа у српској књижевности заправо отпочиње веома касно, не код представника српске модерне, који су

познавали само Бодлера и углавном имали негативно мишљење о Малармеу. О Рембоу, сваки на свој начин, сада пишу и преводе га Винавер, Тодор Манојловић, као и Марко Ристић, а у поетичком смислу, Рембоова поетика отвара два пута: први иде преко Валерија ка модернистима, а други, пак, ка надреалистима. Манојловић истиче његову визионарност, али и херметичну природу ове поезије, којој придружује Малармеа и Аполинера, песнике о којима је наш аутор дао изванредне есеје. Различита су и тумачења Рембоовог повлачења из поезије: Винавер је тумачи као логичну последицу песникове свести да се идеал не може достићи песничком речју, док Ристић и надреалисти сматрају да је то последица болне спознаје људског положаја у савременом свету, који захтева потпуну промену управо на основу једног новог песничког језика за којим је тежио Рембо. Однос Блеза Сендрара и српских авангардиста такође је предмет ауторкиног истраживања: близак Растку Петровићу по својој аполитичности и опијености егзотиком, он је заправо сроднији српским експресионистима по неким кључним поетичким одликама. Сендрар никада није прихватио поступак аутоматског писања, залагао се слично Црњанском за слободни стих, а од свих аутора управо му Раде Драинац посвећује највише пажње, дајући велик значај његовом револуционисању песничког језика и експресији коју постиже звучним, визуелним и тактилним средствима (Р. Драинац, *Развој модерне поезије*, „Правда”, 1933).

Релације Тина Ујевића према српском и француском надреализму такође су сложене и каткада тешко објашњиве. Овом великом песнику посвећен је најпре први број часописа „Сведочанства” (1924), па иако он себе није сматрао чланом надреалистичке групе, много је елемената који на то указују. Најпре, Ујевић се предаје алхемији речи и серији неологизама који почињу префиксом *над*: надреално, натпростор, надсвест. Занимљиво је да сан и несвесно за њега нису извор певања, него подручја фаталности, па на трагу Поа тврди да је будно стање важније од сна. Његове прве збирке испеване су у везаном стиху са много више утицаја симболизма, али и експресионизма, док су познија дела, после 1930. године, и особито његове *Пјесничке њрозе* формално и тематски ближе надреалистичкој поетици. Статус Жака Превера према надреализму такође је амбивалентан: овај песник није прихватио Бретонов ауторитет, али је с надреалистима делио заједничке теме и поступке као што су љубав, побуна, веру у моћ поезије и слободу, лудистички однос према животу и певању, као и црни хумор. Коначно, у последњем тексту „Ка врхунцу надреалиста: епизода са црквом у *Тавном лейошану* Жилијена Грака”, роману савременог француског прозаисте чијим се делом ауторка бавила од почетка своје научне каријере (*Природа дела Жилијена Грака*, 1988), затвара се круг наслеђа француског надреализма у актуелној књижевности.

Ова специфична и драгоцене истраживања показују да је на формирање типолошког модела надреализма париског и београдског круга, управо овај први, захваљујући харизматичном и ауторитативном деловању Андреа Бретона, придобио безрезервно дивљење наших надреалиста. Студије Јелене Новаковић несумњиво сведоче о паралелном деловању и подстицајима између француског и српског надреализма, дакле о генетско-контактним везама, како у теорији, тако и у пракси. И поред неких различитих виђења појединих тема, кључна разлика огледа се у идеолошко-политичком ангажману једне и друге групе. Наиме, док су француски надреалисти испољавали симпатије према марксизму и левици, али се, осим Луја Арагона, нису активно укључивали у комунистички покрет, дотле је највећи број београдских надреалиста искористио ову платформу за своју револуционарну политичку активност и ушао у врхове власти после 1945. године. Тиме је надреализам у нашим условима постао нека врста канонизоване парадигме, посебно после 1950. године (Попа, Павловић). Међутим, и поред тога,

српски надреализам, као и остали европски, па и светски надреализми, упркос утицајима и рецепцији, артикулисали су и неке специфичне националне одлике у процесу интеграције надреализма као интернационалног уметничког феномена прошлог века.

Бојана Стојановић Пантовић

UDC 821.163.41.09 Simović Lj. (082)

СРИЦАЊЕ НЕИЗРЕЦИВОГ: ПОЕЗИЈА ДРАМЕ И ДРАМА ПОЕЗИЈЕ

(*Поглед на две обале*, зборник радова са научног скупа „Пјесничка ријеч на извору Пиве”, „Београдска књига” и Центар за културу Плужине, уредио Јован Делић, Београд 2010)

У издању „Београдске књиге” и Центра за културу Плужине изашао је зборник под насловом „Поглед на две обале”, након научног скупа посвећеног дјелу Љубомира Симовића, а у оквиру пјесничких сусрета „Пјесничка ријеч на извору Пиве”.

Сама књига носи поднаслов „О лирској и драмској поезији Љубомира Симовића”, који потцртава основну карактеристику Симовићевог умјетничког израза: високу поетизацију сваког објављеног текста, али и тежњу аутора чији су се погледи на Симовићево стваралаштво нашли у зборнику да наново рашчитају обимно и разнородно Симовићево дјело, које укључује више збирки пјесама (укључујући и изборе из поезије), драме, есеје, записе о сновима, огледе, роман-хронику и књиге различите грађе (разговоре, говоре, коментаре...). На то је указано већ у уводном тексту Јована Делића (који долази одмах након биографије Симовићеве на почетку књиге), у својеврсној бесједи, са специфичним рефреном, о пјеснику: „Љубомир Симовић је пјесник и када пише драме... Љубомир Симовић је пјесник и када пише 'Сневник'... Љубомир Симовић је пјесник и када је пред и међу сликама”. Тиме је већ назначено да је, због специфичне природе Симовићевог исказа, скоро па немогуће направити дистинкцију *поезија-непоезија* грађе коју то дјело обухвата, али је и наглашено да је његов пјеснички глас „изузетно разноврстан, широке емотивне, интонационе, ритамске и мотивске амплитуде”. Не чуди онда шароликост тема којима су се бавили аутори текстова који су ушли у зборник, и који су подијељени на два тематска блока: *О лирици и непоезији Љубомира Симовића* и *Оносјраносиј овосјраноџ*.

У првом одјељку налазе се радови Милосава Тешића, Бојане Стојаповић Пантовић, Лидије Делић, Јована Делића, Верољуба Вукашиновића, Гојка Божовића, Жарка Ђуровића, Александра Милановића и Јована Љуштановића. Сам наслов одјељка сасвим довољно говори о природи текстова који су заступљени у њему. Тако се Милосав Тешић позабавио, а у вези са Симовићевом поезијом, једним од најстаријих питања које је о пјесништву постављено, „питањем вербалног оваплоћења песничког доживљаја”. У тексту који носи наслов „Обележено и необележено, руку под руку”, Тешић промишља проблем проналажења савршене ријечи потребне за вјерно одсликавање „драме постојања света”, а на основу Симовићеве пјесме „Тражење речи”. Анализирајући природу пјесничке слике и

преиспитујући њену надградњу у односу на „реално” поимање свијета, Тешић закључује да се слика путем „чуда језика” шири и надопуњује „нечим недостатним, а неопходним за њену пуноћу и лепоту”. Бојана Стојановић Пантовић је више свјетла бацила на поетичке карактеристике Симовићевог „Сневника”, дјело које, како је нагласила, проблематизује, преобликује и размиче границе између жанрова, стварајући „специфично наративно искуство и жанровску структуру”. Обравивши нарочито пажњу на специфичност новокованице „сневник”, ауторка објашњава да је управо тај простор ухваћеног сновиђења нарочито погодан за конструкцију „карневалски очуђене атмосфере”, која се не зауставља у првим, зачудним слојевима гротеске, него их продубљује, стварајући „модернистичку суморну гротеску која подразумева кафкијанску стрепњу”. Поменута карневалска атмосфера у центру је пажње Лидије Делић. У раду под називом „Наслеђе карневалске културе у поезији Љубомира Симовића” промишљају се улоге гротеске, слике празничког, карневалског, са свим оним што им припада, у „сасвим другачијем, авангардном и модернистичком поетичком кључу”. Најважнији кључак тиче се свакако новог, песимистичког односа према смрти, која „није бременита”, него коначна и страшна, а „хиперболисана телесност”, упркос хумору који бљесне с времена на вријеме, преображава се у „апсурдну и застрашујућу мрежу асоцијација и значења”. У тексту необичног наслова, „Да ли се Николија презива Стојковић”, са поднасловом који тек донекле појашњава недоумицу, Јован Делић се позабавио двијема пјесмама Љубомира Симовића: „Баладом о Стојковићима” и „Јутром на Међуречју”, и то колико исцрпном анализом сваке понаособ, толико и специфичним одликама које их доводе у непосредан додир и мотивима који се међусобно прожимају. Посебна пажња посвећена је прикривеном активирању националне симболике у Симовићевој поезији, затим подтексту који садржи мартирину у славу мученика. и иновирању традиције, будући да је „Симовић од мартирину направио параболу о издржљивости и опстанку.” Страдање које се попут незаустављиве и немилостиве непогоде сручује на јунаке „апсурдно је и алогично”, али пјесма ипак „пориче и побјеђује и смрт и бесмртност”. Верољуб Вукашиновић се у тексту „Молитва трећој руци” осврнуо на молитвени подтекст неколико Симовићевих пјесама, а с обзиром на контекст „молитвене поезије” у српској књижевности шездесетих година прошлог вијека. Обраћајући посебну пажњу на пјесму „Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској”, Вукашиновић сугерише да она сажима искуство духовног и богомисленог у поезији Симовићевој, и у њој је „можда... сублимирано све оно што овај велики песник казује о нама”. Однос историје и истине – великог, свјетског, митологизованог и малог, интимно људског у Симовићевој поезији промишља Гојко Божовић у раду „Тачка и епифанија”, који наглашава да „ово искуство истину и сазнање не тражи изван људске свакодневнице, нити у митовима историје и великим причама идеологије”. Божовић наглашава да се при том самјеравају никако не смије заборавити ни иронијска дистанца коју Симовићево лирско ја заузима представљајући однос „великог” и „малог” у једном људском животу. Жарко Ђуровић, пак, разматрајући сличну проблематику у тексту „Критичке рефлексije о збирци пјесама *Тачка* Љубомира Симовића” закључује да „измишљање и искуство” дјелују као двије главне мотивације Симовићевог поетског израза, али и да су особита драматичност и фабулативност неизоставне теме за говор о Симовићевој поезији: „Многе Симовићеве пјесме обликом личе на причу. Држе се фабуле као креацијског рјешења.”

Александар Милановић освијетлио је саједне друге стране, скоро па чисто језичке, Симовићеву пјесму „Сињајевина”, нагласивши да у њој „крз Симовића песника проговара и Симовић филолог”. Наведена констатација појашњена је

цитатом из једног приватног разговора у којем су учествовали пјесник и аутор текста и у којем је истакнута Симовићева љубав према историји језика и лингвистици, чиме је добијен још један драгоцјен податак важан за даље истраживање поетике Љубомира Симовића. Милановић даље у свом раду разматра формирање и ширење асоцијативних поља преко семантичких и етимолошких уланчавања, а „песник тако готово као у неком дериватолошком раду указује на полисемичност суфикса *-ина*, што потврђује и посљедња строфа”. Наглашено је да поменуто поигравање суфиксима и етимологијом има много дубљу сврху – затварање симболичког круга и промјену значења једне ријечи – у овом случају придјева *сињи*. О једном посебном феномену у књижевности, а поводом поезије Љубомира Симовића, говори Јован Љуштановић у тексту „Дечја душа Љубомира Симовића”. Упркос идеји „да је детињство аутономан антрополошки феномен”, који у складу с тим има и „поезију за децу”, Љуштановић стаје уз Симовићево становиште према којем нема издвојене, посебне поезије за најмлађе, која својом природом не би припадала поезији уопште. Љуштановић се поводом тог става окреће паралели између Данојлићеве збирке пјесама „Родна година” и неких Симовићевих пјесама, питајући се „колико је ова Симовићева интерпретација Данојлићеве поезије за децу прикривени аутопоетички исказ”. Заједничко са поменутом Данојлићевом збирком, али и са цјелокупном поезијом „за дјецу” код Симовића би при томе била „снажна сугестија чулне конкретности, дубоко сродна децој усредсређености на појавност ствари”.

Друго поглавље зборника, названо „Оностраност оностраног”, посвећено је Симовићевом драмском стваралаштву. У њему се налазе текстови Весне Јанковић, Љиљане Пешикан-Љуштановић, Бранка Брђанина, Александра Дамњановића и Златка Грушановића.

У тексту „Оностраност оностраног – видик на две обале Љубомира Симовића” Весна Јанковић, бавећи се најважнијим елементима сваке драме, закључује да је језик главни јунак Симовићевих драма, будући да „метафизика Симовићевог језика брише границе времена и простора”. Љиљана Пешикан-Љуштановић у раду под називом „Амбивалентна природа чуда и чудотворца у *Чуду у 'Шарџану'* Љубомира Симовића” разматра природу фантастичног у поменутој Симовићевој драми, резимирајући да су шарганска чуда „обележена истинитошћу и чудотворношћу”. То претендовање на фантастичну стварност, „истиносличност”, наглашава ауторка, спада у „основне морфолошке карактеристике усменог предања”. Друга важна карактеристика чудесног у овој драми јесте да чуда „немају карактер позитивне теофаније”. Покушај спасавања јунака по библијској матрици пропао је у свијету ове драме. Бранко Брђанин позабавио се поредбеном анализом прве и друге верзије Симовићеве драме *Бој на Косову* и с тим у вези „удаљавањем од легенде и приступом легендаризације у преобликовање 'наслијеђених садржаја'“. Коментаришући пишчев текст који је испратио друго, темељно прерађено издање драме *Бој на Косову* а истовремено обраћајући пажњу и на промјену бића саме драме, Брђанин констатује да је прва верзија била близу „историјској драмској хроници са моралитетима”, док је друга верзија драме, након опсежне редукције текста и избацивања појединих ликова, а све преко приступа својеврсне „а-легендаризације”, ушла у категорију оних дјела која дубоко превредњавају однос према „наслијеђеним садржајима”. Александар Дамњановић представио је у зборнику „Пројекат за компоновање музичке драме по позоришном комаду *Еои на Косову* Љубомира Симовића”. Говорећи наприје о личном подстреку за читање драме, који се јавио као импулс након читања ауторовог критичког погледа на сопствено дјело, Дамњановић предлаже план могуће опере према мотивима

драме, музичке форме које ће пропратити карактеристичне сцене из дјела, и закључује да „велика тонска фреска”, могућа опера *Бој на Косову* „одсликава све личне и све колективне драме овог историјског догађаја”. Посљедњи текст у зборнику, „Три драме Љубомира Симовића” Златка Грушановића, на извјестан начин представља преглед претходно реченог, резимирајући, једне до других и поредбено, одлике Симовићевог пјесништва и његове драматургије, а затим доноси и својеврстан табеларни приказ егзистенцијалних порива – стремљења, нада и страхова ликова из *Хасанаџинице*, *Шарџана* и *Шојаловића*? Грушановић, такође, доноси и закључак о јединственом разрјешењу драмског проблема у свим разматраним случајевима: „ликове ових драма у највећој мери обележава конфликт супротних тежњи унутар њих самих. Разрешење тог конфликта води у физичку или духовну смрт”.

Зборник „Поглед на две обале” узео је на себе задатак да баци више свјетла како на поезику Љубомира Симовића у цјелини, тако и на оне особености његовог пјесничког израза које постају чворишна мјеста његове поезије. У њему има ријечи и о мјесту Љубомира Симовића у српској књижевности двадесетого вијека, условно ванкњижевном контексту у којем његово дјело настаје и аутопоезици, очигледној или прикривеној. У огледима аутора препознаје се тежња да се установе основна тежишта на којима почива егзистенцијална проблематика Симовићеве ријечи, а сам зборник свакако је драгоцјен корак у том правцу.

Недељка Перичић

UDC 821.163.41-14.09

ЈЕЗИЧКИ ПРОБЛЕМИ СРПСКОГ ПОСЛЕРАТНОГ ПЕСНИШТВА

(Александар Милановић, *Језик српских њесника*,
Завод за уџбенике, Београд 2010)

У тумачењима српске поезије увек су нам недостајали и лингвистички приступи савременим песничким делима. Александар Милановић је један од малобројних млађих проучавалаца српског песништва, који улази у просторе песничког и поетског откривајући нам сложеност појединих језичких и стилских средстава којима се служе модерни песници. Нашим тумачењима поезије доминира, пре свега, поетичко, тематско, мотивско, идејно разлагање песништва, док је простор реторичког и стилског увек некако измицао нашим лингвистима. *Језик српских њесника* је књига у којој је Александар Милановић сабрао четрнаест радова посвећених лингвистичким истраживањима песника, од Миодрaга Павловића, Стевана Раичковића, Ивана В. Лалића, Љубомира Симовића, Јована Христића, Борислава Радовића, Милосава Тешића, Бранислава Петровића, Алека Вукадиновића, Матије Бећковића, Рајка Петрова Нога, Милована Данојлића, Злате Коцић до Мирослава Цере Михајловића. Већ низ имена ових песника казује нам да је Милановићево истраживачко поље веома широко, да је реч о песницима различитих поетичких опредељења, али и да је пред нама сасвим нов приступ појединим лезичким и стилистичким темама у песништву ових стваралаца. Са изузетном

проницљивошћу и лингвистичким знањима Милановић указује на веома важне језичке специфичности сваког од ових песника. Од општих синтетичких тема до појединачних и веома специфичних стилских или жаргонских проблема Милановић нам показује како се песнички текстови откривају на сасвим другачији начин у тумачењима лингвистичара.

У раду „Укрштање стилова у поезији Миодрага Павловића” Милановић нам прецизном анализом на вешто одабраним примерима показује како се језик и стил овог песника прилагођавају различитим фазама кроз које је прошло његово песништво. Милановић закључује: „И стил поеме *Одбрана нашег зрада*, као и многих потоњих збирки, развија у широком луку од колоквијалног, разговорног до високопоетизованог, било да је поетизација у духу средњовековне или модерне поезије... На основу анализе може се такође закључити да разговорни језик ни у поеми *Одбрана нашег зрада* није доминантан, него успешно укрштен са стилски разноврсним типовима поетског исказа. Тако се у језичком ткиву ове поеме преплићу сасвим модерне нити поетског израза, попут активирања колоквијалног језика на нивоу лексике, али и читавих устаљених реченица, са нитима традиционалног певања, у шта би се могла убројати нпр. анафора.”¹ Укрштање стилова у Павловићевој поезији се тумачи као спој различитости који даје јединствену, хармоничну целину која може бити одлика само великих песника, како то наглашава Милановић. У низу тумачења послератних српских песника нашао се и према јасном дијахронијском низу Стеван Раичковић. У раду „Семантички и структурни план антитетичких фигура у Раичковићевој поезији” Милановић тумачи антитетичке фигуре које се заснивају на бинарним опозицијама типичним за митски језик и мишљење. У централну бинарну опозицију Милановић убраја, пре свега, опозицију смрт-живот јер се врло често појављује у контрастној и оксиморонској вези. Следећа веома важна бинарна опозиција је тама-светлост, црн-бео, леви-десни, млађи-старији, месец-сунце, близак-далек и низ других опозиција којима се песнички језик и семантичка основа овог песника показују као изузетно сложене појаве. У веома важне структурне и уже фигуративне планове спадају примери који се заснивају на антитезама, оксиморонима и парадоксима као облицима реченичних оксиморона. Милановић у веома важне фигуре убраја и контраст јер „почива на архетипским бинарним опозицијама, па тако песничко просуђивање представља и просуђивање света, нарочито Словена и Срба, кроз векове.”² На крају Милановић закључује да се Раичковићева поезија често назива „истинитом” јер се најчешће ослања на „фигуре супротности, хармоничног противуречја: оксимороне, антитезе и парадоксе, који се својом стилематичношћу складно уклапају у обиље контраста.”³ Сасвим другачију врсту истраживања извео је Милановић у раду посвећеном лексичкој структури *Четири канона* Ивана В. Лалића. У овом раду аутор је језички дефинисао слојеве Лалићеве песничке књиге и ту је посебну пажњу посветио лексичкој структури која сачињава језичко, али и веома важно семантичко језгро саткано од низа асоцијација. Милановић најпре пориче низ тумача који је лексику ове књиге сматрао језгром архаизама и показује да таквих лексема готово да и нема: „Ретке архаичне речи, међутим, не потврђују да у канонима нема лексике карактеристичне за црквенословенски, пре-

¹ Александар Милановић, *Језик српских песника*, Завод за уџбенике, Београд 2010, стр. 26-27.

² *Исио*, стр. 43.

³ *Исио*.

цизније српскословенски језик.⁴ Милановић напомиње да су традиција и савременост биле основне споне његовог језичког израза. Посебно се истиче употреба многобројних лексичких синонима везаних за Богородицу, нпр. млекопитателница, високофреквентне су именице са суфиксом -ост и оне су црквенословенског порекла (милост, светлост). Милановић тврдње о Лалићевој архаизацији језика пориче и каже: „За *Четири канона* веома је индикативно да нема апстрактних именица са црквенословенским (српскословенским и рускословенским) суфиксом -ије, што поуздано сведочи о Лалићевом свесном избегавању архаизације чак и код религијских појмова, тамо где је она била најлакше изводљива и најприроднија.”⁵ Милановић показује да код Лалића нема много црквенословенизама и тиме још једном доказује да Лалић није желео архаизацију свог песничког језика. У раду посвећеном поетској потрази за пореклом и значењем речи „Сињајевина” Љубомира Симовића Милановић нам објашњава колико су поједине речи у поезији овог песника веома прецизно одређене и дефинисане са вишеструким симболистичким значењем. У закључку текста Милановић тумачи улогу придева сињајевина и каже: „У Симовићевом тумачењу, овај придев у склопу оронима добија семантику и конотације које се у српском језику везују углавном за придев плав: светлости, плаветнила, ведрине... Овакав парадокс није тешко сместити у шири контекст... Песма „Сињајевина” пружа лепу потврду за такво одређење будући да и придев сињи и ороним Сињајевина, супротно првобитној семантици и мрачним и злослутним конотацијама које су се везивале уз њу, у Симовићевом песничком језику постају симболи ведрине и овоземаљског и небеског живота.”⁶ Александар Милановић у поезији Јована Христића истражује проблем функционалности и закључује да је овај песник, филозоф и драматург парадоксално бирао сасвим стандардну лексику. Међутим, иако је лексика била сасвим стандардна она се појављује у необичним облицима, па је иновативност постигнута на вишем синтаксичко-семантичком нивоу. Милановић објашњава: „Вештим комбиновањем поступака селекције и комбинације лексике, Христић је свакодневне речи доводио у веома необичне синтагматске везе, чиме је „обична” лексика почела добијати сасвим нова и изненађујућа семантичка пуњења.”⁷ Принципе метафоризације Христић налази, према Милановићу, баш у односима апстрактног и конкретног, тј. у „замени апстрактног крајње опипљивим”. Синтаксу Христићеве поезије аутор описује као прозну, приповедачку, али често и узвишену, драмску или синтаксу позоришног језика. Анализом Христићевог језика Милановић показује како је овај песник градећи стихове „по правилу реторике” веома често следио Стеријин позоришни језик. Тако се сада на нивоу језичких анализа открива цео низ ситуација у којима је Христић следио Стеријине језичке и поетичке поступке. Милановић примећује да се Христић дистанцирао и од разговорног језика високом употребом глаголских прилога и закључује: „По високој фреквенцији глаголских прилога у поезији, додајмо, у директну стилску везу могу се довести Јован Христић и Борислав Радовић.”⁸ Поред ових синхрониских и дијахрониских компарација у оквиру српске књижевности Милановић истиче још неколико особина Христићевог песничког језика. Посебно се истиче парцелација реченице, елиптичност и разговорна интонација, која се постиже употребом вокатива. Милановић

⁴ *Истио*, стр. 54.

⁵ *Истио*, стр. 59.

⁶ *Истио*, стр. 75.

⁷ *Истио*, стр. 84.

⁸ *Истио*, стр. 92.

на крају резимира: „Идући од колоквијалног до узвишеног, од свакодневног фамилијарног или пријатељског израза до барокне класицистичке реченице, Јован Христић је свој песнички језик увек саображавао темама и мотивима свога певања.”⁹ Најсложенији песнички језик налазимо у поезији Борислава Радовића. То је опус који задаје највише проблема критичарима и тумачима Радовићевог песничтва. Ни код једног нашег песника послератне поезије не можемо наћи толико сложених и заумних спојева као код Радовића. Александар Милановић је у раду „Глаголски прилози у поезији Борислава Радовића” покушао да бар преко овог језичког феномена осветли суштински део његовог песничког језика. Радовићева употреба глаголских прилога оцењена је као високо фреквентна у раној фази песничтва, док се, примећује Милановић, после збирке *Поетичности* и *Остале поетичности* поетички поступци мењају јер се поново уводи реченична кондензација. Тако Милановић указује на напоредност промена у Радовићевим поетичким поступцима и избору језичких средстава после 1971. године. Језичке специфичности Радовићевог поезије сведоче и о овоме песнику као „песнику културе”. Ту квалификацију коју је овај песник добио кроз различита књижевна тумачења Милановић сада потврђује кроз језичке анализе и тврди: „Смештање специфичне употребе данас ретких глаголских облика – глаголског прилога прошлог (као и имперфекта, а ван књижевности чак и аориста) сведочи о срећном споју различитих српских културних традиција у Радовићевој поезији. Она је кроз употребу маркираних глаголских форми – нпр. глаголског прилога прошлог – ослоњена и на предвуковско, црквенословенско и славеносрпско наслеђе, које је партиципе имало у живој употреби, али истовремено и на језик Вука Стефановића Караџића...”¹⁰ Овим анализама Милановић је објаснио да је Радовићево ослањање на традицију српског језика ослањање и на писану и усмену књижевност и културу. На веома сличном трагу су и истраживања поезије Милосава Тешића у којој се издвајају и анализирају фолклорни и архаични елементи у језичкој структури песама овог песника. Милановић издваја архаичне црте српског језика у Тешићевој поезији и показује да су то језички супстрати фолклорних форми које овај песник инкорпорира и иновира у свом песничтву. У методолошком смислу проучавању Тешићевог поезије блиска су и лингвистичка тумачења поезије Алека Вукадиновића. Милановић проучава митски простор у Вукадиновићевој поезији и идентификује га опет преко језичких, архаичних творевина. У средишту анализе наша се реч кућа и низ опозиција према тој речи, нпр. кућа-земља, кућа-небо, кућа-вода, итд. Милановићева анализа се ослањала на просторну симболику, која се налазила у кући, граду или отвореном простору. Тиме је Вукадиновић формирао „сложену структуру песничког простора”, која према Милановићевим речима корелира са митским простором Јужних Словена.

У поезији Бранислава Петровића анализира се присуство разговорног стила типичног за нашу неосаванградну поезију, док се у песничтву Матије Бећковића описује дијалекатска црта те поезије и нарушавања стилистичке норме. Милановић је своја тумачења језичких особености наше модерне и савремене поезије проширио и на лексичке аспекте *Недремано* око Рајка Петрова Нога и проблематизовање упоредних језичких норми у *Положу* Злате Коџић. Поезија Милована Данојлића анализира се кроз тумачење персонификације у лексичко-семантичкој и синтаксичкој матрици. Посебну врсту тумачења читалац ће наћи у последњем раду посвећеном врањском говору и књижевном језику у поезији Мирослава Цере

⁹ *Истио*, стр. 95.

¹⁰ *Истио*, стр. 113.

Михаиловића. Актуелно језичко питање у српској лингвистици већ дуже време прати и увођење тог дијалекта у литературу. Милановић нас подсећа да је повратак дијалекатској књижевности смер који имамо од средине педесетих година, од прозе Драгослава Михаиловића, Видосава Стевановића до Матије Бећковића. Тако се Михаиловићева поезија тумачи као део језичког и поетичког континуитета у српској књижевности. Типичне црте врањског говора у Михаиловићевој поезији Милановић тумачи чак као симболе или начине да се конзервира језик који неминовно пропада. Посебну пажњу Милановић посвећује укрштању дијалекатских елемената и књижевног језика.

Језик српских ђесника је књига која је настајала готово једну деценију и кроз њу се виде мене у српском песништву, различитост стилова и утицаја који обележавају наше послератно песништво. Предмет истраживања су послератни песници старије и средње генерације. Милановићеве анализе су увек ослоњене на познату и помно одабрану књижевну и критичку литературу и лингвистичке студије. Тако се укрштањем поетичких и лингвистичких извора и приступа у Милановићевим тумачењима језика српских песника срећу одговори на језичка питања актуелизовани као обележје једне поетике. То је традиција коју је започео у нашој критици још Новица Петковић и у наредним књигама Александра Милановића можемо очекивати још минуциознија језичка тумачења која ће бити и део семантичких истраживања нашег песништва. То су ретке књиге које очекујемо, а нажалост, мало је овако даровитих и компетентних тумача нашег језика и књижевности. Александар Милановић је један од тих и то *Језик српских ђесника* само потврђује.

Свејлана Шеајновић-Димитријевић

АКАДЕМИК МИЛКА ИВИЋ

(1923–2011)

У понедељак, 7. марта 2011. године, у Београду, у 88. години преминула је академик Милка Ивић, редовни професор у пензији данашњег Одсека за српски језик и лингвистику (првобитно Катедре за српскохрватски језик, потом Катедре [касније Института] за јужнословенске језике) Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Припадала је групи наставника који су непосредно по оснивању новосадског Филозофског факултета (1954) оформили Катедру на којој се већ више од пола века изучава и студентима предаје српски (тада српскохрватски/а) језик и књижевност, а десетак година касније била је и међу оснивачима новосадског Института за лингвистику (1969). Од доласка у Нови Сад била је стални сарадник и члан Матице српске, њеног Одељења за језик и књижевност, од оснивања (1957) била је сарадник Зборника [Матице српске] за филологију и лингвистику и дугогодишњи активни члан његове редакције (од 1970), данас, и њеном заслугом, једног од престижних научних лингвистичких часописа код нас, али и у славистичком свету, председник Катедре Матице српске (од 1960) и члан њенога Савета, те редовни гост и предавач на Матичиним научним и другим пригодним скуповима.

Рођена је у Београду, 11. децембра 1923. године, у угледној грађанској, образованој породици др Радоја Јовановића, државног саветника, и Светлане Илић, старије ћерке песника Војислава Ј. Илића. Основну школу и ниже разреде гимназије похађала је у Београду, у француској школи, Pansionat-у „St. Joseph”, матурирала је у освит Другог светског рата, а студије јужнословенских језика и књижевности, тада на Филозофском факултету у Београду, уписала је с првом послератном генерацијом београдских студената 1945. Дипломирала је у јунском року 1949. године као стипендиста Српске академије наука и одличан студент Александра Белића. Већ од јесени исте године започиње своју професионалну службу и научну каријеру као Белићев асистент у Институту за српски језик у Српској академији наука. Ни после пресељења у Нови Сад и преласка са службом на Филозофски факултет није прекидала везу са Академијиним Институтом, која је постала још интензивнија након повратка у Београд (1972) и одласка

у пензију (1984): наставила је сарадњу на великом *Речнику српскохрватског књижевног и народног језика*, започету на његовом XI тому, и годинама је била један од његових рецензената, те секретар (1976-1983) и председник (од 1983) Академијиног истоименог Одбора. Од XXXI књиге, за годину 1974-1975, па наредних готово 35 година, била је главни уредник угледног Институтског (опште)лингвистичког часописа „Јужнословенски филолог”, којем је обезбедила међународни редакцијски колегијум, и најреlevantније ауторе – слависте из многобројних светских славистичких центара, који су објављивали своје прилоге како на српском тако и на свим словенским и осталим европским и светским језицима, што је све обезбедило међународни ранг овом часопису. Од 1980. уређивала је и Библиотеку „Јужнословенског филолога”, едицију научних монографских студија у којој је до 2003. објављено 22 књиге. Била је и дугогодишњи члан Академијиног Одбора за израду Етимолошког речника српског језика и Старословенског одбора, као и Одбора за ономастику и Одбора за стандардизацију српског језика – од децембра 1999. до јануара 2001. обављала је и дужност његовог председника. Од самог оснивања Одбора за стандардизацију (децембра 1997) председавала је његовом Комисијом за синтаксу. Налазила се и у управним телима Балканолошког института и Института за српски језик САНУ.

Докторирала је 1953. године у Институту за српски језик САН код Александра Белића дисертацијом „Значења српскохрватског инструментала и њихов развој: синтаксичко-семантичка студија”, коју је Белић уврстио за објављивање већ наредне, 1954. године, у Академијиној едицији Посебна издања, књ. ССXXVII (Институт за српски језик, књ. 2), чији је уредник био. Након доласка у Нови Сад, на Филозофски факултет, 1955. изабрана је у звање доцента, потом 1959. у звање ванредног, а 1964. године и у звање редовног професора. Ту је са редовном службом остала до пензионисања, 1. октобра 1984. године. Током своје универзитетске професорске каријере, највише током шездесетих година, по позиву, предавала је на универзитетима у Европи (тада и источној и западној), Великој Британији, у САД и Јапану: имали су прилику да њена предавања (појединачна или организована у курсеве, углавном из српскохрватске и словенске синтаксе, али и из опште лингвистике и словенске фонологије) слушају колеге и студенти у Кракову, Познању, Варшави, Брну, Москви, Бечу, Грацу, Упсали, Гетеборгу, Стокхолму, Копенхагену, Ослу, у Оксфорду, Кембриџу, Јејлу, Лос Анђелесу, Блумингтону, Колумбусу, Охају, Колумбији, Ен Арбору, Харварду, Токију...

Пуних двадесет година, од 1964. до 1984, била је стални члан Међународне комисије за проучавање граматичке структуре словенских језика Међународног славистичког комитета. Из састава сталног чланства, на личну молбу, повукла се након пензионисања (1984), али је и после тога повремено учествовала са рефератом на редовним заседањима Комисије – последњи пут 2005. године, када су домаћини заседања Комисије били

Матица српска и Нови Сад, тада и у својству почасног председника Организационог одбора. Била је учесник неколико Светских конгреса слависта и два Светска конгреса лингвиста, као и низа других међународних симпозијума и научних скупова. Била је и члан редакционог одбора међународних лингвистичких часописа „Acta Linguistica Hafniensia”, Kopenhagen (1964–1965) и „С ’поставителное езикознание”, Софија (од 1995).

Руководила је вишегодишњим научним пројектима у Институту за лингвистику и на Катедри за јужнословенске језике, касније Институту за јужнословенске језике Филозофског факултета у Новом Саду (Савремени српскохрватски језик и Развој савремених језика народа и народности Војводине), у Комисији за синтаксу Одбора за стандардизацију (Синтакса српског језика), а учествовала је и на пројектима у Институту за српски језик САНУ (Речник српскохрватског књижевног и народног језика, Етимолошки речник српскохрватског језика и Ономастичка грађа).

Године 1976. постала је, најпре, члан Норвешке академије наука и уметности, а потом, исте године, и дописни члан Српске академије наука и уметности, 1979. инострани члан Саксонске академије наука и уметности, а 1983. спољни члан Словеначке академије наука и уметности и редовни члан Српске академије наука и уметности. Била је почасни члан Лингвистичког друштва Чешке (2000), а додељена јој је и титула почасног доктора Руског државног универзитета у Петрозаводску (2002).

За резултате наставног и научног рада добила је Октобарску награду Новог Сада (1963), Седмојулску награду СР Србије (1985), Вукову награду Културно-просветне заједнице Србије (1992), и Награду за животно дело из области културно-историјских наука Универзитета у Новом Саду (1996).

Готово цео период активне службе, од 1954. до пензионисања, 1984. године, професорка Ивић провела је у универзитетској настави на Филозофском факултету у Новом Саду. Држала је, на основним и последипломским студијама, курсеве *Опшће лингвистике* и *Савременој српскохрватској језика*, најпре студентима свих филолошких група, а касније студентима српскохрватског језика и књижевности. У пензију је фактички отишла одржавши последње предавање из *Синтаксе стандардној српскохрватској језика* последње среде у мају 1984. студентима III и IV године уписаним школске 1981/82. и 1980/81, у учионици 40, на I спрату, у данашњој згради Факултета на Кеју. Све генерације студената памте је као изузетно занимљивог и ретко сугестивног предавача, који је, посебно у годинама проведеним у старој згради Филозофског факултета, у Његошевој улици у Новом Саду, умео да на своја предавања привуче не само студенте филолошких наука (којима је то и следовало) него и студенте нефилолошких група, па и заинтересоване посетиоце са стране. У препуној сали, често и са микрофоном како би је сви присутни могли добро чути, пленила је аудиторијум јасним, логичним излагањем, прецизним формулацијама, једноставним изражавањем о компликованим граматичким, синтаксичким и семантичким проблемима, увек мудро смишљеним готово драмским заплетом, али

и осмехом, у кључним моментима за разјашњење испруженим кажипрстом подигнуте десне руке и надасве увек ведрим, радозналим, разиграним очима, помало шеретског погледа, које на слушаоце просто нису могле, а да не пренесу њену истински изворну радост игре са граматиком. Под њеним менторством урађено је седам магистарских теза и осам докторских дисертација. Била је свакако професор од великог ауторитета, али никако ауторитарна личност, није била склона да намеће тему ни магистранду, а камоли докторанду, сматрала је да свако треба да изабере пре свега ону истраживачку тему која га истински занима, јер ће само тако бити заиста у стању „да уложи пуну меру себе у посао којег се прихвата”. Није била склона да свом кандидату сугерише чак ни литературу, али једна или две мудро одабране референце на самоме почетку рада по правилу су биле довољне да суштински заинтересују и отворе читаво неистражено поље, дакако онима који су умели да гледају и били способни да виде. Изнад свега је поштовала честит однос у научном приступу и процедури рада, како у интерпретацији литературе тако и у третирању саме језичке грађе – ту није смело бити фалширања ни марифетлука – али веома је ценила и оштро око и интуицију, лични приступ и особену креативност, а изнад свега јасно, прецизно и сажето излагање без „збуњивања простоте”, логично и паметно закључивање. Није била склона било којој врсти претеривања, и сама умерена у свему и у свакој прилици, уважавала је то и код других, своје је ђаке и сараднике умела да инспирише и подстиче, али је ретко изрицала похвале, посебно јавно, када је то, у ретким приликама, ипак чинила, изговарала их је јасно, недвосмислено, с нескривеним поносом, управо у правом тренутку, после добро обављеног великог посла, и по томе ће (барем у сећању ауторке ових редова) остати јединствена. Колику је важност придавала темељном лингвистичком образовању, доброј обавештености и раном увођењу у лингвистичку науку младих даровитих студената, најбоље сведочи часопис Катедре за јужнословенске језике (и данас активни часопис Одсека за српски језик и лингвистику) *Прилози проучавању језика* (основан 1965. године, у чијој је редакцији била од 1978. до 1982), на чијим страницама су, под њеним менторством, објавили своје семинарске, дипломске и магистарске радове из синтаксе студенти који су се и касније наставили бавити научним радом и универзитетском наставом, али и они који су касније били успешни школски наставници и лектори. У најактивнијим годинама своје универзитетске професуре неговала је и размену идеја и дискусије са колегама и млађим сарадницима те је својевремено била и један од најактивнијих учесника *Лингвистичких вечери* Катедре за јужнословенске језике Филозофског факултета у Новом Саду, повремених сусрета током школске године на којима су наставници и сарадници Катедре саопштавали о научним темама којима се тренутно баве, што је, нарочито за тада млађе сараднике, било веома подстицајно. Напокон, она је иза себе, као мало који универзитетски наставник и научник, оставила неколико генерација својих непосредних ђака који су наставили, у најбољем

смислу те речи, да даље развијају и својим истраживањима обогаћују њену лингвистичку школу размишљања и рада у области, пре свега, опште лингвистике и синтаксе и семантике српског језика.

А лингвистичка наука била је, у правом смислу речи, њена целоживотна преокупација. И радно, али и оно тзв. слободно време било је њоме испуњено. Да ће то тако уистину и бити, могло се наслутити још на студијама када је написала (1949) семинарски рад, касније (1957) публикован под насловом „Једно поређење Вуковог језика са нашим данашњим језиком”, у којем је аргументовано закључила да савремени српски језик и Вуков језик више нису у потпуности једнаки и тиме изазвала прави потрес у меродавним круговима јер се дрзнула да доведе у питање до тада (а међу некима још и задуго после тога) неприкосновену истину која се није смела доводити у питање. Свој професионални радни век започела је (1949) у научном институту САН радом на капиталном лексикографском пројекту *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, ту је урадила, одбранила (1953) и објавила (1954) своју докторску дисертацију и прве научне радове. Позив са тада новооснованог Филозофског факултета у Новом Саду, избор у звање доцента и започињање универзитетске каријере (1954/1955), а ускоро потом и боравак на америчким универзитетима, познанство (које јој је омогућио Александар Белић), и каснији сусрети, колегијални и пријатељски, са великим Романом Јакобсоном (па, међу другима, касније и Бохуславом Хавранеком, Жежијем Куриловичем, Уријелом Вајнрајхом, Чарлсом Филомором), и истраживачки рад у тамошњим богатим библиотекама охрабрили су је и још више мотивисали да се у потпуности посвети науци и да свој, још у младости испољен, „занос за чаробни ’проблемски свет’” на најбољи могући начин оствари на пољу лингвистике. И после пензионисања и формалног повлачења из универзитетске наставе, науком је наставила да се бави несмањеним интензитетом и пуним менталним ангажманом још 26 година, практично до последњег дана. Решавање лингвистичких проблема и писање научних радова о томе били су за њу прворазредна забава и истинска животна радост.

Иза професорке Милке Ивић остало је богато дело – богато у сваком смислу: обимом, вредношћу и релевантношћу – како за актуелна научна кретања тако и за историју науке, посебно историју синтаксе и семантике, напоскон инспирацијом. Њена библиографија садржи 438 библиографских јединица закључно са крајем 2010. године: међу њима су књиге *Значења српскохрватског инструменцијала и њихов развој: синтаксичко-семантичка студија* – први пут објављена 1954, а потом у поновљеном издању и 2005. године; *Pravci u lingvistici* – од првог издања 1963. до данас књига која је доживела преко 20 издања на српском (српскохрватском) језику и на више страних језика, притом два издања на енглеском и два издања на пољском, и која је и данас присутна на списку темељне литературе за курсеве опште лингвистике и историје лингвистике на многим филолошким и славистичким катедрама у свету; шест књига лингвистичких огледа

(*Lingvistički ogledi* 1983¹, *Lingvistički ogledi* 1995², *O zelenom konju: novi lingvistički ogledi* 1995, *Lingvistički ogledi, tri* 2000, *Red reči: lingvistički ogledi, četiri* 2002, *O rečima: kognitivni, gramatički i kulturološki aspekti srpske leksike* 2005, *Jezik o nama: lingvistički ogledi, šest* 2006, *Lingvistički ogledi* 2008³ [dopunjeno izdanje]), од којих је прва доживела три издања (прво 1983, друго, поновљено издање 1995. и треће, допуњено издање 2008); књига *O jeziku Vukovom i vukovskom*, у два издања (прво 1990. и друго, допуњено издање под насловом *O Vukovom i vukovskom jeziku* 1997); ту су и текстови – студије у књигама које је приређивала, пре свега уводна студија у избор текстова Романа Јакобсона *Лингвистика и њојика*, и уводна студија у сабрана дела Александра Белића; ту је и више од четирсто научних радова објављених у овдашњим и многим иностраним престижним лингвистичким часописима, редовним и периодичним публикацијама, зборницима радова (пре свих и најредовније у часописима „Јужнословенски филолог, Зборник Матице српске за филологију и лингвистику” и „Наш језик”). Напокон, њен рад о словенским обавезним детерминаторима *Non-Omissible Determiners in Slavic Languages* настао на основу реферата поднетог на Деветом међународном конгресу лингвиста у Кембриџу (САД) 1962. уврштен је у Хаусхолдерову (F. W. Householder) антологију светске структуралне лингвистике (1972). При свему томе обављала је и захтевне рецензентске и редакторске послове: пре свега, већ поменуте, рецензију речничких чланака за Академијин *Речник* и уређивање „Јужнословенског филолога”, а била је и редактор изабраних текстова Романа Јакобсона *Лингвистика и њојика* (1966), члан редакционог одбора *Изабраних дела Александра Белића* и приређивач првог тома под насловом *Ојџија лингвистика* (1998), те редактор књиге *Синтакса савременога српског језика: њојика реченица* ауторског колектива П. Пипер, И. Антонић, В. Ружић, С. Танасић, Људ. Поповић, Б. Тошовић (2005).

Већ у својим првим радовима Милка Ивић је испољила два драгоцене умећа – суштински заправо два битна начелна става, којих ће се у свом научном раду, и уопште у својој филозофији научног приступа, деценијама придржавати: једно умеће је препознавање онога, и ослонац на оно, што је добро постављено и потенцијално продуктивно у традиционалном приступу и протеклом времену – а у њеном случају оригиналне Белићеве опште-лингвистичке теоријске расправе пружале су више него сигуран темељ и инспиративни подстицај; а друго умеће је стална упућеност у најактуелнија теоријска и дескриптивна истраживања у словенској и светској лингвистици и, у том смислу, ретко широка обавештеност, те способност да се у том огромном мноштву уочи и из њега излучи оно што је смислено, вредно, на општем теоријском плану битно, а на конкретном језичком материјалу применљиво; истовремено, да се све то и критички сагледа и пропусти кроз сопствену менталну визуру, и коначно провери на српским језичким датостима. „Продор ка научној истини” био је, притом, њен главни мото, неприкосновено полазиште у описивању и тумачењу лингвистичких фа-

ката реалност језика, а основни етички принцип: „у свом научном приступу човек мора бити поуздан, прецизан, да поштује чињенице, да никакве закључке не доноси олако”. Иако је неоспорно да се у многим њеним радовима, нарочито из педесетих и шездесетих година 20. века, па и каснијим, недвосмислено да препознати темељни структуралистички научно–филозофски и когнитивни концепт гледања на језичка факта, а тек у понеком раду, поглавито из седамдесетих, изразитије генеративистички, у радовима из осамдесетих и деведесетих експлицитније контекстуалистички – прагматички, а од краја деведесетих и у првој деценији двехиљадитих когнитивистички теоријски оквир, недвосмислена је и чињеница да је одувек испољавала изразиту самосвојност и оригиналност нарочите врсте. На неки начин програмски заступала је став да све што се у једном теоријском концепту изложи треба проверити и, ако се покаже као релевантно за интерпретацију конкретних језичких датости, применити у анализи, али и да конкретне језичке датости најнепосредније морају да утичу на теоријски конструкт. Премда је, нарочито прва деценија њеног научног рада, била изразито обележена и истраживањима на подручју историје лингвистике (*Pravci u lingvistici* објављени су 1963, а каснија издања су редовно у детаљима иновирани, а последња освежавана актуелним поговором), њена главна истраживачка интересовања, у целом току научне каријере, претежно су се кретала у домену граматичке анализе, и то доминантно у пољу синтаксе и семантике, са циљем да се „лингвистичка анализа у овим областима прошири на нове тематске области необухваћене дотадашњим описима, те да се иза, на први поглед ситних, појединости уоче принципски важне ствари”. Њено опредељење за синтаксички ниво језичке структуре, већ на самом почетку научног рада, свакако је добрим делом проистекло из, врло рано, још у студентским данима, уочене чињенице да су тадашњи истраживачи овом, најсложенијем, делу језичког устројства посвећивали недовољно адекватне пажње. У том смислу, она је већ тада била, а потом током деценија истрајног рада остала на становишту да се између синтаксе и семантике успоставља нераздвојно јединство и да занемаривање једног или другог аспекта у анализи синтагме и реченице не даје прави нити потпуни увид у природу најсложенијих језичких структура. Пажљивим, студиозним читањем и минуциозним, зналачким тумачењем њених синтаксичко-семантичких радова настајалих кроз деценије може се, врло лепо, пратити извесно померање њене пажње најпре са синтаксичко-лексичких на синтаксичке и синтаксичко-семантичке, а потом са синтаксичких и синтаксичко-семантичких параметара на семантичко-синтаксичке, семантичко-лексичке, прагматичко-семантичке, те когнитивне параметре релевантне за конституисање реченичних и синтагматских структура у српском језику. У граматичкој анализи свакако највише истраживачког простора дала је синтакси и семантици падежа, синтакси и семантици просте реченице и синтакси и семантици глагола, али написала је и неколико круцијалних радова из морфологије те читав низ радова из

лексичке семантике, синхроне и дијахроне. Увела је у нашу лингвистичку науку савремену појмовно-терминолошку апаратуру и српским језичким датостима подржала читав низ општелингвистичких и словенско-типолошких факата. Осветлила је неке важне детаље, између осталог, из синтаксичко-семантичког поља модалности, референцијалности, прилошке детерминације, чланске морфеме, глаголског вида. Дала је нека од основних стандардолоских разграничења. Напокон, врло помно, подсећала је нашу лингвистичку и ширу културну јавност да заборау не сме препустити важна имена наше језичке науке и културе: Вука Карацића, Ђуру Даничића, Стојана Новаковића, Љубомира Стојановића, Александра Белића, и својим радовима посвећеним њима допринела представљању и тумачењу њиховог дела данашњим нараштајима. Уз све наведено, не бих то никако желела пропустити да поменем овом приликом, професорка Ивић била је, и још ће сигурно задуго остати, ненадмашна у дискурсу тзв. научне минијатуре: имала је истински редак дар да на мало текстуалног простора предочи и најкомпликованије језичке и граматичке појаве – у, без сумње, антологијском тесту *Problem subjekta* ([y]: *Otázky slovanské syntaxe: sborník symposia „Strukturní typu slovanské vety a jejich vývoj“*. (Brno), 1968, 319–320) превазишла је чак и саму себе.

Данас, на почетку друге деценије 21. века, када је неумитном природном неминовношћу професорка Милка Иваћ отишла са животне сцене, проеввши дуг и делањем вредан животни век, непобитна је чињеница да је она, свакако са супругом, професором Павлом Ивићем, обележила, у најбољем смислу, српску лингвистику друге половине 20. века и оставила иза себе дубок, неизбрисив траг.

Њени земни остаци почивају на Новом гробљу у Београду, на другој парцели са десне стране главне стазе, чело гроба њенога деде по мајци, песника Војислава Ј. Илића.

Ивана Анђонић

ИЗВОРИ БИОГРАФСКИХ И БИБЛИОГРАФСКИХ ПОДАТАКА:

- Бабић, Милена 2005. *Библиографија радова академика Милке Ивић у часопису осамдесет година животоша*. Београд: Српска академија наука и уметности, Издања Библиотеке, уредник академик Никша Стипчевић.
- Ивић др Милка рођ. Јовановић 1997. *Енциклопедија Новога Сада*. Свеска 9 [ибр–јеш]. Главни уредник др Душан Попов. Нови Сад [М. Р. = др Милорад Радовановић].
- Јевтић, Милош 1998. *Ивићеви: ранији и садашњи разговори*. Београд: Партенон.
- Marković, Milena 2008. *Bibliografija Milke Ivić*. U: *Lingvistika Milke Ivić*. Ur. Predrag Piper, Milorad Radovanović. Beograd: Biblioteka XX vek [172].
- Piper, Predrag, Radovanović, Milorad (ur.) 2008. *Lingvistika Milke Ivić*. [= Tri pitanja Milki Ivić (M. Radovanović), Delo za budućnost (D. Petrović), Tri decenije

istraživanja o jeziku i lingvistici (P. Piper), Četvrt veka druženja (Z. Topolinjska), Istorija (opšte) lingvistike (M. Radovanović), Lingvistički ogledi – teorijski uvidi i njihova primena (P. Piper), Tipološka slavistička problematika (J. Grković-Mejdžor), Istorija jezika (A. Mladenović), O standardnom jeziku i njegovim varijantama (D. Petrović), Sintaksa rečenice (V. Ružić), Sintaksa padeža (I. Antić), Sintaksa glagola (S. Tanasić), Morfološke kategorije (E. Fekete), Istorija reči (D. Gortan-Premk), Leksička semantika (R. Dragičević), U naučnoj kritici (S. Miloradović), Ivićevi (M. Radovanović), Bibliografija Milke Ivić (M. Marković.) Beograd: Biblioteka XX vek [172].

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 *Правоиис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурце (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 *Правоииса српскога језика*, а када се стране 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, њ) литературу и изворе, е) резиме, ж) прилоге. Редослед елемената мора се поштовати.

4. Име, средње слово и презиме аутора у студијама и чланцима штампају се изнад наслова уз леву маргину, а у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом. Имена и презимена домаћих аутора увек се наводе у оригиналном облику, независно од језика рада. Назив и седиште установе у којој је аутор запослен наводи се испод имена, средњег слова и презимена аутора. Називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре (нпр. Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност). Ако је аутора више, мора се назначити из које установе потиче сваки од наведених аутора. Функција и звање аутора се не наводе. Службена адреса и/или електронска адреса аутора даје се у подбелешци, која је звездицом везана за презиме аутора. Ако је аутора више, даје се само адреса првог аутора. Назив и број пројекта, односно назив програма у оквиру којег је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм наводи се у посебној подбелешци, која је двема звездицама везана за назив установе у којој је аутор запослен.

5. Наслов рада треба да што верније и концизније одражава садржај рада. У интересу је аутора да се користе речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, пожељно је да се наслову дода поднаслов. Наслов (и поднаслов) штампају се на средини странице, верзалним словима.

6. У сажетку, који треба да буде на језику на којем је написан и рад, треба језгровито представити проблем, циљ, методологију и резултате научног истраживања. Препоручује се да сажетак има од 100 до 250 речи. Сажетак треба да се налази испод наслова рада, без ознаке *Сажетак*, и то тако да му је лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст (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 верзalom), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде, на пример:

(Ивић 1986: 128) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 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: 128–130) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 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: 128, 130) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 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: 95) за библиографску јединицу: MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

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 парафразираан, 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 странице у којој се налази део текста на који се подбелешка односи. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења и сл. Подбелешке се не користе за навођење библиографских извора цитата или парафраза датих у основном тексту, будући да за то служе библиографске парентезе, које – будући повезане с пописом литературе и извора датих на крају рада – олакшавају праћење цитираности у научним часописима.

10. Прилози којима је илустровано научно излагање (табеларни и графички прикази, факсимили, слике и сл.) обележавају се римским цифрама, прилажу се на крају текста рукописа, а њихово место у тексту се означава одговарајућом цифром.

11. Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за 1,5 cm употребом тзв. „висећег” 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 исџивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О срџском џиџању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

МАЏИЋ, Branislav i Ranko Lončarević. *Menadžment – škole i novi pristupi*. 2. prošireno izd. Banja Luka. Ekonomski fakultet, 2004.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књиџески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натосевић”, 2003.

Секундарно ауторство:

У *Зборнику Маџице срџске за књиџевност џ 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:

ТОТ, 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 Мајнице 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 Мајнице 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 Мајнице 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 Мајнице српске за књижевност и језик*. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату.

Уређивачки одбор *Зборника Мајнице 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

За издавача:

Душан Николић, генерални секретар Матице српске

Стручни сарадник: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *Слободан Павловић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

Технички уредник: *Вукица 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: КРИМЕЛ, Будисава

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