



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 ЈАКОБСЕН,
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 3

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Снежана Самарџија, „ <i>Хеј, старијо, пријено оружје!</i> ” (типске одлике старца у жанровима усмене прозе)	535
Др Нада Савковић, <i>Руђер Бошковић и Јакопо Андреа Витторели</i> . . .	555
Игор Перишић, <i>Гогољев конфликт у кључу епископологије смеха</i> .	577
Др Горана Раичевић, <i>Ситара дуца Владислава Пејковића Диса</i> . . .	593
Светлана Томић, <i>Две врсте „Писама из Солуна”</i>	621
Маја Д. Стојковић, <i>Унутрашњост бића и сећање као хронолојска среће</i>	639
Др Радмила Настић, <i>Крајка историја једног ушницаја: ирска веза Харолда Пинчера</i>	651
Др Славица Гароња Радованац, <i>Голи ошок и Резолуција Инфорби-роа (ИБ) у српској књижевности коју пишу жене</i>	663
Др Сања Голијанин Елез, <i>Идентичност и духовност у јесничким круговима Миодрага Павловића – сјајање знакова у времену</i> . .	679
Марко М. Радуловић, <i>Љубомир Симовић – Ново средњовековље</i> . . .	709
Мр Валентина Хамовић, <i>Милован Данојлић: ка поетици врхунске једносавности</i>	729

Испраживања

Др Милена Владић Јованов, <i>Деконструкција и јесничка поетика Т. С. Елиота</i>	747
Др Зоран Скробановић, <i>Доживљај кинеског јисма у европском модернизму</i>	759

Оцене и прикази

Др Немања Радуловић, <i>Индивидуални талентовани певач и традиција</i>	767
Мина Ђурић, <i>О појму, до сада, изгледа, нимало очигледном</i>	769

Др Горан Максимовић, <i>Музеолошки присијућ поезији и личности Бранка Миљковића</i>	777
Драгана Белеслијин, <i>Од корена до одјека – модерни дух српске књижевности</i>	779
Софија Калезић Ђуричковић, <i>Лирске биографије Жарка Команина, Ранка Јововића и Слободана Ракићкића</i>	782
Недељка Перишић, <i>Ослушкивање њесме дуђе њећ деценија</i>	786
Др Радивоје Микић, <i>Историја и њоећика једне књижевне врсте</i>	789
Снежана Шаранчић Чутура, <i>Савремено чићање књижевног дела Гроздане Олујић</i>	794
Др Светлана Шеатовић Димитријевић, <i>Како чићајћи модерног њесника?</i>	800
Мина Ђурић, <i>Пећнаесћ година Џојса у Трсију</i>	803

In memoriam

Др Бранко Летић, <i>Мирослав Панић</i>	811
Регистар	815
Упутство за припрему рукописа за штампу	841

„ХЕЈ, СТАРОСТИ, ПРТЕНО ОРУЖЈЕ!“¹
(ТИПСКЕ ОДЛИКЕ СТАРАЦА У
ЖАНРОВИМА УСМЕНЕ ПРОЗЕ)

Снежана Самарџија

АПСТРАКТ: Категорије функције и делокруга типских ликова усмене прозе уско су повезане са жанровским законитостима. Док су главни ликови бајке по правилу млади јунаци чије се особине проверавају у стилизованим етапама иницијације, старосна доб главних актера осталих прозних врста често се неутралише карактеристичном номенклатуром (Ера, Насрадин, Циганин), типовима фантастике и врстама хумора, или се подразумева ознакама породичног и друштвеног статуса (муж–жена, свекар, ташта, кум; цар, везир, слуга, трговац, крчмар, поп, калуђер, хоца, кадија итд.). На први поглед стари јунаци нису чести ликови приповедног фонда, те се ствара привид извесне диспропорције између улоге старца у традицијској култури и њихових делокруга, изграђених према поетичким законитостима приповедака и предања. Ипак, када се сагледа богата грађа прикупљена на српско-хрватском језичком простору, долазе до изражаја и заступљеност старих мушкараца и амбивалентна својства њихових типских црта. Суштински сведене особине, њихов избор и активирање значења зависе од више чинилаца усмене импровизације (од архаичног језгра и његове трансформације, сижејног и жанровског контекста, става казивача и његове публике, околности у којима се варијанта саопштава).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: типски ликови, старац, слојевитост традиције, жанрови усмене прозе, стилизација етнографског језгра

¹ Вук, Пословице, 6020. Рад је део плана научно-истраживачког пројекта *Српско усмено сиваралаџићво у инјеркултурном коду*, Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство науке и просвете РС.

БОЖАНСТВА, СВЕЦИ И ДЕМОНИ

Древна времена стварања света и живих бића повезана су са одређеним представама о творцу и његовим атрибутима. Процеси инверзије узрока и последица обухватили су и особену „конкретизацију“ више силе, те су свеприсутни богови добијали ликове и тела, ћуди и страсти, навике и мане. Вишеструко приближени људском роду, најстарије и старије генерације паганских пантеона разликовале су се и међусобно по моћима и изгледу. Тако су Индра, Зевс/Јупитер, Посејдон/Нептун, Хефест/Вулкан, Один или Тор замишљани са брадом, у пуној снази средовечних и старијих мушкараца иза којих су еони владања над овим и оним светом.

Највероватније су и представе о Перуну, Сварогу или Дажбогу подразумевале слична својства. Према Несторовој хроници је, на пример, 980. кнез Владимир на узвишици код Кијева поставио више идола. Перунов кип био је „начињен од дрвета, глава му је била од сребра, а брада од злата“ (Леже 1984: 59). Мада су токови христјанизације неутралисали старије периоде, они су давали и особене амалгаме два религијска система.² И старозаветни Бог добија обличје старца, а тако се приказују и одређени свеци. Нимало сличајно, Светом Илији је припала дуга седа брада, јер се најстарији и најмоћнији старозаветни пророк поштује „више од две хиљаде година“ (Недељковић 1990: 277). Док се, на пример, свети ратници Нестор и Прокопије или Свети Ђорђе приказују као младићи, бела брада је карактеристична и за Светог Николу. Препознатљиви су и ликови достојанствених стараца из светородне лозе Немањића: Симеона Мироточивог, Саве и Симона или Милутина краља и краља мученика, Стевана Дечанског. Спољашњост очито нема посебних веза са аграрним календаром, обележавањем породичног крсног имена, еснафске славе или заветине. Пре би се могло рећи да су портрети на иконама, фрескама, ктиторским композицијама и посебно у представи колектива (Радојичић 2002: 99) усаглашени са поимањем ауторитета и духовности, са доживљајем протока времена и давног, пређашњег доба³.

Снажни удео и утицај православља у традицији и култури српског народа учврстили су и типске особине приписане лику стараца. Ипак, сведена психо-физичка својства испољавају амбивалентност, карактери-

² На почетку жетве прва прегршт класја се везује и та светиња, која штити жетву од сваког зла, зове се Волосова или Перунова, односно Илијина брада или брада Светог Николе (Леже 1984: 69, 98), а исто се означава и последњи сноп. Слично магијско-ридуално значење има и „божија брада“ која се оставља у виноградима (Тројановић 1983: 202).

³ То потврђује и чувена композиција „Лоза Немањића“ (око 1347) на источном зиду припрате цркве Вазнесења Господњег. У Дечанском храму средишњи план фреске представља Немању, Милутину и Душана, чији ликови се и међусобно разликују. Родоначелнику је припало обележје најстаријег, краљ Милутин је старац, док је Душан приказан у напону снаге.

стичну за већи део појмова-симбола из фолклорног фонда, што долази до изражаја при стилизацији приповедних типова, мотива, модела и различитих жанрова усмене прозе.⁴ Старост добија сасвим јасна значења у кругу легендарних прича које варирају интернационалну тему Божијег боравка међу смртницима. Сам, у пратњи једног или два свеца/анђела, под кринком старог просјака, Бог се „спушта“ до палата и колиба, искушавајући веру и врлине, спреман да кажњава и награди. Исте улоге приписују се и Светом Сави, уз подразумевање древних времена, која се иначе идеализују на више начина.⁵

Потенцирани атрибути убогих стараца израстају на апсолутном контрасту моћи и немоћи. Доследна супституција видљивог и невидљивог гради идеалну мотивацију провере етичких принципа појединца и читаве заједнице. Често примарно дидактичне, са пригодном поделом делокруга и функција (Милошевић-Ђорђевић 2000 : 43-45), легендарне приче и не укључују физичка својства више силе. Особине срастају са номенклатуром и у свести приповедача/слушалаца Бог и његови пратиоци постојано чувају и „физичка“ обележја. Поједини казивачи понекад осећају потребу да додатним коментаром одреде природу јунака: „Тада дође к њему један старац – а то је био господ Бог“ (ЛМС, 25).

При прожимању прозних жанрова већ се испољава тенденција сведеног истицања припадности типског јунака одређеној категорији. То се посебно уочава при варирањима сижеа о смртнику који посматра необичне призоре раја и пакла. Из малене руковети Лазара Марјановића Вук је у своју антологију укључио запис *Очина заклейва* (Вук, СНП, 17, АТ 471). Ликови старије браће не пролазе проверу, док само најмлађи поштује очев аманет и сестру даје првом просцу иако је он „један старац на двоколицама“. Чудесни зет ће само најмлађем шураку открити значења необичних призора, сликовити наук о владању живих и испаштању грехова после

⁴ Слични процеси карактеристични су и за епске обраде, уз јаче или слабије садејство типских црта и поступака индивидуализације. Старост се нарочито истиче при грађењу свештеника (калуђер, игуман, протопоп, патријарх), али не мора аутоматски подразумевати врлине и духовност. Старост је обележје и одређених јунака, независно од развијености епских биографија, епских епоха и удела историјских честица (Југ, Кузун-Јањо, деспот Ђурђе, Јован Косовац, Ђурђе Сенковић, харамбаше Вујадин и, посебно, Новак). Старији се именују и међу припадницима противничке стране (дервиш, Ћеиван, Фочо, дужд). Избор особине (мудрост, речитост, искуство, ратничка вештина, пророчка својства, немоћ), међутим, зависи од сижејног модела и типа емотивног ангажовања певача, казивача/слушалаца. Када се ти елементи усагласе са жанровским системом, карактеризација се потврђује делима и речима, од чега зависе и статус јунака и став певача/колектива. О томе више: Петковић 2010 : 65-89; Сувајчић 2005 : 201.

⁵ Нарочито се у предањима доба предака приказује као „златни“ век човекове дугековости. Епски систем према сопственим законитостима моделује истоветни доживљај прошлости. Старијој генерацији припадају јунаци изузетне телесне снаге, док су потомци неупоредиво слабији и у физичком и у моралном смислу (в. Делић 2006 : 291-293).

смрти. Та сфера старчевог „имања“ подразумева и његову природу и границе светова, које се у делу варијаната на српско-хрватском простору још јасније истичу именовањем (нпр. старац Јожеф, Ваљавец, 4. одељак, бр. XXX).

Изван легендарне приче старост као одлика ликова мора се додатно „објаснити“. *Некакав* старац у бајкама имаће посебне улоге, увек епизодне, али и пресудне за ток радње. Он се једноставно појављује у људском свету, понекад је визија из сновиђења или лик нужен да путника усмери ка жељеном циљу. Но, у свим овим случајевима, упркос нијансама, старац поседује неко више знање, недоступно смртнима. Иако губи јасна божанска својства, задобија онострани и хтонске компоненте. Везује се за опасна места (дубока јама, пустиња, пећина) или злокобно доба (ноћ/сан), али нема непријатељских намера, него му је својствена извесна неутралност. Осим амбивалентне ознаке боје (Раденковић 2008) и табуисаног простора овакви свезнајући старци готово су ближи реалистичним него фантастичним световима бајке. Са друге стране, исконска дуалистичка подлога целокупне традиције допушта да се истоветно „опишу“ и Бог и демони и богоугодни свети људи. То одлично потврђује већ Вуков корпус јер су, осим зета из приповетке о очевом аманету, иста својства припала и другачијим ликовима. Стари калуђер „бијеле браде до појаса“ (Вук, СНП, 21) ослобађа уклете грешнике и они се након исповести упокоје. И тек стечени побратим има истоветну спољашњост: „бијеле косе и браде као овца, на двије дворогасте шљаке“ (Вук, СНП, 20). Показаће се, међутим, да је то једно од облича самог ђавола, те се нужно уводи „противтежа“ нечастивој сили. Калуђер, смештен на раскрсници, ослобађа посрнулог хришћанина кобног савеза, али је за обе варијанте карактеристична извесна жанровска колебаљивост (спој елемената бајке са предањима и легендарном причом).

Подразумеване особине, представљене и потврђене кроз развијеније наративне секвенце лако се згушњавају и до идиома. Тако се Бог означава као „*сѣтари* давалац“ или „*сѣтари* чудотворац“, а о природи силе на оба света сведочи и пословична тврдња: „*Сѣтарија* је Божија но царева“ (Вук, Пословице, 266, 267, 5083). Ни супротној страни нису ускраћене овакве привиљегије. Питалица „Зашто враг зна много?“ има адекватан одговор: „Зашто је *сѣтар*“ (Вук, Пословице, 1420).

Флексибилност већине типских ликова зато подразумева равноправност два наоко противречна процеса. Док се, с једне стране, особина стапа са номенклатуром, карактеризација се одвија у садејству двоструког наративног контекста. Лик добија поуздане обресе тек при појединачној обради мотива, мотивског склопа или фабуларног материјала (сиже), али се усклађује и са осталим чиниоцима поетичког система (жанра). Уопштеност и (релативна) прецизност именице *сѣтарац* омогућава различито позиционирање таквог јунака у синтагматичком склопу варијанте, а ни међу бајкама ни при стилизацији легендарних прича не припадају му главне улоге.

Насупрот оваквој сижејно-жанровској условљености, изузетна стабилност одликује једног од споредних јунака бајке. Његове улоге се активи-

рају само у овом поетичком комплексу, уз изједначавање именовања са економичним описом: Лакат браде – педаљ мужа.⁶ Он дели делокруг непријатеља, а физичким својствима придружују се изузетна снага и енорман апетит, као типичне одлике „друге стране“ (Радуловић 2009: 104-106). За разлику од „обичних“ стараца бајке, снажни патуљак среће се искључиво усред шуме, док је место његовог боравка – испод земље. Епизодни лик лако прелази гранични простор и битан је за основни ток радње. Међу живима, у опасном простору шуме, Лакат браде успоставља битну разлику између наоко монолитне групе тројице путника. Пошто старију браћу или двојицу сапутника савлада, зачиње контраст између главног јунака и његових неверних пратилаца.

Исходишта типских црта разазнају се и кроз стилизације, тим пре што се етапе радње доследно понављају, укључујући и пригушену фигуративну димензију старца од педља. Патуљци се повезују са божанством природе, духовима и демонима. Хтонску природу испољава њихово везивање за пећине и подземна скровишта блага. Могу бити водичи и саветници, снажни су, брбљиви, говоре у загонеткама (Рјечник симбола). Типско-симболичне особине делимично су уграђене у лик Лакат браде. Бајке на српско-хрватском језичком подручју подразумевају његову изузетну снагу и апетит (Радуловић 2009 : 104-106), а остале појединости се згушњавају кроз ток авантуре као битни чланови фабуларног (ритуалног) језгра.

Тајна његове снаге и архаични делокруг обликују се по принципима формулативности и саставни су чланови стилизоване иницијације главног јунака (Проп 1990: 399). Да би закорачио ка прецима, током прелиминарних обреда „одвајања од претходног света“ (Ван Генеп 2005: 25), искушеник-младић пролази прву проверу и успешно савладава првог противника. Власт над њим подразумева способност сналажења у (дивљој) природи и стицање извесне моћи над њом. Јер, најмлађи брат/царевих тачно „зна“ како треба обуздати опасног патуљка. Његова брада мора бити прикљештена у расцепљено стабло дрвета (махом хрasta или букве). Спутаном противнику, међутим, није одузета снага. Он изваљује дебло из корена и бежи. Иначе тешко видљив због својих пропорција, а веома брз, човечуљак од педља крчи шуму и обележава пут до подземља, у које се спушта главни јунак да би испунио следећи низ задатака. Мада се Лакат браде некада јавља и као господар доњег света, његова улога водича је искоришћена, те му се при-

⁶ Овако склопљено име донекле се и варира, али измене не захватају две битне одлике: низак раст и дужину браде: Педенчловек – лакетбрада, Лакетбрада – педенчловек (Ваљавец 21,22; Стојановић, Пучке, 23); Аршин браде – педаљ човека (Којанов, 9), Човечуљак од чеперка, а брада му се вукла по земљи (Војиновић, 8) и сл. Његово појављивање некада се шири фантастично-гротескним детаљима, јер се појављује као јахач на зecu, којег зауздава змијама (Чајкановић, 10, 12; Радуловић 1009: 216-217). Симболичка компонента атрибута доследно се подудара са осталим хтонским елементима овог јунака, мада није занемарљива ни веза са обредима плодности.

поведачи најчешће не враћају, тим пре што се излазак по правилу стилизује помоћу мотива захвалне птице, уз сакаћење и чудесно исцељење делова тела (Матић 1979 : 161-162; Ван Генеп 2005 : 77-133).

Старост снажног патуљка може бити наглашена (чича), подразумева на дужином беле браде или подређена целокупној појави и улози коју има у првој етапи стилизоване иницијације младића. Но, Лакат браде – педал мужу није једини типски лик постављен између два света. На границама су често бабе (мање-више изражених демонских својстава), чудесно биље, необичне звери, вода, високе горе, густе шуме, злокобне пећине и непроходне пустаре на којима боравае карактеристични чувари.⁷

ЧУВАРИ ГРАНИЦА

Решавајући примарни задатак или трагајући за чудноватим предметима, несталим сродницима, принцем, отетом женом и сл., главни јунак бајке мора прећи велика пространства. Путовање и значења просторних релација (горе–доле, близу–далеко, на површини – испод површине земље/воде) постају „структурна инваријанта не само антитезе „добро – зло“ него и антитезе „кретање – мировање“. Смрт – престајање кретања – представља кретање наниже“ (Лотман 1976 : 293). Само јунак-дејствовалац (Лотман 1976 : 312-313) може „савладати“ маркирану границу, а према захтевима жанра мора је прећи у оба смера (одлазак – повратак). Његов привремени боравак на ономе свету стилизује се различито, али увек има исто значење и почива на древној подлози. „Искушеници умиру у профаном свету и пролазе кроз Хад, да би се поново родили“ (Ван Генеп 2005 : 107), досегнувши следећу етапу полне зрелости, друштвеног, социјалног или култног статуса.

Граничне области подразумевају суштински недозвољен контакт светова, што открива негодовање антропоморфних бића или демона (Сунце, Месец, ветрови, облаци; ђаво) када странца-придошлицу препознају по мирису (Проп 1990 : 104). Осим оностранних житеља са друге стране границе, на прелазу је често постављен – старац. Некада је само једноставно означен заједничком именицом, али се особине појачавају сведеном дескрипцијом, која наглашава типске црте. Јунак, на пример, у гори налази седог старца. „Коса му била до земље, а брада дуга до појаса“

⁷ Поимања макрокосмоса у свести колектива често су се пројектовала и на животне реалије. Према прилогу уз Лежеову реконструкцију словенске митологије кипови од црвеног, сурог или сивог гранита, веома грубе израде, имали су посебну улогу, јер су постављани на граничним тачкама области појединих села. Приказани су са одређеним атрибутима (често рог, мач, ређе крст) и различитог су облика и величине. Неки од њих у каменом блоку подсећају на фигуру старца, а посебно је занимљив снимак бр. 14 (Леже: 185). Иако се јасно издвајају брада, бркови, нос и обрве, нису у приказу лица исклесане и очи.

(ЛМС, 29). Најчешће је овакав чувар додатно окарактерисан. Било да живи сам или са бабом, да јунаку поставља забрану или га прима у службу, старац између светова је готово по правилу – слеп. Ако казивач пропусти да га тако представи, следи узгредан коментар који наглашава одређени недостатак или типску црту („будући је слеп“, Николић, I, 6)⁸.

Особина се иначе богати фигуративним компонентама, у широком распону од незнања, преко заслепљености, до богатства унутарњег живота, објективности и непристрасности. Те одлике се могу преплитати и при обликовању типских чувара граница у бајкама, али њихово слепило савршено успоставља контраст између сучељених ликова (и светова). Старац на међи оностраних предела и боравишта сени предака и сам је обавијен тамом. Он је готово отелотворење таме која обележава смрт и хтонске просторе. Дуговековост се повезује са губитком вида, те реалистична недаћа старости добија и симболичку, односно фантастичну димензију. Тако су двоструко одељени учесници радње најпре на супротним тачкама људског века. Један оличава крај и више не види, а други је млад и жив, активан и покретљив, јер му младост и вид (и жанровска устројства) омогућавају изузетну динамичност. Најједноставније речено – умрли не види живог.⁹

Тек када на другом свету проведе одређено време¹⁰ и испуни постављене задатке (чување чудесног дрвета или повереног стада, савладавање

⁸ Варијанте: *Добра срећа и вештина боља је од јунаштва* (Николић, I, 6); *Vile dečku dobavile zorjani rosu, Vile starcu oči iskopale, Dečak vile s igranjem nadladal, Ocu levo oko plače a desno se smeje* (Valjavec, IX, XVI, XVII, XI); *Car i njegova tri sina* (Bosanske, 6); *Падован и Славојка, Златни лађумови* (Којанов, 3, 5); *Grofovom sinu se je sanjalo da mu je otac polival, a on da se je utival* (Strohal I, 15). И када се слепило неутралише као особеност чувара границе, главни јунак служи код старца: *Вељко Ловић и Кушљо* (Којанов, 20); *Женидба дванаесеторо браће* (Војиновић, 15); *Младић вилама начинио хлад, Царев син и њо синак, Син царев и њири лабуда* (ЛМС, 3, 21, 29).

⁹ Према Проповој анализи архаичних слојева бајке, слепило је својствено вештицама које такође чувају гранични простор. „Дакле, анализа појма слепоте могла би довести до појма невидљивости. Слијеп није човјек сам по себи него у односу на нешто (...) живи не виде мртве исто тако као што мртви не виде живе“ (Проп 1990 : 115).

Слична разлика између светова стилизована је и забраном говора. Мада се то односи махом на прогоњене девојке и младе жене или сестре које треба да скину клетву са браће, истог правила се придржава и несрећни брат када прекорачи праг усудовог двора. Нимало случајно, на обавезно поштовање тог табу-прописа скреће пажњу старац, на домаку дугог путовања до чудесног господара над људском судбином и срећом (Вук, СНП, 13, *Усуд*).

¹⁰ И на овом нивоу указују се разлике у „доживљају“ протицања времена, јер се период од три године изједначава само са једним даном или десет, двадесет и више година пролазе за главног јунака као краћи интервал. Занимљиво је и обликовање измене јунака након боравка међу мртвима. Релативност протицања времена некад се истиче „прецизирањем“ периода одсуства и реакцијом при сусрету са живима: „Он за две године код побратима оседио као овца, а све које од страха, које од чуда“ (Чајкановић, 45 и стр. 517). Очита је и модификација стандардних функција бајке (Проп 1982: 66-68; XIII – долазак

вила, проналажење лековите воде и сл.) придошлица испољава самилост и старцу враћа вид. Њихово приближавање подразумева учињену услугу и заслужену награду, док је слабљење границе међу ликовима само један тип стилизације етапе древног обреда. Трен када слепи чувар границе угледа свога слугу има исто значење које се активира приликом спуштања царевића / чобанина / најмлађег брата кроз јаму или пећину. Он умире, да би оживео. Смисао из старијег слоја традицијске културе и обредно-магијске праксе подређен је и ублажен динамиком чудесних авантура, али и иницијалном функцијом наративног склопа – слањем јунака у свет (функција: I (е) – удаљавање; чешће VIII-а (х) – недостатак, Проп 1982 : 34, 43). Заправо, као да долази до удвајања фигуре старца, јер *ослејео* и стар *оџац* шаље синове по лек, да би *слеји сџарац* на граници туђег, другог, оног света завршио проверу. Мада не припада јасно делокругу помоћника, чувар граница омогућава извршавање тешких задатака. Захваљујући њему затвара се иницијацијски процес, преци одлучују о „судбини“ представника нове генерације, а (позитивни) јунак бајке мења породични и друштвени статус.

Хтонска, онострана природа старца у бајкама испољава се и на другачије начине, када су изразите особена изолација (Лити 1994) и заменивост епизода. Тако се позиција бића на граници светова може нагласити (утростручавањем чувара) или се елементи фантастике појачавају при специфичној „мотивацији“ радње и додатном очућавању хронотопа. У првом случају се између живих и мртвих поставља троделна граница, чији чувари имају исту функцију, али им суштински не припада ни један делокруг (Проп 1982). Граница се често сигнализира самим простором, насељеним апсолутно епизодним ликовима. Ови статисти су срасли са амбијентом и сами не могу напустити сопствену средину (нпр. чудесне животиње – стражари; прва-друга трећа баба; баба, жена, старац „коме се брада преко цијела пута отегла“, Вила, 8). Сходно захтевима жанровског механизма они не испуњавају свој задатак. Граница постаје пропустљива за главног јунака, а у неким варијантама су важни и савети о скретању пажње чуварима или задобијању њихове наклоности.

Када низ препрека (задачи – испуњавање задатака) угрози чак и апстрактне сфере у „логици“ бајке, отвара се простор за уметање занимљиве епизоде. На почетку верижне композиције главни јунак долази до пећине, где налази старца за мотовилом како „мота дан и ноћ“ (Николић, II, 7; Вила, 4). Лик је пасиван и безопасан, јунак га лако савлада – везује и тиме зауставља протицање времена. Током продужене ноћи обликује се бочна линија радње као градација јунакових подвига. Он се враћа истим путем и ослобађа старца, без посебних последица, казне или награде, јер је сам већ заслужио повлашћен положај (избавио је непознато, туђе царство од дивова/хајдука; спасао је уснулу принцезу од смрти итд.).

инкогнити, знак^о: XXVII – препознавање, знак I) и увођење додатне мотивације којом се временски интервал поклапа са видљивим траговима старости на главном јунаку.

Ликови стараца, њихова спољашњост и слепило у појединим варијантама се подразумевају, мада се и додатно истичу: „и тако је био стар, да већ није ни чуо ни видио“ (Вук, Додатак, 12). Догађа се и необична разградња метафоричног израза, те се типске црте „пребацују“ у сферу фантастике. Тада споредни лик, слично именовању Лакат браде, постаје „чудновати старац, коме су очи висиле о концу“ (Красић, II, 20).

Изван тежње ка појачавању фантастике, старци народних бајки своје типске црте „потврђују“ помоћу породичних односа (отац – синови, ћерке) и друштвеног статуса (цар уступа трон најмлађем сину/зету). Посебан тип маркирања остварује се помоћу просторних одредница. Пустиник, пустињак, подвижник се приближава фантастичним ликовима бајке само по необичном знању,¹¹ које редовно саопштава главном јунаку. Додуше, и сама „чињеница“ да је до усамљеног станишта после ко зна колико времена стигао само један намерник, довољно говори о врлинама придошлице. Донекле ублажени елементи фантастике сигнализирaju се и једноставном синтагмом *некакав сѝарац*. Он се може везати и за удаљене пределе, када усмерава јунаково путовање. Не мора бити дародавац, а и улога саветодавца је ублажена, иако је природа јунака неодређена, склоп бајке потврђује његова онострана знања. Њему се мора указати пажња, а непоштовање упозорења се кажњава.

Старци у групи могу се везати за ветрове, господаре-цареve животиња и месеце (Словенска митологија), при чему је ознака времешности од другостепеног значаја. Најчешће овако обележеним ликовима припада делокруг помоћника, а евентуално градацијски редослед појављивања сигнализира приближавање главног јунака циљу. Када наративни склоп почива на доследно спроведеном паралелизму сегмената и контрасту међу ликовима (пасторка : маћехина ћерка), група стараца искушава њихове особине. У изузетним случајевима, уместо три суђаје тројица стараца усмеравају будућност тек рођеног детета (Радуловић 2010). Иако му припада улога врховног божанства који детерминише животни пут смртника, ни Усуд није главни лик приповедака, а његове моћи апсорбују чак и елементарни опис. Изван сфере фантастике, независно од тога да ли се у њу верује или заузима потпуна дистанца, лик старца се укључује у заплете новела и обрте шаловитих прича. И кроз ове жанровске законитости испољена је амбивалентност типских црта, само што се особине „препознају“ на другачији начин.

¹¹ Удео привидно неутралног старца и значај његових савета-упозорења не мора се везати само за један приповедни тип. Видети нпр. *Пейељуџа, Усуд* (Вук, СНП, 32, 13); *Радодован и Славојка, Ко је несрећан, баща је несрећан, Милан и Шуџа* (Којанов 3, 23, 25); *Vila pobegla va zlatni rasudenac* (Mikuličić, str. 124-130); *Pod nebom najljepša no svetla kak sunce* (Valjavec II, 8); *Carev najmladi sin, Šahbas i rahman* (Blagajić, str. 80-96, 113-128). Видети детаљније: Радуловић 2009: 188-189, 216-217. Наравно, овако одређен лик на оном свету лако постаје и дародавац, а чаробни предмети омогућавају испуњавање тешких задатака: *Балоња и лис, Три браћѝа* (ЛМС 21, 25).

ГУБИТНИЦИ И МУДРАЦИ

Тематски кругови шаливих прича ретко се групишу око ликова стараца. Тада су старост и немоћ пристиглих година добра подлога за карикирање неприличних поступака. Док богат круг варијаната љубавне лирике, на пример, израста из контраста између старца и младића¹², старац-младожења шаливих прича добија невесту какву заслужује или се инсистира на трајном незадовољству брачних другова (Врчевић I, 285; КК, стр. 80). Још изразитије се непримереност понашања и глупи поступци истичу пародијским изокретањем породично-друштвених односа. Заплет таквих конструкција почива на доминантној фигури бабе, која старог мужа шаље у школу (Врчевић II, стр. 23-24). Бизарна ситуација се заоштрава када старац проналази кесу новца, али ни судија не схвата озбиљно његово признање. Иначе се варијанте шаливих прича граде око вечитог спора старих супружника (Врчевић I, 156), а такав оквир на особен начин „мотивише“ верижну структуру једног модела приче о животињама.¹³

Иронијска дистанца према времешним ликовима појачава се њиховим друштвеним статусом (кнез и поп), тим пре што углед у заједници имају само због својих година. Сходно основном захтеву подругачица, истичу се глупост и неукост као апсолутна негација ауторитета. Специфична повратна реакција при карактеризацији групе гротескно се „ломи“ на самој заједници, која бира баш овакве прваке. Потпуно супротне ефекте на нивоу етичке провере патријархалне задруге омогућава сиже о имању предатом синовима за очева живота. Пошто потомци занемарују обавезе према старом родитељу, он смишља превару како би му указивали заслужену пажњу.¹⁴

Старост се намеће и при још једној омиљеној теми шаливих прича, образованој око универзалне људске жеље за животом (АТ 1354; Врчевић

¹² Девојачке жеље и стрепње односе се на брачног друга. Девојка радије бира оскудан живот са младим мужем, него изобиље које би донео брак са старцем (ЕР, 13, 171; Вук, СНП, I, 392, 394-400). Занимљиво је да пословице испољавају и потпуно супротан став, те се указује на предности економске сигурности жене удате за старог мужа (Вук, Пословице, 389, 4303). Старац-младожења може се срести и у пародијским ругалицама, некад појачаним двоструким маркирањем недоличног понашања (Вук, СНП, I, 401, 403; ЕР, 27 – старац, свештено лице). Изван ових релација, међу лирским врстама старост чланова задруге/заједнице подразумева њихов углед, врлине и уважавање ауторитета, те му се сходно тим одликама намењују и почаснице (Вук, СНП, I, 173).

¹³ АТ 715 + 130 + 122 А + 715 А. Варијанте: *Ко није благодаран на орају није ни на шовару, или наждада неситосићи* (Николић I, 10, 19²); *Чудотворни ђијевац* (Босанска вила 11-12, 1890, стр. 11-12); *Пијевац на дивану, Хајдуци* (Чајкановић, 8, 2); *Баба и ђејленце* (Лесковачке, 9, стр. 496-497).

¹⁴ *Отас и дјеса, Госпоја снаша* (Stojanović, Pučke, XIII, XVII); *Отац и синови* (Којанов, 1); *Добри отац и два зла сина, Новце ваља до смрти чуваћи, Ни злу сину сјецати, ни добру остави* (Врчевић II, стр. 46-48, 98, 168-169).

I, 155; Врчевић II, стр. 12-13, 40-41). Немоћни и свесни свих тешкоћа преживелих деценија, старци по правилу прижељкују и призивају смрт. Али, када се она појави, скрећу јој пажњу, не би ли по сваку цену наставили сопствени век. На другачији начин се немоћ старости истиче као промена навика, принудни пут ка доброти, благој нарави и правичним поступцима (Љубушак, стр. 85). Ту посебну психолошку потпору при усмеравању колективног става искористио је, на пример, Милан Ћ. Милићевић када је састављао зборник анегдота о кнезу Милошу Обреновићу. Мада се не могу лако неутралисати знање савременика и сећање на блиску прошлост, силни књаз добија наглашено људску димензију, свестан и сам изгубљене битке са годинама. За разлику од овог типа промене перспективе у односу на процену историјске личности, круг анегдота издваја ауторитет старца. Уместо подвига на бојном пољу, згоде се концентришу око дипломатске вештине, изјава, коментара и савета (нпр. проте Матије или нарочито Доситеја), чиме се „конкретизација“ преклапа са типским својствима мудраца (Златковић 2007).

Сећања на националну прошлост, родоначелника породица или братства посебно издвајају фигуру старца, при чему се давно доба често и идеализује (Ђорђевић 2010). Као посебно признање етичких вредности јединке и угледа фамилије обликован је израз „Адамско колено“ или су старина и духовност спојени у похвали „старога кова“ (Вук, Пословице, 5091). Удео старца у животу прошлих генерација и најмлађег нараштаја истичу и пословична уопштавања: Без стара пања сиротно огњиште; Ће се старији не чују, ту Бог не помаже; Нестадосе стари, нестадосе ствари (Вук, Пословице, 160, 1240, 3549), док се подразумева обавезна послушност млађих у патријархалној и друштвеној хијерархији.¹⁵

Али, потпуно супротни ефекти остварују се уланчавањем старих из исте породице или групе, када се путник/цар суочава са старцем, његовим оцем, дедом, попом који их је крстио итд. (Врчевић I, 3) Некада је бизарност породичне дуговекости основ гротескног обрта, али се догађа да такав склоп постане оквир за истицање животних мудрости (ЛМС, 54). Далеко многобројнији круг варијаната групише се око привидно бесмисленог разговора између старца и саговорника. Значење њихових реплика се обавезно одгонета у другом композиционом члану, а метафорични дијалог је потврда мудрости и искуства централних ликова.¹⁶

¹⁵ „Тешко томе свакоме јунаку,

Што не слуша свога старијега“ (Вук, Пословице, 5567; Вук, СНП, III, 3).

Евентуално се у пословичним тврдњама успоставља контраст између физичке немоћи и животног искуства, али то не умањује ауторитет старца и обавезну послушност млађих: Старца ваља слушати, али за њим не ходити или За старим уз брдо не ваља ићи (а добро га је послушати) (Вук, Пословице, 5098, 1403).

¹⁶ Варијанте: (без наслова) (Ориовчанин, стр. 235); *Царски лик* (МСС, 2, стр. 83-84); *Zna starac ostrići* (Stojanović, Pučke, XXX); *Cesar no kmetje* (Valjavec 2, 5); *Цар и сѣпарац*

Овакви наративни модели поклапају се са доминантном типском цртом старца, чији ауторитет почива на њиховом искуству. Старци су самим тим специфични чувари целокупне традиције, задужени за преношење знања кроз генерације. Осим овог ауторитета старца, истакнутог и у Потебњиној реконструкцији традиционалне културе (Петковић 1990 : 91), мудрост стечену током животног века истиче круг новела (Мелетински 1996 : 18-23), чији су главни јунаци, потпуно неочекивано и необично, стари очеви.

ОД ЖРТВЕ ДО АУТОРИТЕТА

Мада је новелама својствена наглашена реалистичност и/или комика, кроз поједине наративне типове и обрасце назире се архаични корени, али је прича о обредној ситуацији максимално удаљена од магијско-прагматичне функције. Обред, очито, више није примаран, а прича није ни пратећи сегмент синкретичне ритуалне ситуације, нити је стилизовани рефлекс из старије етапе традиције. Ослобођено из пређашњег контекста, приповедање у различитим својим нивоима може носити и сигнале сопственог изхишања. Околности казивања су се битно измениле, што се неминовно испољило и на функционисању и разумевању приче. Заправо, енергија забрављеног, древног сегмента надокнадила се фикцијом – конструкцијом заплета и расплета, а у одређеним приповедним типовима препознаје се евентуално као вид дидактичности.

Мада је вишеструко маргинализован као члан колектива и животно угрожен, старац постаје главни јунак специфичног новелистичког склопа. Варијанте се обликују на неколико начина. Умешност и мудрост старца стилизују се по моделу духовитих надмудривања, када се на немогући задатак узврати истом мером. Некада се сама стварност међуљудских односа приказује као нелогичан поступак, али се одмах потом разоткрива смисао „метафоре”. Поједине обраде неутралишу немогуће задатке и фантастику, те се „чудо” рационализује, а тиме и потврђује значај година при сталоженом, промишљеном решавању животних недаћа. Али, независно од сижејног тока експозиција оваквих новела је истоветна. Иницијална формула представља констатацију животне реалије, која је део обредне рутине и изводи се без колебања или запитаности у смисао и етичку димензију поступака:

„Било неко време докле је човек имао да живи, имао век. Било одређено. После теј године њега убива син... Сваки син да убије оца...” (Лесковачке, 149);

„У старо време се стари људи врљали у шуму, живи, да умрев тамо” (Лесковачке, 150);

„У старо време су клали стари људи...” (Лесковачке, 151);

„Било у старо време да се стари људи утепају” (Лесковачке, 152).

Осим сугерисања давне прошлости и унутарњег импулса обредне радње, уочљиве промене наглашавају мотивацију ритуала као спољашњи наративни импулс:

„Био је тако један цар, па издао заповијед да у његовој држави не смије нико преживљети педесет година: ко не би до те године умро, тога да убију” (Чајкановић, СНП, 103).

Оквирна секвенца се чак и ближе „локализује“, попут варијанте о ћудљивој невести Херцега Стјепана, по чијем захтеву владар наређује: „да се побију сви људи преко педесет година (Палавестра, 61 и стр. 316).

Обавезан прекршај спонтано усвојеног или наметнутог прописа подразумева скривање оца, који ће у веома различитим ситуацијама спасти сина, избавити народ од глади, омогућити ратне победе. Самим тим, када се открије непослушност, уследиће награда, али и раскид с пређашњим правилима. Потпуно изведене у реалистичким оквирима, новеле овог типа (АТ 981) откривају веома архаичне слојеве традиције. Разноврсни обреди жртвовања, као део човековог прагматичног општења с непознатим, вишим силама и прецима, извођени су у име напретка, победе и плодности. Исконско поимање света подразумевало је преплитање култа мртвих с представама о ономе свету и цикличној обнови. Распрострањеним ритуалима припадало је и убиство остарелих родитеља. Синови су ударили очеве, а старци су радосно прихватили смрт (Чајкановић 1973: 110–112). Овај обред (Ђорђевић 1923; 147–152; Јовановић 1987: 242–243) иначе је био распрострањен у јужној и југоисточној Србији (лапот, Медић: 1936) и дуж Далмације (пекарење), али су обраде мотива знатно шире на јужнословенском простору. Побуде за постојање и дуговеконост таквог чина неки проучаваоци су тумачили економско-практичним условима живота. Члан задруге, неспособан да привређује, представљао је вишеструки баласт за радно способне потомке. Занимљиво је да се та димензија уочава и у некој врсти помирености старих јунака у причама, мада се сасвим равноправно испољава и тиха побуна против насилног одласка са овога света.

Веселин Чајкановић недвосмислено образлаже сасвим другачију „прагматичност” обреда, истичући углед старца и старешина, али и веровање да се прецима не треба придружити у немоћном обличју, које се са оне друге стране више не да изменити. Истоветну обредну подлогу реконструираше и Фрејзер, детаљно представљајући ритуално убијање старог краља, широко распрострањено у древним цивилизацијама и међу племенима на нижем ступњу културног развоја. Симболичка димензија таквих прописа испољава се у више нивоа – кроз поимања загробног и земаљског света, али и њихових међусобних веза. Да би и након смрти, међу сенима, задржао достојанствен изглед, краљ се убија чим се испоље знаци старења или телесне мане. У другом случају жртвовање се обавља након одређеног временског периода, који може износити један дан, годину или осам година. У сваком случају препознаје се ритам природних мена, ротације,

револуције и космичке хармоније: „Осмогодишњи циклус је најкраћи период на крају кога су Сунце и Месец стварно напореда (...) правилно подешавање календара било (је) ствар која се тиче религије, јер се преко њега дознавало кад је право време за умилоствљивање божанства чија је наклоност неопходно потребна за благостање заједнице” (Фрејзер 1992: 372).

Поједини модели бајке стилизовано прате елементе обреда иницијације, понављајући у новом „руху” и с новим смислом истоветне обрасце. Међутим, новела с таквом подлогом осветљава „тренутак” у којем сâм обред неповратно ишчезава из религијско-етичког кодекса једне заједнице. Заправо, новелистичка прича о обреду је апсолутна супротност пређашњих прописа и тек кршењем старе забране може се досегнути до циља. Опстају и награђени су само синови спремни да по цену тешке казне сачувају остареле родитеље. Притом, као што и обредна стварност неутралише фантастику, тако се сижејна структура не може прелити у модел бајке. Те су могућности поништене типском карактеризацијом и поделом улога. Премда привидно у сенци млађих и моћнијих, старац је главни актер оваквих расплета, чиме се подрива и поредак делокруга битан за поетичка правила бајке. До решења проблема се не досеже ни применом магије, ни помоћу чудесних бића и чаробних предмета. Реалије се преламају кроз животну мудрост, управо ону црту која је најчешће приписана ликовима старца.¹⁷

Раскид са обредном праксом је неопозив и није чак ни преведен у симболичку димензију мотивског склопа (као нпр. при обликовању иницијације у бајкама). Уместо стилизованог сећања на (заборављени) ритуал, развија се прича о раскиду са обредном праксом и измени етичког кодекса кроз етапе еволуције културе, личне и колективне свести. То, наравно, не значи да је свака фаза „запамћена“, нити да су сви слојеви наслеђа прешли истоветан пут. Наспрам новела овог типа, супротни процеси откривају изузетну снагу веровања, доминантних у различитим срединама и независних од друштвеног напретка.¹⁸ Засебан новелистички круг образује се око подразумеваног знања старца, који главном јунаку саопштава један савет или три упутства за живот. Мада су та упозорења привидно без смисла, а старац је потпуно епизодни лик, развој радње потврдиће значење и значај стечених (или купљених) савета (Латковић 1975: 118; Милошевић-Ђорђевић 2000: 167).

¹⁷ Мудрост, додуше, није апсолутна привилегија старца, што у фонду традиције потврђује већ статус Соломона. Али, већ лакоћа замена номенклатуре (*мудри* Соломон – старац) показује и примарну црту типских јунака. Када се иста својства припишу другој чије је именованом лику, онда се мудрост доказује самим развојем догађаја, што је карактеристично за новеле типа „Дјевојка цара *надмудрила*“ (АТ 875; Вук, СНП, 25).

¹⁸ Новелистички склоп тада израста из уверења да је човеков живот унапред одређен и детерминисан ђудима виших сила, а мање-више развијен ланац догађаја (Радуловић, 2010р) тек је у функцији доказивања неминовног испуњавања судбине.

ТИПСКИ ЛИК И УСМЕНИ ЖАНРОВИ

Висок степен типизираниости ликова у усменој прози често подразумева збир психо-физичких одлика које могу бити и међусобно противречне, што је идеална подлога за ширење амбивалентних значења (и реализацију веома различитих функција). Мада је, на први поглед, лик старца монолитан и постојано обухвата тек неколико особина, очити су веома динамични процеси између јунака и модела, приповедног типа и жанра.

Док је новелистички склоп „опредељен“ за истицање животне мудрости и предности искуства, шаљиве приче издвајају наличја времешности, немоћ и страх од смрти. Приближеност оном свету на измаку животног пута омогућава и ефикасно ситуирање старца међу припаднике предака, умрлих и оностраних сила. Но, та димензија искоришћена је првенствено у бајкама и легендарним причама. Сижејни склоп открива и извесну хијерархију међу ликовима старца, при чему поларизација обухвата опозиције своје : туђе, овај : онај свет, али се категорије добро : зло морају додатно прецизирати развојем радње и односом старца према главном јунаку. Дуговеконост (или вечитост) разликује старце од свих осталих ликова, а спољашње-видљиве категорије се допуњавају у складу са поетичким каноном. Старцима припадају оностране способности, божанска/демонска моћ, изузетна мудрост, али и губитак снаге, вида, па и памети.

Када се упореди избор особине са захтевима усменог облика, рекло би се да је при стилизацији поетика жанра општији, надређен и „јачи“ систем. Његова неписана правила детерминишу обраду мотива и избор једне особине типског јунака. Међутим, семантичко поље обликовано око типских ликова може утицати и на дестабилизацију жанровских норми, тим пре што су прожимања облика својствена усменој импровизацији. Нису усањена ни преплитања веома различитих сегмената традиције, што, уосталом, потврђује и већина наведених примера. Притом, не постоје правила која ће увек истакнути одређени (временски старији или млађи) слој, као што се тек кроз успостављени конкретни сижејни склоп „пробија“ једна од подразумеваних типских црта и учествује у кохерентности, значењу и естетским дометима варијанте.

Динамику различитих процеса може, на крају, илустровати специфично формиран тематски круг приповедака, чије жанровске особености приближавају новелистичку згуду причама о животу. Изразито реалистичне, али смештене у апстрактан хронотоп, ове варијанте¹⁹ су по нагла-

¹⁹ Избор ликова (просјак : зла жена : њени синови; дервиш : була : њено дете) није стабилан у наглашеном дидактичном приповедном склопу. При обради долази и до супституције, те се уместо просјака уводе пасторци, али се варијанте не обликују по моделу бајки прогоњене девојке/деце, него доминира новелистичка обрада. АТ 837: *Зла маћуја и двоје ђасћорчади или ко другоме јаму коју сам у њу ђада* (Николић, I, 4); *Što tko čini, sve sebi* (Stojanović, Pučke, XXVI); *Шћо жод ко чини себи чини* (Врчевић I, 19); *Što ko čini sve*

шеној дидактичности блиске и параболама, док невидљиве силе правде и кривде открива заплет–обрт, „доказујући“ поредак награде и казне, заслужених већ на овоме свету. Древна подлога је максимално пригушена, а фантастика се елиминише и расплињава поимањем „случаја“ и „случајности“. Очито зла, жена ради о глави *сѣаром ѝросјаку*, јер јој је дојадилa његова прошња и стално понављање истих речи: Ко шта ради, све себи. Позиција јунака у наративном склопу подједнако га и приближава и удаљава од типских ликова. Развој радње показаше да његове речи имају тежину мудрог савета, иако лик не припада типским старцима–мудрацима и саветницима фолклорног фонда. Он се неће на крају приповедања распознати ни као путујуће божанство, које привремено силази међу људе како би проверило њихова дела. Спајајући све те компоненте типских црта, лик-жртва остаје убоги, нишчи старац на потпуној маргини друштвених односа. Ипак, преокрет битно утиче на измењено искуство његовог противника (и слушаца). Јер, када привидно милосрдна жена удељује сиромашу храну, отровно јело стицајем околности поједу њени синови. Трагичан обрт доноси спознају, долази до инверзије делокруга (јачи : слабији; прогонитељ : прогоњени), али и односа између поуке и нарације, те се чини да је због поенте смишљен заплет како би се делотворније утицало на чланове одређене заједнице.

Општеприхваћена процена старости заправо се грана у два основна тока, као што се и типске црте концентришу око моћи (чудесних и мудро-сти) и немоћи. На једној страни је апсолутно поверење у ауторитет предака и дедовских прича, те се поузданост и истинитост подупиру формулом: „то су стари причали, у старо вријеме“ (Палавестра: 176) или „како стари веле“. Уосталом, та врста потпоре долази до изражаја и у писаним споменицима, какав је *Лейойис ѝойа Дукљанина*, чији писац посредује између потомака и казивања „наших предшасника и давнашњих патриција“ (Дукљанин, 174). Насупрот огромној предности искуства, али усклађена са периодом стицања мудрости, јесте суочавање с крајем животног пута. Зато није случајна, на пример, формулација загонетке: „Сваки ме жели; али ко ме има, дао би цело имање, кад би могао учинити, да ме нема“ (Новковић: 215). Старост, ма колико била привилегија овенчана мудрошћу и угледом, тек вишој сили омогућава и бесмртност. Зато се, чак и у склопу предања о далекој прошлости истиче коб човекове пролазности (Палавестра, 10). Опраштајући се од ближњих, прапредак их напушта након осам векова и при расстанку оставља спознају с којом ће се сваки потомак једном и сам суочити. Јер, када га с притајеном завишћу питају како му је прошло осам стотина година, самртник саопштава парадоксалну истину: „Ко да сам на једна врата уљего, а на друга изишао“.

sebi (Ljubušak, стр. 321-322). Примарну дидактичност ових обрта истичу и сакупљачи на-словном конструкцијом, која може потпуно јасна функционисати и као пословица (Ко другому јаму копа сам ће у њу пасти; Ко зло ради, ваља зло и да дочека; Ко зло чини и дочекаће га; Штогађ ко чини, све себи итд. Вук, Пословице, 2270, 2289, 2291, 6244).

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Благајић – К. Blagajić, *Hrvatske narodne pjesme i pripovijetke iz Bosne*, Zagreb 1886.
- Босанске – *Bosanske narodne pripovijetke*. I. Skupio i na svijet izdao zbor redovničke omladine u Đakovu, Sisak 1870.
- Ваљавец I – М. Valjavec, *Narodne pripovijesti u Varaždinu i okolici*, Zagreb 1858, 1890.²
- Ваљавец II – М. Valjavec, *Narodne pripovijesti iz susedne Varaždinu Štajerske*, Zagreb 1875.
- Вила – С. Самарџија, *Народна проза у „Вили”*, Нови Сад – Београд 2009.
- Влајић – Т. Влајић, *Србски венац, од народни србскиј исторически и наравоучи-тељни прича, њесама, басана, пословица и загоњеники исплећен*, Београд, 1850.
- Војиновић – Ј. Б. Војиновић, *Српске народне приповијетке*, Београд 1869.
- Врчевић I – В. Врчевић, *Српске народне приповијетке јонајвице крајке и шалјиве*, Биоград 1886.
- Врчевић II – В. Врчевић, *Српске народне приповијетке јонајвице крајке и шалјиве*, II, Дубровник 1882.
- Вук, ЕС – В. С. Караџић, *Етнографски списи. О Црној Гори*, Београд 1969.
- Вук, СНП – В. С. Караџић, *Српске народне приповијетке*, Сабрана дела В. С. Караџића, (СД) III, прир. М. Пантић, Београд 1988.
- Вук, Пословице – В. С. Караџић, *Српске народне пословице*, СД IX, прир. М. Пантић, Београд 1987.
- Вук, СНП I – В. С. Караџић, *Српске народне њјесме*, I, СД IV, пр. В. Недић, Београд 1975.
- Вук, СНП III – В. С. Караџић, *Српске народне њјесме*, III, СД VI, пр. Р. Самарџић, Београд 1988.
- ЕР – Г. Геземан, *Ерлангенски рукопис сјарих српскохрватских народних њесама*, Сремски Карловци 1925.
- Добросављевић – Р. Добросављевић, *Приповијетке из српског народа*, Београд 1895/1896.
- Ориовчанин – Л. Пић Oriovčanin, *Narodni slavonski običaji*, Zagreb 1846.
- Костић – К. /Костић/, *Разбистрица (...)*, Панчево 1880.
- Лесковачке – Д. М. Ђорђевић, *Српске народне приповијетке и предања из Лесковачке области*, прир. Н. Милошевић-Ђорђевић, Београд 1988.
- ЛМС – С. Самарџија, *Народне приповијетке у Лејојису Мајинце српске*, Нови Сад – Београд 1995.
- Љубушак – М. Kapetanović Ljubušak, *Narodno blago*, Sarajevo 1887, 1888.
- Красић – В. Красић, *Народне приповијетке*. I, II, Нови Сад 1897.
- Микуличић – Ф. Mikuličić, *Narodne pripovijetke i pjesme iz hrvatskog primorja*, Краљеваца 1876.
- Милићевић – М. Ђ. Милићевић, *Кнез Милош у причама*, Београд 1891.
- Николић I – А. Николић, *Народне српске приповедке*. Прва свезка, Београд 1842.

- Николић II – А. Николић, *Народне србске љриповедке*. Втора свезка, Београд 1843.
- Николић I – А. Николић, *Срѣске народне љриповейке*, Београд 1899.
- Новаковић – С. Новаковић, *Срѣске народне заљонейке*, Београд 1866.
- Палавестра – В. Палавестра, *Хисљоријска усмена љредања из Босне и Херцељовине*.
Сљудија – Зборник – Коменљари, прир. М. Нишкановић, Београд 2003.
- Стојадиновић – М. Стојадиновић Српкиња, *У Фруцкој љори 1854*, Београд 1985.
- Стојановић НП – М. Stojanović, *Narodne pripoviedke*, sabrao, Zagreb 1879.
- Стојановић, Пучке – М. Stojanović, *Pučke pripoviedke i pjesme*, Zagreb 1867.
- Строхал – R. Strohal, *Hrvatske narodne pripovijetke*, I, Rijeka 1886.
- Ћоровић – В. Ћоровић, *Свељи Сава у народном љредању*, Београд 1927, 1990.²
- Чајкановић, СНП – В. Чајкановић, *Срѣске народне љриповейке*, Београд 1927, 1999.²
- Чајкановић, Антологија – В. Чајкановић, *Срѣске народне љриповейке*, Београд 1929.
- A. Aarne – S. Thompson, *The types of the Folktales*, Second revision, F. F. Communications, LXXV, 184, Helsinki 1961. (AT)
- М. Bošković-Stulli, *Priča o najboljem prijatelju i najgorem dušmaninu*, Putevi, 16, Banja Luka 1989, 17-24.
- А. ван Генеп, *Обреди љрелаза*, Београд, 2005.
- Л. Делић, *Живой ејске љесме. Женидба краља Вукаљина у круљу варијанаља*, Београд 2006.
- Т. Р. Ћорђевић, *Наљ народни живойљ*, I–IV, Београд 1984.
- С. Ћорђевић, *Од биољграфије до фолклора – љородично љредање*, у зборнику: *Фолклор. Поељика, Књижевна љериодика*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2010, стр. 369-391.
- С. Зечевић, *Миљска бића срѣских љредања*, Београд 1981.
- Б. Златковић, *Први срѣски усљанак у љовору и у љвору*, Београд 2007.
- В. Jovanović, *Predanje o lapotu*, „Polja”, Novi Sad 1987, XXXIII, 340, 242–243.
- З. Karanović, *Zakopano blago – život i priča*, Novi Sad 1989.
- В. Латковић, *Народна књижевностљ*, Београд 1975.
- Л. Leže, *Slovenska mitologija*, Beograd 1984.
- Лељойис љойа Дукљанина*, Титоград 1967.
- М. Liti, *Evropska narodna bajka*, Beograd 1994.
- Д. С. Лихачов, *Поељика сљаре руске књижевностљ*, Београд 1972.
- Ј. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd 1976.
- Ј. Лотман, *Семљосфера*, Нови Сад 2004.
- В. Matić, *Psihoanaliza mitske prošlosti*, II, Beograd 1979.
- М. Медић, *Значења речи лайойљ*, Гласник Српског научног друштва, 15, 1936, 349–352.
- Е. М. Meletinski: *Poetika mita*, Beograd 1983.
- Ј. Мелетински, *Исљоријска љоељика новеле*, Нови Сад 1996.
- Н. Милошевић-Ћорђевић, *Заједничка љемаљско-сљжејна основа срѣскохрваљских нељсљоријских ејских љесамa и љрозне љрадиције*, Београд 1971.

- Н. Милошевић-Ђорђевић, Напомене и коментари у: Д. М. Ђорђевић, *Српске народне приповећке и предања из Лесковачке области*, Београд 1988, стр. 495–642.
- Н. Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Београд 2000.
- М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Београд 1990.
- Д. Петковић, *Ејски сјогодишњази – поштоване сјарине и исмејани сјарци*, у зборнику: *Ликови усмене књижевности*, Београд 2010, стр. 65–89.
- Н. Петковић, *Огледи из српске јоеишке*, Београд 1990.
- А. А. Потебня, *Из лекций по теории словесности*, Харков 1894.
- V. Prop, *Morfologija bajke*, Beograd 1982.
- V. Prop, *Historijski korijeni bajke*, Sarajevo 1990.
- Љ. Раденковић, *Боја као обележје митолошких бића – словенске паралеле*, Јужно-словенски филолог, LXIV, Београд 2008, стр. 337–346.
- С. Радојичић, *Текстови и фреске*, Горњи Милановац 2002.
- Н. Радуловић, *Вуков „Усуд“ и варијанти из „Пањћанићире“*, Зборник реферата са 38. међународног научног састанка слависта у Вукове дане, Београд 2007.
- Н. Радуловић, *Слика свећа у српским народним бајкама*, Београд 2009.
- Н. Радуловић, *Мотив судбине у српској усменој прози* (рукопис докторске дисертације), Београд 2009–2010.
- А. R. Redklif-Braun, *Struktura i funkcija u primitivnom društvu*, Beograd 1982.
- Rječnik simbola*, J. Chevalier – A. Gheerbrant, Zagreb 1983.
- С. Самарџија, *Облици усмене прозе*, Београд 2011.
- Словенска митологија*, енциклопедијски речник, прир. С. М. Толстој – Љ. Раденковић, Београд 2001.
- Б. Сувајдић, *Јунаци и маске*, Београд 2005.
- Б. Сувајдић, *Ејске јесме о хајдуцима и ускоцима*, Београд 2003.
- С. Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*, Београд 1983.
- Dž. Dž. Frejzer, *Zlatna grana*, I-II, Beograd 1992.
- В. Чајкановић, *О српском врховном боџу*, Београд 1941.
- В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд 1973.

Snežana Samardžija

“HEY, OLD AGE, YOU LINEN WEAPON!”
(TYPICAL CHARACTERISTICS OF OLD MEN
IN THE GENRES OF ORAL PROSE)

Summary

A high degree of character typicality in oral prose rests on the collection of mental and physical characteristics, fused with nomenclature. However, typical characteristics are often contradictory so an ambivalent semantic field is formed around symbolic

characters, the layers of tradition are intertwined and different functions are realized. The equality of seemingly contradictory processes surfaces through the flexibility of the hero. Although the quality is suggested in its name, the characterization happens in the joint action of the double narrative context. The character gains a reliable outline only when motives and fabular material (summary) are processed individually and are coordinated with other factors of the poetic system (genre). Although the character of an old man is monolithic at a first glance and consistently includes just a few characteristics, we find obvious very dynamic relationships between the hero and motive, narrative type, genre and tradition. Old men have otherworldly abilities, divine/demonic powers, extreme wisdom, but also lose their strength, sight and, sometimes, mind. The novelistic concatenation “chooses” to stress life wisdom and experience, while jocular stories single out the flip side of longevity, weakness and fear of death. The closeness to the other world at the end of the life path efficiently places the old man among his ancestors, the dead and otherworldly forces. However, that dimension is only exploited in fairy tales and legends. The folklore fund reveals a certain hierarchy among the characters of old men (God/devil, *some* old man, old father, etc.). Polarization includes the oppositions *one's own* : *other's*, *this world* : *that world*, while the categories of *good* : *evil* are defined in the development of the story and relationship of the old man and the main character. When a choice of a characteristic is compared with the demands of the oral form, it seems that (in stylization) the poetics of the genre is the more general, superordinate and “stronger” system which determines the processing of motives, the choice of the typical hero, or one of his qualities. Yet, the choice and ordering of typical heroes can affect the destabilization of genre norms and the interaction between the characters, genre and purpose of the story become the precondition of coherence, meaning and aesthetic reaches of the variant.

РУЂЕР БОШКОВИЋ И ЈАКОПО АНДРЕА ВИТОРЕЛИ
(ПОВОДОМ 300-ГОДИШЊИЦЕ ОД
РОЂЕЊА РУЂЕРА БОШКОВИЋА)

Нада Савковић

САЖЕТАК: Указује се први пут на заједничку пригодну књижицу поезије Руђера Бошковића и Јакопа Виторелија *Per le nozze faustissime dell'egregio cavaliere Francesco conte di Brazza colla ornatissima dama Giulia contessa de'Piccolli*, која садржи латинске дистихе и сонете на италијанском језику, објављену 1785, као и на Виторелијев сонет посвећен Бошковићу. Након повратка у Италију из Француске Бошковић је од маја 1783. две године живео у градићу Басано дел Грапа, Виторелијевом родном месту.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Руђер Бошковић, Јакопо Виторели, Басано дел Грапа, вила породице Роберти, *per nozze*, поезија, језуити, угледне госпође старог Рима

Познанство Руђера Бошковића¹ са италијанским песником Јакопом Андреом Виторелијем², са којим је објавио и заједничку пригодну књи-

¹ Руђер Бошковић / Ruggero Giuseppe Boscovich (ит.) / Rogerius Josephus Boscovich (лат.), рођен у Дубровнику 18. маја 1711, умро 13. фебруара 1787. у Милану, за себе је говорио да је Далматинац из Дубровника. Свој родни град који је напустио 16. септембра 1725. посетио је само једном – 1747. године. Живео је у Француској, Енглеској и у неколико италијанских држава.

² Јакопо Андреа Виторели (Jacopo Andrea Vittorelli) је рођен 1749. и умро 1835. године у Басану дел Грапа. За живота је био веома познат и признат песник, и са данашњег становишта он је бестселер писац: његова збирка анакреонтске поезије доживела је чак тридесет издања. Први превод овог песника у нашим крајевима појавио се у Дубровнику – Антонио Сивирић је преводио његову поезију на латински језик: *Traduzione latina delle Anacreontiche di Giacomo Vittorelli e dei sonetti scelti dello stesso scrittore... Fatta da Antonio Sivirich*, presso Antonio Martecchini, Dubrovnik 1803. Након тога је наш предроманичар Јован Дошеновић одушевљено указао на Виторелијев значај. Он у предговору *Лиричским њјенијима* о свом савременику каже да пише с таквом сладошћу да су га прозвали италијан-

жицу, датира из периода када је 1783. коначно прихватио понуду познатог штампара Ремондинија за издавање својих дела. Бошковић је две године живео на северу у градићу Басано дел Грапа, Виторелијевом родном месту, у које је стигао почетком маја 1783. и остао је до маја 1785. године; становао је у летњиковцу свог штампара Ремондинија³. Превасходно је био заокупљен издавањем свог најобимнијег дела *Opera pertinentia ad opticam et astronomiam, maxima ex parte nova et omnia hucusque inedita, in quinque tomos distributa, Ludovico XVI Galliarum regi potentissimo dicata*, у пет томова, које је по многим и његово животном дело. У исцрпљујућем раду проводио је по десет часова дневно. Сусрет славног научника и познатог и популарног песника у овом малом граду изгледа да је био неизбежан, поготову што их је осим склоности ка књижевности и писању везивала и наклоност ка језуитском католичком реду. Познато је да је Бошковић био језуита; ово опредељење било је готово неминовно пошто се школовао код језуита у Дубровачком колегијуму (*Collegium Ragusinum*), „на једини могући начин у његово доба“. У Риму је 1725. године наставио образовање на чувеном језуитском Римском колегију (*Collegium Romanum*), где је након окончаног школовања, са 22 године, почео да предаје у нижим разредима Колегија. Када је седам година касније завршио теологију заређен је за свештеника. Бошковић је остао језуита до укидања реда 1773. године. У многобројним писмима рођацима уверавао их је да је задовољан и да никада не би напустио језуите па макар у својој руци имао сва краљевства света⁴. Ипак, због својих научних ставова имао је проблема. Незадовољан због недовољног знања из математике које је могао да добије у Италији, прешао је у Париз, где је јасно испољио нека од негативних искустава у вези са језуитима када се нашао у друштву „великијех калкулатора“.

Бошковић је био свестрана личност: није се бавио само математиком, физиком, астрономијом, геодезијом, археологијом и философијом, него је био и књижевник, песник и путописац. Но, чини се да његов укупни књижевни рад није довољно познат; писао је на латинском, италијанском и француском језику, а ретко на језику родног Дубровника, на којем је размењивао писма са својом породицом. Радо је писао поезију на латинском језику – сматрао га је прикладним за кратак и достојанствен садржај.⁵ Познавајући добро са-

ска пчела, додајући да се прича да су га музе млеком задојиле а да су га грације даровале природном љупкошћу. Угледање Дошенивића на Виторелија, који је у његовој поезији „тражио само ослонац, бирајући оно што је мислио да је по облику и новини мисли важно за српску поетску књижевност“, превођење неких његових анакреонтика и преузимање неких његових мотива је, по свему судећи, први продор његове поезије у неку другу књижевност. Подаци говоре да су се први преводи Виторелијевих песама појавили 1838. године, дакле након 30 година, код Немаца.

³ Ante Antić, *Život i rad Rugjera Josipa Boškovića*, 13.

⁴ Branimir Truhelka, „Boškovićeve ‚Vita Domestica‘“, у: *Savremenik*, Зарпеб 1929, XXII, 225.

⁵ Franja Rački, *Rugjer Josip Bošković*, Rad JAZU, knj. LXXXVII, LXXXVIII, XC, Zagreb 1887-88, 66.

мог себе, написао је у писму: „La mia immaginazione è vivida; e se non fosse tale, non sarei nè quel geometra, nè quel poeta, che almeno son creduto / Моја машта је жива и да није таква, не бих био ни онај геометар ни онај песник, за којег ме бар сматрају“.⁶ У Паризу је 1759. године објавио књигу поезије на француском језику *Les eclipses, poëme en six chants*, коју је посветио француском краљу. Годину дана касније, 1760, у Лондону је публикована његова поема на латинском језику *О њомрачењу Сунца и Месеца*, коју је посветио *Краљевском научном друштву* (Академији наука), најстаријем и најутицајнијем научном удружењу у Великој Британији, чији је члан постао. Поема је имала три издања – у Венецији, Риму и Паризу, што је допринело да Бошковић буде уважен и као песник. Познато је да је био и путописац; боравак у Басану дел Грапа искористио је и да објави путопис *Дневник са њуша из Цариграда у Пољску / Giornale di un viaggio da Costantinopoli in Polonia dell'abate Ruggiero Giuseppe Boscovich*. У посвети Његовој екселенцији грофу од Верђенеса (a Sua Eccellenza il Signor Conte di Vergennes), коју је написао 14. јануара 1784. године у Басану,⁷ Бошковић пише да су већ 22 године како је написао овај путопис о путовању које је било веома катастрофално и суштински опасно. На пут у Цариград је кренуо из Лондона пошто га је *Краљевско научно друштво* послало да 5. јуна 1761. осмотри прелаз Венере преко Сунца. Међутим, због многих незгода није на одредиште стигао на време. У Цариграду је и боловао, те је кренуо натраг у пролеће 1762. и то у свити енглеског амбасадора; враћао се преко Тракије, Бугарске, Молдавије и Пољске у Италију. У путопису описује тај повратак; готово две трећине рукописа је посветио бугарском народу, о чијем животу пише с наклоношћу, веома исцрпно и топло. Ово дело јасно показује да се Бошковић осећао Дубровчанином – то је био његов завичај и његова отаџбина; поред тога осећао је припадност Јужним Словенима, сматрао се „Словинцем“. Бугарски језик је схватао као дијалекат „словинског“ језика који се говори и у Дубровнику. Текст *Дневника* је прво објављен на француском (1772), немачком (1779) и пољском језику; прва два издања су врло брзо разграбљена. Бошковићев путопис је више од путописа: он открива суморну слику поробљеног Балкана, драму његових потлачених људи, а, са друге стране, бескрупулозну, корумпирану турску власт и њихову језиву тиранију. У дипломатским мисијама, које је обављао за Дубровачку републику, често је у европским салонима рецитовао своје лирске стихове на латинском језику. Радо је забављао друштво својим луцидним латинским дистисима, а вољно је писао и пригодне песме; на неке је указао Фрања Рачки,⁸ али не

⁶ *Ibid*, 64.

⁷ „Prefazione“ у: Ruggiero Giuseppe Boscovich, *Giornale di un viaggio da Costantinopoli in Polonia dell'abate Ruggiero Giuseppe Boscovich*, Giuseppe Remondini, Bassano Del Grappa 1784, IV.

⁸ Фрања Рачки је саставио хронолошки *Попис књижевних радња Бошковићевих*. (F. Rački, *Rugjer Josip Bošković*, 95-100).

и на Бошковићеву сарадњу са Виторелијем. Бранимир Трухелка уочава Бошковићеву слабост „да готово сваки дан лети у властеоске палаче и виле, да руча у раскошним столовима, да дуге сате проводи у живом разговору... Та слабост, готово страст расла је у њему из године у годину...“⁹ По повратку са пута у Цариград у Варшави на захтев свог домаћина француског маркиза сваки пут пре него што је приступио столу саставио по један дистих, а преко десет пута је то чинио.¹⁰

Очигледно је да је сусрет са Андреом Јакопом Виторелијем био плодотворан – допринео је да Бошковић напише „нежне латинске стихове“. Марио Гудерцо¹¹ сматра да су сусрети са Руђером Бошковићем и Иполитом Пиндемонтеом били веома важни, фундаментални за Виторелија како би продубио и до савршенства унапредио свој поетски стил. Бошковић и Виторели су 1785. године објавили пригодну књижицу поезије *Per le nozze faustissime dell'egregio cavaliere Francesco conte di Brazza colla ornatissima dama Giulia contessa de'Piccolli* / Поводом радосног венчања њоцићованој вишеза Франческа грофа Браце са веома ошменом дамом Ђулијом грофицом Пикколи, Бошковић је аутор дистиха на латинском, а Виторели сонета на италијанском језику, док је уводни текст посвећен контеси Арпаличе Папафава сачинио гроф Роберто Роберти (1770-1830). Фамилија Роберти је била једна од најугледнијих, наученијих и богатијих племићских породица у Басану дел Грапа; у салону њихове виле сваке вечери се окупљала интелектуална и уметничка елита овог града – добри познаваоци хуманизма, зачетници илуминизма, односно просвећености, као и готово целокупно племство. Било је уобичајено да су салони угледних породица, у данашњем смислу, мали културни центри. У другој половини XVIII столећа Вила Роберти је била седиште басанске Аркадије¹²; аркадијска атмосфера је захваљујући Виторелију овде доживљавала своју златну сезону. Бошковић је често у друштву које је ценило песништво, од Париза и Француске до италијанских градова, био подстакнут да састави дистихе или, пак, песму, пошто је свуда био познат као „песнички импровизатор или импровизатор песник“. Његове импровизоване стихове одликују елеганција у изразу и духовитост. Бошковић предочава да су настајали у заносу и да није имао потребу да их касније мења.¹³ У друштву *Academia arcada*, које је шведска краљица Христина основала у Италији са циљем да негује популарност песничких и белетристичких дела, Бошковић је писао и читао значајне песме,

⁹ Branimir Truhelka, „Rudžer Josip Bošković“, у: *Rudžer Bošković*, ЈА3У, Загреб 1950, 159.

¹⁰ F. Rački, *Rugjer Josip Bošković*, 67.

¹¹ Mario Guderzo, „La biografia di Jacopo Vittorelli“, у: *Jacopo Vittorelli e la cultura del suo tempo*, Comune di Bassano del Grapa, Bassano del Grapa 1995, 25.

¹² *Storia di Bassano*, Edizione a cura del Comitato per la Storia di Bassano, Bassano del Grappa 1989, 584.

¹³ F. Rački, *Rugjer Josip Bošković*, 67.

које је потписивао, уобичајено, псеудонимом Numenius Anigreus.¹⁴ Његово свестрано класично образовање допринело је изграђивању истанчаног укуса и лакоћи и мисаоности песничког изражавања.

Седељке у салону Робертијевих посећивали су и Бошковић и Виторели, Пиндемонт, Канова, Тезароти, Поцо. Виторели се веома радо дружио са члановима ове племићској уметности наклоњене породице; нарочито му је био близак Тамбатиста Роберти (1719-1786), књижевник по његовим философско-педагошким ставовима. Кћерка његовог брата Франческа Роберти (1744-1817) била је позната „аркадијска песникиња“ (la poetessa arcade) свога времена. Роберто Роберти, који је био већник општинског начелства,¹⁵ имао је, попут других чланова породице, уметничких склоности: написао је 1824. године књигу пригодних стихова поводом венчања маркиза Венутија са Катерином Роберти, кћерком свог брата Тиберија. Штампало их је код чувеног штампара Ремондинија,¹⁶ код којег је прву књигу штампао Виторели и због чијих се услуга у Басану обрео и Бошковић.

Виторели је, такође, био веома привржен језуитима; он је, како пише његов биограф Атилио Симиони, девет година слушао наставу на *Collegio dei nobili* у Бреши, „једном од највећих института језуитског реда“, који је био основан средином XVII столећа. Колегијумом је руководио отац Антонио Голини, Виторелијев рођак. Голини је био изузетан љубитељ књижевности и ту своју љубав пренео је и на младог Виторелија, који је након укидања језуитског реда написао да би у њихову одбрану „дао и своју крв“. У Колегијуму, који је напустио 1770, тежило се да њихови студенти буду добри књижевници а не само добри грађани. Голини је хвалио Виторелијев прогрес: написао је да је био „понос колеца“ и да су га сви поштовали и славили. Језуити су, поред образовања, утицали и на Виторелијеве моралне и политичке ставове, као и на његове водеће животне принципе; утицали су на његово поштовање реда као и на његову љубав према Колегијуму.

Књижица поезије – *Per le nozze faustissime dell'egregio cavaliere Francesco conte di Brazza colla ornatissima dama Giulia contessa de'Piccolli* садржи седам дистиха и, наравно, толико и сонета, као и уводни текст Роберта Робертија. Роберти се обраћа многопоштованој дами грофици Арпаличе Папафава, која је рођена као гролица Браца, а којој је књижица посвећена пошто су аутори желели да јој поклоне особено сведочанство поводом венчања њеног брата и тог веома радостног и свечаног дана. Напомиње да је мудре сонете који описују угледне римске госпође, које су остале славне по својим примерима брачне дужности, певао племенити господин Ђако-

¹⁴ Коста Стојановић, *Радови Руђера Јосифа Бошковића на љолу ђесничком, философском и еџакићним наукама*, Државна штампарија Краљевине Србије, Београд 1903, 19.

¹⁵ „La famiglia il Palazzo e gli Illustri Roberti“ у: *L'Illustre Bassanese*, anno XI, N° speciale, giugno, Bassano del Grappa 1999, 25.

¹⁶ Antonio Brotto Pastega, *Roberto Roberti 1786-1837*, Bassano 2001, 151.

мо Виторели, његов пријатељ, а дистихе веома учени Бошковић, изузетно реномирани астроном и песник („dottissimo Boscovich, rinomatissimo Astro-
nomo, e Poeta“). Из уводних речи је очигледно да постоје пријатељство и поштовање између породица Роберти и Браца.

Сонети и дистиси су штампани на десној, парној страни у књизи, која није пагинирана. Бошковићеви дистиси претходе сонетима; изнад дистиха су исписани наслови, а потом између две линије и текст, испод друге линије једноставно је назначено: сонет.

ALLA SPOSA

*Quid tibi Sponsa feram? virtutum exempla sequenda,
Quæ dederunt Sponsæ grandia Romulides.*

Шта да ти дам, невесто? Примере врлина да следиш,
По узору на невесте великих Ромулида.

LUCRETIA

*Vi raptum præfert vitæ Lucretia honorem:
Inde viget fracto libera Roma iugo.*

Лукреција је више волела да свој живот часно оконча:
Него да обешчашћена доживи ослобођење Рима.

VETURIA E VOLUNNIA

*Martius aggreditur Romam, nec flectitur ulli:
Objurgat Mater: Sponsa flet: ira cadit.*

Марцијус стиже у Рим, не поковава се никоме:
Мајка кори: супруга плаче: бес се стишава.

CORNELIA

*Sepositas ut pandat opes dum Graccha rogatur,
Producit natos ditior inde suos.*

Како открива Грахове изузетне врлине, моли се
Да свој пород подиже обогаћен.

SULPIZIA

*Centenas inter lectas bis quinque leguntur :
Has inter palmam Sulpitia una refert .*

Стотинама пута прочитана опет се читају:
Сулпиција их дланом прекида и враћа.

GIULIA

*Emoritur credens Pompejum Julia cæsum :
Casta pudicitie nam timet inde suæ .*

Верујући Помпеју Јулија је издахнула:
Плашећи се и стидећи вазнела се.

TURIA

*Sub tegulis condit proscriptum Turia sponsum :
Vivit , & huic vitæ est debitor ille suæ .*

Турија у свом дому чува жигосаног мужа:
Живи, и за овај живот њен је дужник.

У првом дистиху¹⁷, који има наслов *Невесџи*, Бошковић наговештава шта ће бити њихова тема, односно предочава да ће будућој млади указати на врлине угледних Римљанки. Потом следе дистиси који у наслову садрже имена Римљанки које су својим врлинама заузеле значајно место у галерији сећања. Други дистих – *Лукреција* посвећен је легендарној личности из ране историје древног Рима¹⁸; Бошковић је овим дистихом желео да подсети на Лукрецију којој обешчашћеној живот није више био вредан жи-

¹⁷ Преводи дистиха нису дословни; захваљујем се Ифигенији Драганић, која их је претходно дословно превела.

¹⁸ Лукреција је била племкиња, супруга Луција Тарквинија Колатина и сестра Луција Јунија Брута. Син римског краља Тарквинија Охолог – Секст Тарквиније ју је силовао 509. године пре нове ере. Она је сутрадан саопштила свом оцу и супругу шта јој се десило, затражила је да се обавезу да ће је осветити, а потом је извршила самоубиство. Њено тело је било изложено на форуму; над окрвављеним бодезом заклели су се муж, брат и конзули да ће срушити краља; Лукрецијина смрт је била повод преврату: народ, који више није могао да трпи увреде, покренуо се да скине јарам срамне власти и промени је.

вљења, дакако с намером да нагласи да би удата жена требало да живи чашно. Трећи дистих – *Вейтурија и Волумнија* указује на судбину и Волумније, мајке, и Виргилије, супруге Гаја Марција званог Кориолан¹⁹, које су својим сузама спасле Рим од уништења, али су због љубави према завичају изгубиле сина, односно супруга. Виргилија и Волумнија су напустиле Рим; отишле су до Марцијуса, који је због беса и ради освете решио да покори родни град, но оне су га молбама и сузама убедили да одустане од опсаде.

Четврти дистих насловљен *Корнелија* посвећен је Корнелији Африканки, племкињи, кћерки Сципиона Африканца; њу је отац удао за Тиберија Семпронија Граха Старијег,²⁰ који је био плебејац, но веома уважаван због својих врлина. Њихов брак је био срећан. Након смрти супруга, око 150. године, Корнелија је одлучила да остане удовица, одбила је чак и краљевску просидбу, и сама је пожртвовано бринула о својој деци и имању.

Сулиција је била песникиња која је у својим стиховима славила брачну љубав; она је другима служила као узор супружничке оданости, написала је томове поема у којима је са великом језичком слободом описала прихватљиве методе којима се служила да би задржала наклоност свог мужа Каленуса. Шести дистих – *Ђулија* подсећа да некада и уговорени и наметнути бракови могу бити срећни. Ђулија је била супруга чувеног римског генерала Помпеја Мања²¹ и Цезарева једина кћерка; њен брак је био склопљен из политичких разлога 59. године пре Христа, но љубав између ње и Помпеја, којем је то био четврти брак, била је обострана. Нажалост, умрла је млада, на порођају заједно са бебом, сином, 54. године пре Христа. Име овог дистиха је истоветно са именом невесте, Ђулије контесе де Пиколи. Бошковић, га је, дакако, изабрао намерно, што је куртоазни гест и истовремено испољавање жеље да брак, поводом којег је настала књига, буде проживљен у љубави и слози. Последњи дистих – *Турија* указује на жену која је била пример брачне оданости и верности супругу пуних 40

¹⁹ Гај Марције је надимак Кориолан добио након што је 493. године пре нове ере освојио волшански град Кориоли. Због својих проаристократских уверења и противљења демократским реформама у корист плебејаца доживео је трагичну судбину. Након што су га противници лажно оптужили за проневеру пребегло је Волшанима и са њиховом војском је организовао опсаду Рима. Његова мајка Вентурија, супруга Волумнија и деца су га преклињали да одустане од напада на свој родни град, што је он и учинио, но огорчени Волшани су га зато убили.

²⁰ Легенда каже да је Тиберије Грах Старији једном на брачном кревету ухватио две змије; пророк му је рекао да по предсказању не сме ни да усмрти ни да пусти обе змије, него мора да убије једну од њих. Уколико убије мушку змију то би значило његову смрт, а уколико убије женску змију то би значило смрт његове супруге Корнелије. Тиберије је веома волео супругу; будући много старији од ње, одлучио је да убије мушку змију; убрзо након тога он је и умро; оставио је Корнелију са дванаесторо деце, од којих је преживело само троје

²¹ Помпеј Мањо (106. п. н. е. – 48. п. н. е.) се женио пет пута; од треће супруге се растао 61. п. н. е. због неверста, а по пети пут се оженио две године након Јулијине смрти.

година. Турија је била изузетна жена свога времена, храбра и одлучна, посвећена породици. Од њених врлина супруг истиче и послушност, љубазност, разумност, елеганцију, марљивост, као и религиозност лишена сујеверја. Њена пожртвованост била је изузетна; колико ју је супруг поштовао и волео, колико је био задивљен њеном љубављу и колико је туговао након њене смрти види се у *Похвали покојној Турији (Laudatio Turiae)*, коју је исписао на њеном гробу. Његове речи се убрајају међу најлепше посмртне говоре (*laudatio funebris*) икада исписане у римској историји, али и уопште.²²

Обичај писања поезије и стихова поводом нечијег венчања потиче из античке грчке књижевности,²³ а са великим интересовањем за овај период у доба ренесансе поново ће ући у моду у Италији. Но то не значи да пригодних књижевних текстова поводом венчања, односно свадбе, није било у доба хришћанства; Олга Пинто наводи да их је било до деветог века, а да потом ова поезија нестаје све до 1484, када је у Падови Матеус Цердонис (Matthaeus Cerdonis) штампао песме *Carmina pro epithalamio Sigismundi archiducus di Franciscus Niger* поводом венчања Сигисмунда Хабзбуршког и Катарине Саксонске. Иако је Олага Пинто располагала грађом од 25.000 текстова писаних *per nozze*, прецизно временско ограничење у области која није у потпуности истражена је смело поготову што су многи стихови писани, а не штампани, неповратно изгубљени. Прослављање венчања у XV stoleћу представљало је боље од било какве пропаганде и спектакуларан одраз политике тога доба. Мауро Де Никило²⁴ сматра да је венчање Елеоноре Арагонске са Еркомом д'Есте, осмишљено не само као свечаност, него и као културни догађај, било ремек-дело спољне политике Фераре, о чему су писали и књижевници од Бојарда до Тита Строција. Свadbено путовање по младу и прославе су трајале неколико недеља, чувени Полицијано је описао у дистисима бал који је у част Елеоноре Арагонске у Фиренци организовао Лоренцо Медичи. Писање најчешће стихова, као и прозе и драмских комада, нарочито је било присутно у ренесанси међу племством, које је настојало да и на овај начин нагласи сопствени друштвени престиж. Многи од њих су желели да неко од угледних списатеља напише песму, писмо, неки текст поводом ступања у брак, поводом тако значајног догађаја у њиховим животима, но већина је до пригодних дела долазила само зато што је плаћала за њих. Овај обичај био је, наравно, присутан и у Дубровнику; познато је да је и Марин Држић написао нека своја дела баш поводом венчања. Примера пригодних књижица поводом венчања има и у XIX, па чак и, веома ретко, у XX stoleћу. Пригод-

²² Посмртни говор (*laudatio funebris*) „Похвала покојној Турији“ (*Laudatio Turiae*) у: *Forum Romanum*, Правни факултет Универзитета у Београду, Београд 2007, 740-744.

²³ Термин *nuptialia* означава текстове написане за венчања; постојале су две врсте песама певаних овим поводом у старогрчкој књижевности: *еџиџалам* и *хименеј*.

²⁴ Mauro De Nichilo, *Oratio Nuptialis, Per una storia dell'oratoria nuziale umanistica*, Univesità di Bari, Bari 1994, 11, 12.

на дела *per nozze* потврђена су као особен књижевни жанр и пре него што је о њима сатирично писао Бетинели / Saverio Bettinelli (1718-1808) у песмици *Le Raccolte*, у којој сведочи колико је ова навика била распрострањена у другој половини XVIII столећа. Неки немачки истраживач је 1928. године, имајући у руци Каселијев зборник са 2662 текста настала поводом венчања – *per nozze*, закључио да Италијани имају дужност да публикују библиографију свих дела написаних поводом венчања.²⁵

Поменуто књижица није Бошковићево једино дело написано поводом венчања, 1758. године „лепим стиховима“ на латинском језику честитао је венчање млетачког патриција Корарија и Андриане Пизаури.²⁶ Након његове смрти, 1811. објављена су у Венецији његова писма поводом венчања Оливиери-Балби – *Lettere del P. Boscovich pubblicate per le nozze Olivieri-Balbi*. У књизи нема дистиха, но он спомиње Ђиролама Тирабоскија, такође језуиту, и његову *Историју италијанске књижевности*, пише о Венецији, а указује и на дела Русоа и Волтера. У XIX столећу поводом венчања преовлађује објављивање ерудитских садржаја још необјављених публикација, нарочито писама и историјских докумената, хералдичких и филолошких истраживања, као и резултата научних истраживања и археолошких ископавања. Овакав обичај објашњава зашто су након Бошковићеве смрти објављена његова писма поводом свадбе Оливиери-Балби. Поред тога што је знао „заодјенути научна истраживања у пјесничку одору“ Бошковић је радо писао пригодне епиграме и песме, свечаном еклогом је прославио 1753. године излагање портрета чланова римске академије *Аркада*, као и постављање портрета пољског краља Станислава, који је био члан академије под именом Euthimii Aliphiraci. Писао је латинске сихове и у славу Марије Терезије, као промотерке наука, поводом оздрављења португалског краља Ивана V и папе Бенедикта XIV, у славу сицилијанског краља Карла и његове супруге, поводом отварања зграде бечке архигимназије, али и у славу мора.²⁷

Виторели је, такође, веома често писао пригодне стихове, но већина њих су настали из поштовања и пријатељства. Тако је поводом Бошковићевог одласка из Басана дел Грапа написао пригодни сонет – *All' illustre Boscovich (Славном Бошковићу)*²⁸ са поднасловом: директор оптике за мари-ну Француске, поводом његовог одласка из Басана у којем је боравио више од две године представљајући своја нова *Дела о оптици и астрологији* у пет томова, посвећена Христу краљу хришћанства. Овај гест потврђује да

²⁵ Giovanna Bosi Maramotti, *LE MUSE D'IMENEO metamorfosi letterari dei libri per nozze dal '500 al '900*, Edizione del Girasole, Ravenna 1995, 7, 8.

²⁶ In nuptiis J. Corraii et Andriannae Pisauriac . . . carmen p. R. J. Boscovich. Romae 1758. (F. Rački, *Rugjer Josip Bošković*, 65)

²⁷ F. Rački, *Rugjer Josip Bošković*, 65-67.

²⁸ Користили смо издање: Jacopo Vittorelli, *Poesie*, a cura di Attilio Simioni, Gius. Laterza & Figli, Bari 1911.

је Ђамбатиста Винко да Сесо у праву што сматра²⁹ да су праве Виторелијеве музе пријатељ, завичај и вера. Поред овог сонета, у којем је експлицитно назначено да је посвећен Руђеру Бошковићу, постоји и *Сонет XXXVI* (Jacopo Vittorelli, *Rime edite ed inedite*, Padova 1825, Volume I, 72.) у којем се на два места спомиње име Руђер и у којем је први тростих сонета идентифициран првом тростику сонета *Славном Бошковићу*.

ALL' ILLUSTRE BOSCOVICH

direttore di ottica per la marina di Francia, nel suo partir da Bassano ove soggiornò più di due anni presedendo alla nobile edizione delle sue nuove *Opere di ottica e di astronomia* in cinque tomi, dedicata alla Maestà del re cristianissimo

Fra noi qual sacro e memorabil pegno
restano al tuo partir gli aurei volumi
pieni di non concessi eteri lumi,
che Urania infonde nel tuo divo ingegno.

E se nobile oprar di vita è degno,
la fama resterà di quei costumi,
onde grato ai mortali e caro ai numi
tocchi d'ogni virtù l'eccelso segno.

Io più che gemme elette e bronzi e marmi
custodirò le vergini ghirlande (I)
di cui ti piacque, o gran Ruggero, ornarmi.

E ivunque Febo i caldi raggi spande,
ciascuno invidierà non i miei carmi,
ma pari lode e lodator sì grande.

(I) Alludersi qui in segno di grato animo ai versi che chiarissimo Boscovich si degno di tessere in lode delle rime dell'autore. (Алудира се на знак захвалности за стихове које се многопоштовани Бошковић удостојио да исплете похвално о стиховима аутора.)

СЛАВНОМ БОШКОВИЋУ

Међу нама као свети и незаборавани доказ / остају по одласку твом драгоценни томови / препуни неподељених небеских светлости / коју Уранија удахнује у твој божански дух. / И уколико је племенито делање живота вредно / слава ће остати таквих обичаја / због којих ће смртницима бити пријатна, а божанствима драга / део сваке врлине узвишен знак. / Више неголи изабране бисере, бронзу и мермер / чуваћу девичанске стихове / којима си волео, о велики Руђеро, украшавати ме. / И где год да Феб топле зраке распе / свако ће ми завидети, не на мојим песмама / него због похвала и тако значајног хвалиоца.

²⁹ Giambattista Vinco da Sesso, „Jacopo Vittorelli e Bassano“, у: *Jacopo Vittorelli e la cultura del suo tempo*, Comune di Bassano del Grappa, Bassano del Grappa 1995, 85.

SONETTO XXXVI

Quel cocchio alle tue porte e quell'auriga
 Che vogliono essi dir? Parla, o Ruggero.
 Ah! Che Vergenne (io ben comprendo il vero),
 Ti toglie al dolce suol, cui Brenta irriga.

Vanne pur dunque, e l'animosa biga,
 Voli rapida al par del tuo pensiero,
 E accolgati di nuovo il franco impero
 Anzi che il villanel mieta la spiga.

Io più che gemme elette e bronzi e marmi
 Custodirò le vergini ghirlande,
 Di cui ti piacque, o **buon** Ruggero, ornarmi.

E il molle spirito, che da lor si spande,
 Meno insoavi renderà que' carmi,
 Che in don preparo a donator sì grande.

СОНЕТ XXXVI Та кочија пред твојом капијом, и тај кочијаш / Шта значе?
 Реци, о Руђеро. / Ах, који Вержен (добро разумем истину), / Тебе одвуче од
 милог тла, које Брента напаја. / Иди дакле само, а смела двоколица / Нек лети
 брзином твојих мисли, / И прими те поново француско царство / Пре него што
 сељаче покоси клас. / Више него најлепше бисере, бронзу и мермер / чуваћу
 нежне венце од стихова / којима си волео, о **добри** Руђеро, да ме китиш. / И
 благи дух, што се из њих шири / Мање непријатним учиниће стихове ове /
 Које на дар припремам за дародавца тако великог.

Уочава се да је и *Сонет* XXXVI посвећен Руђеру Бошковићу; Виторе-
 ли исказује своје поштовање и нерасположење због одласка милог прија-
 теља, тон је интимнији, непосреднији, као да је писан баш уочи поласка
 као поздрав без намере да буде публикован. У првом сонету песник више
 потенцира Бошковићев велик значај као и допринос развоју друштва, а у
 другом наглашава неминовност растанка са пријатељем. У сонету се по-
 миње река Брента, која на свом току од извора у округу Тренто до ушћа у
 Јадранско море протиче и кроз градић Басано дел Грапа, као и одлазак у
 Француску, но пре тога је путовао по Италији, из Басана одлази у Венеци-
 ју, Рим, Фиренцу и Милано. Поменути сонети указују на блискост коју су
 неговали Виторели и Бошковић.

Блискост је пренета и на њихову песничку сарадњу. Виторели је у при-
 годним сонетима, што истиче и Роберто Роберти, верно и мудро осликао
 неколико жена старог Рима, које су биле познате по својим супружничким
 врлинама. Сонети из књжице *Per le nozze faustissime dell'egregio cavaliere
 Francesco conte di Brazza colla ornatissima dama Giulia contessa de'Piccolli*
 објављени су и у његовој књизи *Poesie*,³⁰ са бројевима LVIII-LXIV, но без

³⁰ Jacopo Vittorelli, *Poesie*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1911, 32-35.

Бошковићевих дистиха. Сонети имају заједнички наднаслов: *Sonetti per le nozze del cavaliere Francesco conte di Brazza colla contessa Giulia de'Piccolli*, а имају и своју нумерацију арапским бројевима од 1 до 7. Уместо назива првог сонета у пригодној књижици *Alla Sposa* у овој групи сонета први је насловљен: *Proemiale* (*Уводни*) и готово је идентичан сонету уз дистих *Alla Sposa*.

Напоредо ћемо приказати оба Виторелијева сонета и означићемо стихове који се разликују:

SONETTO.

Or che il gradito giuramento sciogli
Dal vago labbro, come Amor t'impose,
E cinta il crine di purpuree rose
Siedi felice tra le Ausonie Mogli;

Io bramo a te narrar su questi fogli
Non lievi scherzi, e non sognate cose,
Ma le vitù de le Romane spose,
Che ornaro il Lazio d'incliti germogli.

Al vivo lume di sì chiari esempi
Io veggio, o GIULIA, e il mio pensier ne gode,
Che di gloria t'accendi, e ti riempi.

Benchè per meritar verace lode
Bastava sol che ne'venturi tempi
Ti serbassi, quel sei, modesta e prode.³¹

1. PROEMIALE

**Mentre la dolce paroletta sciogli
che sui timidi labbri Amor ti pose.**
e cinta il crine di purpuree rose,
siedi felice tra le ausonie mogli;

io bramo a te narrar su questi fogli
non lievi scherzi, e non sognate cose,
ma le vitù de le romane spose,
che ornaro il Lazio d'incliti germogli,

A le bell'opre degli antichi tempi
io veggio, o Giulia, e il mio pensier ne gode,
che di gloria t'accendi, e ti riempi.

**Ma sei tanto amorosa e saggia e prode,
che invece di trovar ne'grandi esempi
uno stimolo al cor, trovi una lode.**

СОНЕТ / Сад док милу заклетву дајеш / Са љупких усана, како Амор ти налаже / Косе увијене у румене руже / Седи са срећом међ римске супруге; / Жудим да ти на страницама овим испишем / Не угодне шале, и снове одсањане, / Него римских невеста врлине, / Што Лацио красе изданицима славе. / Под јарком светлошћу тих светлих примера / Видим, о Јулија, и то моју мисао весели, / Што те слава побуђује, и испуњава. / Иако да заслужиш све те истинске хвале / Довољно би било да у времену што следи / Останеш оно што јеси, скромна и одважна.

Уочљиво је да је Виторели незнатно изменио прва два стиха, затим први стих првог тростиха, и последњи тростих у целости. Уместо почетних стихова: Сад док милу заклетву дајеш / Са љупких усана, како Амор ти налаже – прва два стиха сонета *Proemiale* гласе: Док слатка речица проговара / коју ти на твојим стидљивим уснама Амор ставља; дистиси се незнатно разликују, смисао је исти. Први стих првог тростиха сонета: Под јарком светлошћу тих светлих примера (*Al vivo lume di sì chiari esempi*),

³¹ Овај сонет ћемо превести пошто није садржан у Виторелијевој књизи *Poesie*, док друге сонете нећемо преводити у целости.

измењен је у: У лепим делима давних времена (A le bell'opre degli antichi tempi), Виторели је сада за нијансу експлицитнији, но смисао је исти; он указује на значај позитивних примера из прошлости. Последњи тростих сонета је потпуно другачији; он гласи: Ма ти си веома заљубљена и мудра и храбра / и уместо да нађеш у великим примерима / подстицај срцу нашла си похвалу.

Уколико се сагледа однос између Бошковићевих дистиха и Виторелијевих сонета примећује се да они чине јединство, да је у сонетима обрађено оно што је сублимисано у дистисима, односно да су дистиси резиме онога што се предочава у сонетима. Бошковић је радо писао дистихе, пошто је ова кратка песма којој је својствено исказивање дубљих мисли одговарала његовој склоности ка мисаоности. У првом сонету, у којем се такође песник обраћа директно Јулији невести, указује се, као и у првом дистиху, на врлине славних римских супруга „које украшавају Лацио славним изданцима“.

У другом дистиху – *Лукреција*, истиче се врлина части; Виторели у сонету такође истиче изузетност Лукрецијиног храброг чина, који је њене најближе обавезао на освету и који је подстакао промену власти и уређења.

SONETTO. 2. LUCREZIA

Ne le mie stanze il temerario SESTO
(dicea LUCREZIA) a l'improvviso spunta.
Osa tentarmi: io fuggo e son raggiunta,
E per forza, o gran Dèi... Ma tacque il resto.

Indi, coverta d'un pallor funestro,
Esclama l'infelice: a che son giunta! –
Poi s'immerge nel cor l'atroce punta

E versa in faccia a Roma il sangue onesto.

Colmo d'orror ciascuno, ebro di sdegno,
Armi armi grida, e il ferro suo sguaina,
E caccia gli empì da l'iniquo regno.

Destossi allor la Libertà Latina,
E scosse vergognosa il giogo indegno
Da la cervice illivida e china.

СОНЕТ

У мојим одајама дрски Сест
(рече Лукреција) изненада бане.
Усуђује се да ме искушава: бежим а стиже ме,
Те због тога, о велики Богови... Али прећута остало

– Ne le mie stanze il temerario Sesto
– dicea Lucrezia – a l'improvviso spunta.
Osa tentarmi: io fuggo e son raggiunta,
e per forza, o gran dèi!...; – ma tacque il resto.

Indi oppressa dal duol: – Che scorno è questo

– esclama l'infelice – e a che son giunta! –
Poi s'immerge nel cor l'atroce punta
e versa in faccia a Roma il sangue onesto.

Colmo d'orror ciascuno, ebro di sdegno,
irugginosi ferri alto sguaina,
e caccia gli empì di l'iniquo regno.

O magnanimo spirito! O Collatina!
Sol l'onor tuo, solo il tuo fato
indegno
valer potran la libertà latina.

ЛУКРЕЦИЈА

Затим, прекривена мртвачким бледилом, **Онда, обузета болом: – Каква је
срамота ово**

узвикну сва несрећна: шта ме снађе! –
Па у срдашце зарања језиви шиљак
И у лице Риму пролива часну крв.

Испуњен ужасом свако и обузет гневом,
На оружје, оружје, виче и свој мач извлачи, **зарђале мачеве увис из корица
извлачи**

Те јури безбожнике по краљевству опаком.

Освојивши дакле Слободу римску, **О великодушни душе! О Колатина!**
Збаци посрамљена јарам недостојни **Само твоја част, само твоја судба
недостојна**
Од врата модра и повијена. **моћи ће да вреди к'о слобода римска.**

Два Виторелијева сонета незнатно се разликују, другачији је први стих другог катрена, други стих првог тростиха, док је последњи тростих односно терцет потпуно другачији. У њему се помиње њен супруг Луције Тарквиније Колатина, један од вођа преврата којим је срушена монархија и успостављена република.

Трећи Виторелијев сонет подсећа на одважност две жене, Ветурије и Волуније, мајке и супруге да спасу Рим, као и на љубав њиховог сина, односно супруга према њима. Сонет је идентичан у обе књиге; нема разлике осим у графичком, визуелном погледу. Виторели наглашава да су жене постигле циљ: једна речима, друга сузама.

SONETTO.

Col ferro in mano e con terribil ciglio
Giunto era MARZIO a le Quirine porte,
E schierava l'ardita ostil coorte
Per vendicarsi de l'ingiusto esiglio.

Mentre gelano i Padri al gran periglio
E sta dubbiosa la Romana sorte,
Esce la MADRE antica e la CONSORTE
Traendo al Genitor questo e quel figlio.

Parla VETURIA, e a l'ire sue funeste
animosa si oppon; VOLUNNIA intanto
scioglie in due rivi le pupille meste.

Attonito mirolle il Duce alquanto,
poi turbato esclamò: Donne, vinceste,
una col favellar, l'altra col pianto.

3. VERTURIA E VOLUNNIA.

Col ferro in mano e con terribil ciglio
giunto era Marzio a le quirine porte,
e schierava l'ardita ostil coorte
per vendicarsi de l'ingiusto esiglio.

Mentre gelano i padri al gran periglio
e sta dubbiosa la romana sorte,
esce la madre antica e la consorte
traendo al genitor questo e quel figlio.

Parla Veturia, e a l'ire sue funeste
animosa si oppon; Volunnia intanto
scioglie in due rivi le pupille meste.

Attonito mirolle il duce alquanto,
poi turbato esclamò: – Donne, vinceste,
una col favellar, l'altra col pianto.

СОНЕТ

Са мачем у руци и злокобних веђа
стиже Марцио до градских врата
и окупи одважну непријатељску чету
рад освете неправедног прогонства што га вређа.

Док дрхте оци спрам опасности ове
и у неизвесности остаје будућност Рима
Иступа стара мајка и супруга
Узимајући од родитеља синове све.

Збори Ветурија, и његовој злокобној срџби
жестоко се противи; за то време Волунија
две реке суза пролива тужној судби.

А Вођа изненађен донекле
затим узнемирено узвикну: Жене, победисте,
прва причом, сузама друга.

Четврти сонет посвећен је Корнелији Африканки, вољеној супрузи и поносној мајци чија су деца њено највеће благо. Две верзије се донекле разликују у изразу: последња два стиха другог катрена и терцети, но сми-сао је исти: наглашава се посвећеност одгајању деце удовице Корнелије.

SONETTO.

In ricca veste d'oro e a passo tardo
Verso CORNELIA la Rival movea,
E gemme avea nel seno, e gemme avea
Su le trecce spiranti Assirio nardo.

Giunse e trovolla che di non bugiardo
Saper la mente a i cari figli empiea,
E i Gracchi entrambo per le man tenea
D'indoleegregia, e d'animoso sguardo.

Poi grida tosto: l'Eritree maremme
Quando ne' di festivi il sen t'abbigli,
Ti dier più vaghe, e più lucenti gemme? –

La MADRE allor con sorridenti cigli:
Altro (disse) tesoro il ciel non diemme.
E, dicendo così, mostrolle i figli.

Сонет

У богатој златној одежди и кораком спорим
Ка КОРНЕЛИЈИ супарница прилажаше
И бисере носише на грудима и бисере имаше
У плетеницама што на лаванду асирску мирисаше.

4. CORNELIA.

In ricca veste d'oro e a passo tardo
verso Cornelia la rival movea,
e gemme avea nel seno e gemme avea
su le trecce spiranti assirio nardo.

Giunse e trovolla che di non bugiardo
saver la mente ai cari figli empiea,
**e de la patria gloria e de l'achea
l'infiammava così, che ardean nel guardo.**

**Giunsevi e in aria dispettosa e acerba:
– Tesor – gridò – che a questo rassomigli,
Affrica non produce, Asia non serba. –**

**Con basse note e con tranquilli cigli:
– Ecco i tesori che mi fan superba
– rispose l'altra; – ed accennolle i figli.**

Стиже и откри да није лажни
 Ум онај што милу децу испуњава,
 А Гракијеве обојицу за руку држаше
 Нарави изврсне, и живахног погледа.

Затим безобразно виче: Еритрејске мочваре*
 Кад ћете у празничне дане украсити њедра
 најљупкијим, и најсјајнијим бисерима?

Озарених очију мајка ће затим:

Другог блага небо ми не треба дати.
 И рекавши то, показа на децу.

* *Ериџрејске мочваре* је израз који су употребљавали различити песници попут Ариоста или Метастазија, а односи се на афричке обале које запљускује Црвено море, веровало се да су оне изузетно богате благом и драгим камењем.

Сонет посвећен лепој Сулпицији готово је идентичан у обе верзије. Песник сматра да је можда ова некада славна песникиња пре заслужила храм него богиња Венера. За разлику од дистиха *Сулпиција* посвећеног њеној песничкој вештини у сонетима се предочава да је она „велика жена“ и једна од најмудријих и најскромнијих Римљанки.

SONETTO.

Le Vestali peccaro, e il gran delitto
 Colmò d'orrore i Padri e l'alme oneste,
 Onde a placar la grave ira celeste
 Fu novel tempio a Venere prescritto.

Ma, per sacrarle il busto, esce l'editto
 Che pria cento Romane, indi fra queste
 Sol le dieci più sagge e più modeste,
 Poi, scelta la miglior, n'abbia essa il dritto.

Parve d'integrità salda colonna
 SULPIZIA bella, e al ministero augusto
 Fu scelta in bianca e vereconda gonna.
 avesse il tempio, il sacerdote, il busto!
 Plause ciascun, ma oh quanto era più giusto
 Che Venera non già, ma sì gran Donna
 Avesse il tempio, il sacerdote, il busto!

И од славе домовине ахајске
Распламса се тако да пламтеше у
погледу
Викаше пркосна и љутита:
– Благо – узвикну – које овом сличи
Африка не даје, а Азија не чува. –
Дубоким тоном и мирним погледом:
– Ево блага које ме испуњава
поносом
– одговори друга и – и показа им
децу!

5. SULPIZIA.

Le vestali peccaro e il gran delitto
 colmò d'orrore i padri e l'alme oneste,
si che a placar la grave ira celeste
 fu nobil tempio a Venere prescritto.

Ma per sacrarle il busto **impon** l'editto
 che pria cento romane, indi fra queste
 sol le dieci più sagge e più modeste,
 poi, scelta la miglior, n'abbia essa il dritto.

Parve d'integrità salda colonna
 Sulpizia bella, e al ministero augusto
 fu **tratta** in bianca e vereconda gonna.
 Plause ciascun, ma oh quanto era più giusto
 che Venera non già, ma sì gran donna

Сонет

Весталке згрешише и злочин велики
Испуни ужасом очеве и душе чисте.
Да умире тешки небески бес

Нови храм Венери обећаше.

Али да би јој попрсју лик дали, проглас објавише. **издаше** проглас
За првих сто Римљанки, а међ' њима
само десет најмудријих и најскромнијих.
Затим, избрав' најбољу, створише лик.

Изгледаше саздана чврсто и усправно
СУЛПИЦИЈА лепа, и узвишени службеници
Изабраше је у чедно белој сукњи.

Како би умирили тешки
небески бес

Приказаше је у чедно белој
сукњи.

Свако похвали, али ох како би праведније било
Да је та велика Жена, а не Венера
Добила храм, свештеника и попрсје.

У шестом сонету – *Ђулија* – од четрнаест стихова девет се разликују.
Виторели пише о Ђулијином очајању након што је примила вест о смрти
вољеног супруга Помпеја Мања, који ипак није умро него ју је надживео.

SONETTO.

Nel rimirar di fosco sangue intriso
Il bianco lembo de le amate spoglie,
Inorridi la stupefatta MOGLIE,
Credendo il suo fedel tra l'armi ucciso.

Un gelido sudore, un improvviso
Quella clamide infausta al sen racoglie.
E la bagna di pianto, e un grido scioglie,
Ah! pur troppo (dicendo) io ti ravviso!

Dunque, o magno pompeo, disciolto è il laccio
Che mi stringeva a te? Nè avrò chi poscia
L'illeso onor difendami col braccio?.

E qui, svenendo su la destra coscia,
Bianca e fredda rimase a par del ghiaccio,
E vittima spirò a l'angoscia.

6. GIULIA

Nel **contemprar** di fosco sangue intriso
il bianco lembo de le amate spoglie,
inorridi la stupefatta moglie,
credendo il suo fedel tra l'armi ucciso.

Un gelido sudore, un improvviso
tremito da la fronte al piè la incoglie.
Torna a mirar quei lini e un grido scioglie:
– **Ah! Pur troppo son dessi:** io li ravviso. –
Del letto nuzial corre a la sponda
e immobil vi si arresta; e tutto poscia
di furiose lagrime lo inonda.

Strappa il misero crin, batte la coscia,
urla, singhiozza e muor. L'ostia seconda
aspetti invano, o maritale angoscia.

Сонет

Гледајућ' туробном крвљу упрљано
Бели скут мртвог тела вољеног,
Престрави се ужаснута ЖЕНА,
Верујућ' да оружје уби верног мужа.

Ледени зној, изненадни
плашт злокобни што груди прекрива.
И влажи их плачем, те вапај пусти.

Ах! На жалост (говорећ') окајаћу те!

Дакле, о Помпеју Мањо, развеза ли се
узица
Што ме за тебе држаше? Хоћу ли имати
касније
Нетакнуту част да се песницом браним?

И тада, падајућ' на десно бедро,
Бела и хладна остаде као лед.
Жртва издахну у мукама.

6. ЈУЛИЈА (ЋУЛИЈЕТА)

Посматрајућ' туробном крвљу упрљан

Дрхтај од чела до пета обузе је.
Врати се да мотри те скуте, па вапај
испусти:

– Ах, на жалост, исти су: окајаћу их.
С брачне постеље хита до руба

И непомична се зауставља; и целог га
затим
Бурним сузама поплави.

Чупа венчић бедни, ударив у бедро
Вришти, јеца и умире. Друга жртва
узалуд чека, о брачни ужасу.

Последњи сонет *Турија* разликује се готово у целости; идентичан је само први катрен у обема верзијама. Песник подсећа на њену одлучност да спасе свог вољеног супруга, који јој је касније посветио чувени посмртни говор.

SONETTO.

PARTITO il mondo nel fatal congresso,
I gelosi triumviri segnaro
L'aspra sentenza, che al sanguigno acciaio
Destina il capo di Lucrezio stesso.

TURIA lo seppa; ed a l'infesto messo,
Versando da le ciglia un pianto amaro,
Chiama il tenero Sposo, e grida: o caro,
Di toglierti al mio sen non è permesso.

l'affanno mio, se di quest'alma hai cura,
Fra gli embrici lo appiatta, e rassicura,
E amorosa il conforta, e a lui provvede,
Nè alcun lo sa, fuorchè la notte oscura.

Ma quella notte. Che su l'opra siede,
Cangiata in luce manifesta e pura
Farà palese un dì sì bella fede.

7. TURIA

Partito il mondo nel fatal congresso,
i gelosi triumviri segnaro
l'aspra sentenza, che al sanguigno acciaio
destina il capo di Lucrezio istesso.

**Com'ode Turia l'esecrando eccesso,
bagna il tenero sen di pianto amaro,
e quel capo mirando a lei sì caro
tutto lo cinge di un pietoso amplesso.**

**Poi dolce esclama: – O tu che ben
discerni**

**perchè mai non t'involi ai numi inferni? –
Quinci destra lo appiatta e rassicura
nel muto sen degli embrici paterni,
nè alcuno il sa, fuor la notte oscura.**

Сонет

Пошао свет на судбоносни скуп,
 Љубоморни тријумвири означише
 Опору пресуду, да крвавом мачу
 Следи глава Лукреција самог.

Турија то знаде и гласнику несрећном
 Ронећи из очију горке сузе
 Позива супруга нежног и виче: о драги,
 С мојих грудију не смеш се маћи.

Под кровом га храбри и скрива
 Љубављу крепи и опскрбљује

То нико не зна, до ноћ тамно сива.

Али те ноћи што лепоту пусту
 У другој боји светлости показује бајну
 Обзнаниће једног дана своју веру чврсту.

7. Турија

Осећа Турија претерану мржњу
 Влажи нежне груди сузама горким
 И ту главу тако драгу гледајући
 Обавија загрљајем милостивим
 Затим нежно повикује: О ти што
 јасно видиш
 Тугу моју, ако за ову душу хајеш
 Што се не винеш ка божанствима
 пакла?

Ова десница га штити и храбри
 У неким грудима породичног крова
 То нико не слуту сем тамна ноћ ова.

Тешко је рећи шта је настало прво: да ли дистиси или сонети, но судећи по сонетима које је Виторели посветио Руђеру Бошковићу чини се да су дистиси претходили сонетима. Бошковић је, како смо напоменули, био познат као „песнички импровизатор или импровизатор песник“. Његови дистиси по својој садржини и јесу особен увод у сонете, но Виторели је свакако тежио складности оба дела. За разлику од Виторелија, Бошковић није имао потребу да своје стихове, који су настајали у заносу и трену, казније мења.

Бошковићеви дистиси потврђују његову ерудицију, мудрост, лакоћу писања, елеганицију израза, оно што је и уочено као особеност његове поезије. До сада нико није указао на његову сарадњу са песником Виторелијем, о чему сведочи и поменута пригодна књижица, која је само једно од опипљивих сведочанстава о боравку у Басану дел Грапа. Руђер Бошковић је са благонаклоношћу прихваћен у овом италијанском месту, које је било само једна од епизода у његовом плодотворном животу. Књижевни опус Руђера Бошковића још увек није у потпуности представљен јавности – најважнија дела јесу, но стихови попут наведених расути су, а они и указују како на Бошковићеву поетику и песнички таленат, његову изузетност, тако и на дух његовог времена.

Nada Savković

RUĐER BOŠKOVIĆ AND IACOPO ANDREA VITTORELLI
(ON THE OCCASION OF 300 YEARS SINCE
THE BIRTH OF RUĐER BOŠKOVIĆ)

Summary

Ruđer Bošković and Iacopo Vittorelli published together in Bassano del Grappa in 1785 an occasional book of poetry *Per le nozze faustissime dell'egregio cavaliere Francesco conte di Brazza colla ornatissima dama Giulia contessa de'Piccolli*, which comprises seven Bošković's couplets in Latin and seven Vittorelli's sonnets in Italian. Since May 1783 Bošković had lived in the little town of Bassano del Grappa, Vittorelli's hometown. The encounter of the famous scientist and the famous and popular poet, both of whom were Jesuits, was inevitable in this little town. Bošković was famous for his verses and as a "poetic improviser or improvising poet". Mario Guderco thinks that the meetings of Vittorelli with Ruđer Bošković and Ippolito Pindemonte were very important, practically fundamental, since they inspired him to shape his poetic style and bring it to perfection. This little book was published on the occasion of a wedding; Bošković's couplets were a characteristic introduction to Vittorelli's sonnets. Unlike Vittorelli, Bošković did not feel the need to change his verses which were composed in rapture, whereas Vittorelli did and published them again as a whole, but without Bošković's couplets. It seems that the couplets were written before the sonnets and that Vittorelli strived to achieve the harmoniousness of both parts.

On the occasion of Bošković's departure from Bassano del Grappa Vittorelli wrote a occasional sonnet – *All' illustre Boscovich (To Famous Bošković)*; besides this sonnet, which is explicitly dedicated to Ruđer Bošković, there is *Sonnet XXXVI* (Jacopo Vittorelli, *Rime edite ed inedite*, Padova 1825, Volume I, 72), which mentions the name 'Ruđer' twice and where the first tercet of the sonnet is identical with the first tercet of the sonnet *To Famous Bošković*.

ГОГОЉЕВ КОНФЛИКТ У КЉУЧУ ЕПИСТЕМОЛОГИЈЕ СМЕХА¹

Иџор Периџић

САЖЕТАК: У тексту се показује како би се општи теоријски закључци о епистемолошким аспектима смеха могли применити на 'Гогољев конфликт' у роману *Мртве душе*. Синтагма Гогољев конфликт означава често разматрани несклад између Гогољеве жеље за текстуалном трансценденцијом стварности (пророчка намера) и смеховног разобличавања ружног срца стварности (тзв. реалистички или сатирички аспект; Гогољев комички геније).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Николај Гогољ, *Мртве душе*, 'Гогољев конфликт', смех, епистемологија смеха, утопија смеха, сатира, реализам

Скоро је опште место у гогољологији разматрање противречности његове личности и његовог дела, која се назива и Гогољевом контрадикторношћу, трагичким неспоразумом у његовој души и сл.² Виктор Шкловски

¹ Овај текст резултат је рада на Пројекту „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ (178013), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

² Владимир Пропп наводи да је Гогољева противречност била у томе што је дубоко волео ону Русију коју је исмевао, и да је на концу хтео нешто друго да постигне од онога што је, по сопственом мишљењу, урадио у првом тому *Мртвих душа*: „Пошто је Гогољ оваплоћавао своје ликове улажући сву своју генијалност, сав свој комични таленат, он је зажеleo да пренесе поглед на супротну страну, да прикаже свет у коме не живе само Чичикови и Хлестакови, али му то није успело. У томе се у великој мери и крије Гогољева трагедија“. (Владимир Пропп, *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад, Дневник/ Књижевна заједница Новог Сада, 1984, превео Богдан Косановић, стр. 165.) Драган Недељковић је нешто оштрији према Гогољу-човеку при објашњењу његове противречности. Наиме, Гогољев геније био је у нескладу с његовом интелигенцијом. Слава га је сувише занела, осетио је потребу да буде пророк и да Русију избави од греха, па је умислио да ће написати савремену верзију *Божанствене комедије*: „Али умишљени пророк није имао праве и спасоносне поруке, него је постао роб баш оне *пошлости* коју је онако немилосрдно исмејао“.

експлицитно употребљава реч „конфликт“ и наводи да се, поред осталог, конфликт састојао у томе што Гогољ није могао да поднесе противречност са знања да ако Русија хоће да васкрсне у својој величанственој снази, како се он надао и пророковао, штошта у њој треба да изгори.³ Могло би се комички додати да је, услед свог конфликта, Гогољ спаљивао рукописе наставака *Мртвих душа* како сама Русија не би изгорела у пакленом огњу.

Та 'конфликтна' црта Гогољеве личности, обично се, како то чини и Гогољев најлуциднији биограф Дмитриј Мерешковски, описује као расцеп између комичког генија и умишљеног пророка. Мерешковски говори и о заумној природи Гогољеве болести, односно хипохондрије (страха од болести). Да ли је у питању био умишљени страх, који јесте ипак једна врста болести, или стварна болест, зависи од тога ко на то гледа, па и од тога како сам Гогољ у одређеним тренуцима свог живота тај 'проблем' доживљава. У свему томе повремено се стиче утисак комичке апсурдности Гогољеве хипохондрије: он своју болест час лечи молитвама (трансцендентално), час помоћу лекара (емпиријски). Међутим, виши смисао апсурда Гогољеве болести/страха види се у томе што је он од тога – ма шта то било – заправо и умро, та „агонија траје читаве године, десетине година. Гогољ као да уопште није ни живео, као да је целог живота умирао“.⁴ Цео његов живот заправо је био хришћанска трагедија комичког генија који сопственом дару не може да нађе те(ле)олошко оправдање. Апсурд те трагедије огледа се у томе што је писање за њега било живот, док живот није могао да буде искључиво писање. Вера у текстуалност посредно произлази из једног запажања сведока Гогољеве смрти: Николај Васиљевич је умро само зато што је веровао да умире, дакле зато што је предестинирао свој живот сопственим менталним *йисмом* о њему. Међутим, све то као да је било ђаволова работа: Гогољ је пред смрт спалио своје списе, не успевши да разреши конфликт. Двоструки зачарани круг писања и живота морао је да се разреши у смрти, не давши себи недоктринарно-хришћанско право тертулијановске вере у апсурдно.

(Драган Недељковић, „Симболични свет *Мртвих душа* Н. В. Гогоља“, у: *Универзалне йо-руке руске књижевности*, Нови Сад, Матица српска, 1973, стр. 100.) Још оштрији је Владимир Набоков. Он сматра да је Гогољев конфликт можда и разрешен тиме што је Гогољ 'застранио', потпуно се препустио проповедничкој страни у том умишљеном сукобу сме-ха и Бога: „Гогољ је постао проповедник зато што му је била потребна предикаоница са које би придиковао о етици својих књига и зато што му се чинило да је непосредан додир са читаоцима природна последица сопствене магнетске снаге. Религија му је пружила неопходан тон и метод. Питање је да ли му је пружила ишта друго“ (Владимир Набоков, „Николај Гогољ“, у: *Есеји*, Београд, ННК Интернационал, 2006, превела Маја Врачаревић, стр. 53.)

³ Виктор Шкловски, „Николај Васиљевич Гогољ“, *Трећи йрограм*, Београд, 1992, бр. 92–95, превела Милица Николић, стр. 338.

⁴ Дмитриј Мерешковски, *Гогољ и ђаво*, Београд, Службени гласник, 2009, превела Лидија Суботин, стр. 97.

У овим чињеницама из Гогољевог живота – онаквог каквим га Мерешковски представља – чудесно се изражава суштина апсурда као 'нечујног' закона, као тајне 'логике', као заправо утопијске објаве бесмисла, бесмисла који својом у исто време и комичком и трагичком 'садржином' чини да се наизглед противречне садржине сједине у квалитету продуктивне спознаје апсурда. А јединствени квалитет спознаје апсурда (ноције која скоро иде до доживљаја апсурда као епистемолошке категорије) јесте главни квалитет Гогољеве прозе, а не сви они критички и ини реализми.

Михаил Бахтин пак разрешава Гогољев конфликт тако што тврди да он унеколико и не постоји. Када је Гогољ противречан у вези са смехом, Бахтин сматра да то није искрено, него да је последица извесног кетманства нужног за XIX век. То време није волело да чује да је смех добро по себи, да у њему већ постоји све што га чини изнутра противречним те стога и уметнички вишезначним, да му нису потребни никакви 'конфликтни' додаци у виду објашњења или додаци у виду његове функционализације или 'метафизикизације':

Гогољ је дубоко осећао *свејоназорни и универзални* карактер свoga смеха и у исто време није могао да нађе ни прикладног места ни теоријског утемељења и осветљења таквог смеха у условима „озбиљне“ културе XIX века. Када је у својим размишљањима објашњавао зашто се смеје, он се, очигледно, није осмелио да до краја разоткрије природу смеха, његов универзални, свеобухватни народни карактер.⁵

Антисатирично схватање смеха које је развио у књизи о Раблеу, Бахтин овде примењује и на Гогоља. Пошто је сатира увелико функционализација и вулгаризација смеха, Гогољев смех је начелно неспојив са смехом сатиричара, али му Гогољ, по Бахтину, попуштајући духу времена додаје и такву 'идеологију':

Може се рећи да га је његова унутрашња природа вукла да се смеје „као богови“, али је сматрао неопходним да свој смех оправда ограниченим људским моралом времена.⁶

Дакле, ипак и Бахтин у извесном смислу сматра да је Гогољев конфликт постојао, али да је искључиво последица друштвене условљености. Руски мислилац као да овде даје прилог понешто мистериозном марксистичком делу своје биографије и увелико симплификовано тврди да је друштво искварило Гогоља. Попут брижног родитеља који одједном постане марксиста када је реч о пороцима сопственог детета: увек је криво друштво, универзална људска природа пороку склона не постоји! Због таквог, кетман-

⁵ Михаил Бахтин, „Рабле и Гогољ: Уметност говора и народна смеховна култура“, *Трећи програм*, Београд 1993, бр. 96–99, превео Добрило Аранитовић, стр. 226.

⁶ *Исио*, стр. 227.

ског, попуштања духу времена, онда и Бахтин, сасвим некарактеристично за њега, може да закључи да Гогољев смех побеђује све (конфликт је трансцендиран), да би ипак додао и промишљеније запажање да је такав смех катарза баналности.⁷

Једна од највидљивијих конкретизација Гогољевог конфликта јесте она која се опажа у осцилацијама између сатире и пророчког говора, што би у поједностављеном виђењу могло да се чита као да Гогољ најпре сатирички разобличава мане њему савремене друштвене стварности да би на основу тога понудио озбиљан програм како свет поправити. Међутим, таква конструкција постаје неодржива, јер се обе њене премисе испостављају увелико непостојанима.

Најпре о сатири. *Мртве душе* су пре прототрансгресија или смеховна деконструкција реализма пре реализма, но што би се могле читати као врхунско оваплоћење касније формулисане реалистичке поетике.⁸ У таквом контексту и сатирички моменти, који свакако јесу присутни у роману, испостављају се више као сатира на нешто друго, но на конкретну друштвену стварност. Исмевање друштвених порока јесте свакако била једна од Гогољевих интенција, што се највише види у комедији *Ревизор* (где постоји опсесија сатиричним изобличавањем корупције; мито се ту појављује као права сврха сваке службе у Русији XIX века), или у Гогољевој националистичкој опсесији исмевања моде употребе страних језика. Али његов амбивалентни (конфликтни) геније од сатире је напосто морао да направи нешто више од исмевања неправедног друштвеног устројства феудалне Русије. Једноставно – и то је Бахтин убедљиво показао – уколико је сатира и полазиште, уметнички геније, ако је аутентичан, мора на крају крајева да схвати да је то унеколико поступак који није достојан уметности, да у најбољем случају може да се сврста у тзв. тривијалне жанрове, жанрове који имају јасан циљ и дефинисана средства реализације.

Од свих многобројних места из литературе у којима се соцреалистички уздиже Гогољева сатира, на основу које се посредно пророкује ново друштво, вреди издвојити нека у којима таква тумачења достижу климакс, али и метатекстуалну декаденцију. У речима Владимира Жданова (није то ипак *онај* Жданов; идеолог соцреализма звао се Андреј), у којима се значење књижевног дела потпуно прилагођава идеолошкој конструкцији од које се кренуло, на метанивоу се види још један пример познатог бергсоновског смеха

⁷ *Исѣо*, стр. 231.

⁸ Роман *Мртве душе* Николаја Гогоља (објављен 1842. године) осим што испуњава неке захтеве реалистичке поетике, може се посматрати и као пародија реализма пре реализма (зато што у том тренутку реализам још увек није *mainstream*, или традиционалније речено: реализам је тада у својој раној фази), или прототрансгресија реализма. Гогољев роман, поред тога што јесте на неки начин и репрезентант реалистичке поетике, врхунац је смеховне, аукторијалне приповедачке традиције (од античког романа, преко Сервантеса до енглеског хумористичког романа).

као механизма вештачког накалемљеног на живо.⁹ У овом случају конструкција идеологије накалемљена је на живо, вишезначно књижевно дело. Дакле, једно Гогољево пророчанство било је да ће га његово име надживети:

Остварило се и друго Гогољево пророчанство, одиста, да ће доћи време када Европа неће долазити код нас у куповину кудеље и масти, већ у куповину мудрости. Мудрост нашег времена, велика истина комунизма, шири се сада по целом свету, а не само по Европи. Врело те мудрости налази се у преображеном животу моћне совјетске државе, слободне и срећне Гогољеве отаџбине, која иде испред прогресивнога човечанства, примајући изразе његовог поштовања, борећи се за мир и будућност.¹⁰

У сврху цинизма, може се приметити да се и сам Гогољев патетични завршетак *Мртвих душа* 'намешта' оваквом тумачењу. Хтео је да изазове религиозни преокрет, да промени морал људи и веровао да писањем може то да уради – па ето резултата! Бескрајне су могућности било религиозних, било комунистичких злоупотреба његовог конфликта.

У општим местима совјетских критичара о оштрој друштвеној сатири спрам спахијске, феудалне Русије, занимљив је још један став, али из другог разлога, због унеколико иновативног објашњења односа хумора и смеха. М. Б. Храпченко наике сматра да је Гогољ сатиру претпоставио хумору. Обдарен генијалним талентом запажања комичног у реалном животу, писац је у зрелом свом периоду „одлучно одбацио хумор, сматрајући да он служи беспосленој разоноди и забави људи“, да би у смеку пронашао моћно оружје борбе с друштвеним злом и са неупоредивом вештином се користио тим оружјем.¹¹ За разлику од уобичајеног мњења да је хумор због својих трансценденталних квалитета супериоран наводно простом смеку, овде се ствар обрће па се хумор има схватити као средство ниже забаве, да би се у смеку пронашли квалитети који га уздижу на виши ниво. Парадокс је само у томе, или комички обрт, што се смех декларише као виши, не због естетских квалитета, него због функционалних: смех је оружје борбе против зла.¹² Мада овакав исказ, ако би се дубље проми-

⁹ Анри Бергсон, *О смеку*, Нови Сад, Vega media, 2004, превео Срећко Цамоња.

¹⁰ В. Жданов, *Н. В. Гогољ: Очерк творчества*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1953, с. 120.

¹¹ М. Б. Храпченко, „Мертвые Души“ *Н. В. Гоголя*, Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1952, с. 99.

¹² И Дмитриј Мерешковски налази сличну 'функцију' у Гогољевом смеку, али много продубљење. Он наводи пишчеве речи у којима објашњава како је у раним делима измишљање смешних лица и карактера било својеврсни лек за нападе необјашњиве туге. Касније је Гогољ тај „смех ради смеха, изобиље весеља“ претворио у смех кроз сузе, „окрутно оружје суровог сазнања, нешто слично анатомском ножу који сече живот као леш“. (Д. Мерешковски, *Гогољ и ђаво*, нав. дело, стр. 74–75.) А помоћу тог ножа, Гогољ се упустио у борбу са ђаволом: „Он је осећао да је његов смех страшан, снага тог смеха одиже неке последње покрове, разголићује неку последњу тајну зла. И сувише је завирио

слио, у себи крије и потенцију бодлеровске амбивалентне етике смеха,¹³ он овде, својим радикалним поједностављивањем, заправо посредно додаје још један аргумент комплексном Гогољевом односу према сатири.

И тај комплексан однос није онакав како га види још једно опште место совјетске критике. Д. Николајев, у тој традицији, тумачење Гогољеве сатире заснива на чувеном, скоро општеприхваћеном исказу да је Гогољев смех помешан са горчином [смех растворен горечью].¹⁴ Међутим, овакав исказ много више говори о Гогољевом општем конфликту, генијалној амбиваленцији његових речи, но што би то било тумачење у смислу свођења 'тужних' елемената у смеку на оне који су последица горчине изазване смешовном деконструкцијом друштвених неправди. И у том смислу на први поглед се чини да је Драган Недељковић у праву када 'шири' значење Гогољеве сатире. Она није друштвена, него *антиројолошка*:

...све Гогољеве сатире имају психолошку тему, која се не развија из друштвених односа, али се усклађује с њима. То је најчистији облик антрополошке сатире, јер исмева људске мане. Прави предмет те сатире нису установе, које је човек створио, него оно што је у човеку рђаво.¹⁵

И кад је антрополошка, сатира је ипак сатира, а сатирични однос према представљеном свету никако не може да буде коначан резултат генијалног уметничког дела. Да би била уметничка, сатира мора да трансгресира чак и експлицитну ауторску намеру сатиричког деловања. Довољно је сетити се чудесне Свифтове сатире „Један скроман предлог у сврху спречавања да ирска деца остану на терету својим родитељима и отаџбини“, у којој на крају мало тога остаје од намере да се исмеје однос државе и друштва према сиромашној деци. Пре ће бити да је генијална Свифтова сатиричка жица наслутила сав језовито амбивалентни потенцијал сопствене теме, да би је развила у правцу у којем се на крају запитамо колико је Свифтов скроман предлог сасвим несатирички хуманији од оне стварне судбине која ту децу чека. Без обзира на то што рефлексивна таква амбиваленција (да ли децу клати или пуштати да сиромашно живе?) наравно не може имати резултат у опредељењу за Свифтов предлог, 'квака' је у томе што је и тај предлог постао, парадоксално, једна могућност увек на неки начин хуманистичке и хумане читалачке свести.

право у ђаволово лице 'без маске', видео је оно што није добро да виде очи човече...“ (*Исјо*, стр. 60.) Када је све то видео, Гогољ је – ако бисмо следили надахнуте аналогije Мерешковског – и сам у тој борби са ђаволом признао пораз, скоро добровољно се повукавши из живота.

¹³ О Бодлеровом озбиљно-иронијском објашњењу смеха видети: Игор Перишић, *Увод у теорије смеха: Крајњак преглед теорија смеха од Платона до Проја*, Београд, Службени гласник, 2010, стр. 105–109.

¹⁴ Д. Николаев, *Сатира Гогоља*, Москва, Художественная литература, 1984, с. 169–215.

¹⁵ Д. Недељковић, „Симболични свет *Мрјових души*“, нав. дело, стр. 99.

Николај Хартман, немачки естетичар рођен у Летонији, добро је уочио овај проблем и успоставио разлику контемплативне и заједљиве сатире. То је разлика између сатире која афирмише живот и оне која га негира; сатире која у својој подлози има упола оптимистични, толерантни став и оне која има изразито песимистички став који се може „заострити до огорчења према животу уопште“. За Хартмана, суптилни хумор Хорацијевих сатира прави је пример контемплативне сатире, док код заједљивих сатира „нису могућна тако висока остварења, јер су тражени ефекти грубљи, а поглед на свет, који се иза тога налази, сувише је негативан“.¹⁶ Мада се Гогољева 'сатира' не би баш могла назвати толерантном, она јесте, по овој Хартмановој дихотомији, у сваком случају контемплативна, *ейісіѣмолошка сатїира*. За разлику од Недељковића, који пледирањем за антрополошку сатиру ипак подвлачи да је главна ствар у њој *їредмеї*, ако је сатира епистемолошка у њој није битан предмет, па био он и универзализован у човеку као таквом, него рад човекових сазнајних моћи, дакле на делу је једна контемплативна операција у самом *субјектїу*. У таквој сатире нема једноставног активног опредељивања 'за' и 'против' представљеног света, него само уметнички појачаног доживљаја светскоисторијских противречности, епистемолошких амбиваленција из којих нема излаза. А све то није нимало трагично, него управо неодољиво комично.

С обзиром на то да је Гогољев конфликт овде постављен пре свега у дихотомији сатира vs. пророчство, сада ваља осветлити и другу његову страну. Како је већ истакнуто, обично се сматра да је Гогољ сатиром, исмевањем 'реалистичности реалности', хтео да заумно докаже потенцијалну величину и снагу Русије, да преображајем 'ниске' садржине испише поетску визују отаџбине. У завршном поглављу *Мрївїх душа* са тих разлога каталошки се пописују пејзажи, људи, призори, као заправо путнички каталог Русије у којем би све, као у ултимативном каталогу, требало да заврши – у Русији свеprisутној и саборној мајци.

Карактеристично је то да се поетска визија Русије налази у деловима које испишује аукторијални приповедач („Веома јако обујима ме бескрајно пространство неизмерном јачином, огледа се у души мојој; натприродном силином засјале су моје очи. Их, како је блиставо, дивотно, непознато, безгранично пространство царевине! Русијо!...“ (234)),¹⁷ а не у оним деловима

¹⁶ Николај Хартман, *Естетїка*, Београд, Дерета, 2004, превео Милан Дамњановић, стр. 412.

¹⁷ У тексту се користи превод *Мрївїх душа* из пера Милована и Станке Глишић. Превод је први пут објављен 1921. године и од тада је много пута прештампаван, наравно уз интервенције редактора. Сви цитати из Гогољевог романа обележени су бројем стране у заградама у самом тексту и односе се на ово издање: Николај Гогољ, *Мрїве душе*, Београд, Политика / Народна књига, 2004, превели Милован и Станка Ђ. Глишић. Други превод на српски језик (или трећи, ако као први рачунамо онај који су 1872. године објавили Љубомир Миљковић и Милован Глишић), који је дело Радована и Мире Лалић (први пут објављен 1987. године), користиће се само када то буде било неопходно у разјашња-

који се представљају фокализовано кроз свест Чичикова. Због тога је могуће метанаративно објашњење патетичних дигресија. Овакву функцију руске тројке Драган Недељковић проналази у следећем: тројка је израз пишчевог заноса да ће написати *йри* дела своје *Божансйвене комедије*.¹⁸ У складу с тим, и патетичне дигресије имају се читати као аутопоетички наговештаји планираних наставака, као оно што треба да буде предлогач на основу којег ће се 'идеологија' *Мрйвих дуца* касније преусмерити. Гогољ је био свестан да први том није довољно утопијски како је он желео да буде, па га је механички прошарао патетичним дигресијама. (Или, супротно Бахтиновим увидима, Гогољ није веровао да је смех добро по себи, као да је осећао грижу савести због смеховне генијалности *Мрйвих дуца*, па је морао некако да успоставља равнотежу тим патетичним дигресијама.)

Метанаративно-формалистичко објашњење противречности могуће је и кад је реч о лику Чичикова. Наиме и ту постоји одређени конфликт – 'Чичиковљев конфликт' – неравнотежа између његове чувене *йошлосйи*¹⁹ и извесних утопијских, узвишених момената који су му додељени. По речима Виктора Шкловског, Гогољев план био је да Чичикова касније „васкрсне“ и претвори у *човека*:

Али анализа јунакове судбине није давала основа за такво „васкрснуће“, и лик Чичикова испао је у том погледу противречан. Ту противречност писац није савладао.²⁰

А покушавајући да противречност савлада, Гогољ је Чичикову доделио неколико патетичних дигресија, или лирских, утопијских момената. И не само то, додатно формалистичко објашњење иде ка томе да се кон-

вању неких недоумица и биће увек посебно наглашено да се консултује и тај превод. Сви наводи из превода Лалићевих цитирају се према следећем издању: Николај Гогољ, *Мрйве дуце*, Београд, Paideia, 2008, превели Радован и Мира Лалић. Оригинални текст на руском језику цитира се у угластим заградама према овом издању: Н. Гогољ, *Мертвые души*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1956.

¹⁸ Д. Недељковић, „Симболични свет *Мрйвих дуца*“, нав. дело, стр. 31.

¹⁹ Наводећи да ни Владимир Набоков није успео да пронађе одговарајући превод ове речи на енглески језик, Витомир Вулетић сматра да ни у српском не постоји баш тачан корелатив, али да су најприближнији „баналност“ и „тривијалност“. (Витомир Вулетић, „Прва идила' Николаја Гогоља: *Вечери у сеоцеџу крај Дикање*“, у: *Руске књижевне йеме*, Београд, Светлосткомерц, 1996, стр. 52). Драган Недељковић се слаже да је реч непреводива једним јединим изразом, па ређа описне преводе: баналност и тривијалност, осредњост и плиткост, самозадовољна инфериорност медиокритета и малограђанска вулгарност. (Д. Недељковић, „Симболични свет *Мрйвих дуца*“, нав. дело, стр. 28). Речници наводе преводе: простаклук, блътавост, тривијалност, баналност, плиткост. Глишићеви су, на неким местима, превели *йошлосй* у придевским облицима као „јадно“, при чему би се и именичка варијанта „јадност“ могла размотрити као најадекватнији српски еквивалент *йошлосйи*.

²⁰ В. Шкловски, „Николај Васиљевич Гогољ“, нав. дело, стр. 319.

фликт поднаслова тиме превлада. Комичка тензија треба да буде надвлана поетском тензијом, и у томе је један од смислова жанровског поднаслова „поема“.²¹ Из овакве анализе Шкловског произлази и да местимични искази Гогоља-човека у славу смеха, на којима Бахтин заснива тумачење глорификације смеха аутора *Мртвих душа*, нису последица јединствене пишчеве идеологије: они су само део једног од два противречна пола Гогољева, оног који у смеку повремено види нешто добро по себи.

Као противтежа *пошлости*, као покушај поетског превладавања комичке тензије, ево примера једне лирске сцене која је додељена Чичикову. Кад је отишао од спахије Ноздрјова, јунак *Мртвих душа* успут среће каруце у којима је једна млада жена. Чичиков се загледа у њу. Следе ови 'појетски' редови, утопијске објаве или, како неки мисле, патетичне дигресије или епизоде које нарушавају Гогољев сатирични реализам:

...свуд ће човек, бар једанпут, наићи на путу на појаву која не личи ни на шта од свега оног што је дотле виђао, која ће, бар једанпут, пробудити у њему осећање које није налик на она осећања која му је суђено осећати [чувство, не похужее на те, которые суждено ему чувствовать]²² целог свог века. (96)

Овде то није чисто патетично, барем стога што се у целој епизоди налази једно од, за Гогољев проседе карактеристичних, смеховних ослобођених поређења које не може а да не буде депатетизујуће, услед своје стилске и функционалне излишности а заправо смеховне субверзије догађајне озбиљности. А сцену иронизује и сам Чичиков који после размишљања о некој непатвореној природи ипак разматра колико би оваква дама могла имати мираза. Касније се испостави да је плавојка у коју се Чичиков загледао на путу заправо губернаторова ћерка. При другом сусрету, у њему се понавља стање опчињености, не мари за остале даме – а обасут је понудама као добра прилика – које су њему све исте. Следи пасус у којем је, упркос и даље дејствујућим комичким поступцима, Чичиков обдарен једним чудноватим осећањем којим је и сам изненађен:

Не може се поуздано рећи да ли се збиља у нашем јунаку пробудио осећај љубави; чак је и сумњиво да би господа такве врсте, то јест, ни дебели, али ни сувоњави, били подобни за љубав; али је ипак овде било тако нешто чудновато, нешто такве врсте што он ни сам није могао себи растумачити. Њему се чинило, како је доцније сам признавао, као

²¹ *Исџо*, стр. 325.

²² Ни ово „осећање које није налик на она осећања која му је суђено осећати“, у оригиналу нема ту потенцију пародије, што је добијено у преводу Глишићевих троструком употребом речи изведене од глагола „осећати“. Превод Лалићевих избегава ту неинтенционалну пародију: „...свуда човек сретне на путу појаву која не личи на све оно што је дотада виђао, која макар једанпут у њему пробуди осећање изузетности од онога што му је суђено да доживљава читавог живота“. (89).

да је сав бал са свим говором и жагором био за неколико тренутака негде далеко; виолине и трубе пиштале и трештале негде за брдима и све се покрило маглом као немарно израђен фон на слици. А из тога магловитог, како му драго надрљаног фона [И из овог мглистог, кое-как набросанног поля],²³ једино су се издвајале јасно и тачно fine црте заносне плавојке: њено дугуљасто округло лице, витак и танушан струк какав бива у институтке првих месеци после свршене школе, њена бела, скоро проста хаљина што је овлаш и лепо обавијала младо и витко тело које се истицало, могло би се рећи, чедним линијама. Изгледало је да она сва личи на неку играчку тачно изрезану од слонове кости; из те магличaste и непровидне гомиле једина се она белела и истицала сјајна као кап росе. (179)

Да се ово може читати као правоверна утопијска објава, као милост љубави коју је и такав осредњи јунак ипак заслужио, а самим тим и читаво (по природи ствари осредње) човечанство, следи можда и из њене кратко-трајности. Пошто се Чичиков осмели да приђе плавојки,²⁴ следи преокрет: на бал упада Ноздрјов и раскринкава Чичикова који, преобративши се у трену од најпожељнијег у најомраженијег младожењу, после тога гледа како да спасе живу главу, а овај тренутак из снова заборавља као да се никад није ни десио. Још један доказ да је Чичиков доживео објаву аутентичне емоције био би у томе што му од овог часа све креће низбрдо. Љубав само штети Чичиковљевим изграђеним социјалним вештинама: како би иначе могао да заборави да је по том кодексу дужан да се унтерхалтује и са осталим госпама? А будући да то није чинио, тиме ће изазвати њихов гнев пропраћен спектакуларним оговарањима. Ипак, као што аукторијални приповедач на почетку дигресије каже, не може се баш то поуздано рећи, тј. ако се такав исказ аутопоетички прочита, Гогољ ни сам није био сигуран у значење својих дигресија. Оне су, како је напред речено, служиле да се наговесте морални преображаји у другом и трећем тому, и у складу с тим и ова лирска дигресија је наговештај оног неоствареног, или неостварљивог. И у томе је парадокс тих дигресија, оне својим присуством хоће да призову нека племенитија осећања, да би се испоставило да Гогољ, не разрешивши свој – у овом случају поетички – конфликт, та осећања уопште није успео да произведе, него да је заправо убедљиво показао њихово одсуство.

Такав парадокс видљив је и у најпознатијој Гогољевој дигресији – оној којом се завршава први том – поетској визији руске тројке. Дигресија је наравно привилегована и статусом последњег пасуса романа:

²³ Ово „надрљано“ нема иронијску конотацију, него само треба да истакне контраст једног и другог фона, прозаичне свакодневице и Чичиковљевог утопијског доживљаја. Лалићеви преводи: „И на том магловитом, овлаш набаченом пољу...“ (165).

²⁴ Да ствар по Чичикова буде још гора, он је потпуно неспособан да процени да ли је заинтересованост обострана. Вештину препознавања симпатије није научио: плавојка све време зева док он прича.

Зар и ти, Русијо, не летиш као хитра, недостижна тројка? Дими се пут под тобом, треште мостови, све остаје, остаје иза тебе. Застане, пренеражен божјим чудом, замишљени гледалац: да то није муња, бачена с неба? Шта значи то кретање што страх задаје? И каква ли је то непозната сила у тим, свету непознатим, коњима? Ах, коњи, коњи, какви коњи! Да ли се вихори налазе у вашим гривама? Да ли оштро уво из сваке ваше жиле ослушкује? Чули су с висине познату песму – одједном су заједнички раширили своје бронзане груди и скоро не додирујући копитама земљу, претворили се у саме издуљене линије што лете кроз ваздух и јуре пуне божјег надахнућа... Русијо, куда летиш ти? Одговори! *Не одговара*. Дивно се разлеже звук звонцета; хуји и као ветар шиба раздробљени ваздух; лети, пролази крај свега на свету, и мрштећи се, склањају јој се с пута други народи и државе. (261–262, курзив И. П.)

Владимир Набоков унеколико формалистички тумачи овај завршетак. Визија руске тројке послужила је Гогољу да омогући Чичикову да некако побегне из града и избегне праведну казну. Уз то, по Набокову, Гогољ тиме одвраћа читаочеву пажњу са чињенице да „никаква казна по људском закону не може да стигне Сатаниног заступника који се упутио кући, у пакао“.²⁵

У формалистичком смислу може да се тумачи и оно загонетно „Не одговара“ из ове дигресије. Гогољ је морао некако да заврши незавршено па је крај унеколико произвољан, страном тело, нескривена ауторска интервенција. Дакле, извесна произвољност завршетка који се мора држати отвореним, последица је и плана да се *Мртве душе* наставе и стога такав свршетак онда није баш *необходно*, него више *формално* произвољан. У том смислу и ово „Не одговара“ израз је поетичког изневереног очекивања. Као и у осталим Гогољевим дигресијама, када очекујемо од њих неко разрешење, њега нема, уместо тога стоји комика присуства таквих дигресија које бизарност наративног окружења у којем су се нашле и саме додатно усмеравају ка тој бизарности.²⁶

Међутим, ово „Не одговара“ не мора строго формалистички да се чита. То може да буде и завршни (анти)одговор на Гогољеве очајничке покушаје да разреши сопствени конфликт. Будући да таквог одговора ни у тексту нема, ултимативна противречност је у томе што су једино неразрешавањем конфликта могле да настану *Мртве душе*. Ту нема одговора, нема ре-

²⁵ Владимир Набоков, *Есеји из руске књижевности*, Београд, Просвета, 1984, превела Ксенија Тодоровић, стр. 32.

²⁶ У том смислу Нана Богдановић запажа да се и цео Гогољев конфликт завршава у бизарности: „Оптерећен мрачном и болесном психом, растрзан између несвесно критичког сагледавања стварности и некаквих племенитих победа да служи држави и народу, Гогољ је могао наћи излаза само у бизарним мотивима, траженим и вођеним увек негде по ивици реалности“. (Нана Богдановић, „Фантастика и реализам у Гогољевим делима“, *Дело*, Београд 1957, бр. 2, стр. 374).

шења идеологије Гогољевих дигресија, нема решења Гогољевог конфликта, па и шире: нема јединственог значења уметничког текста, нема неке мисаоне трансценденције која ће светскотекстуалне противречности разрешити. Гогољев конфликт се тако наново доказује као *ејисџемолошки*. Операција извлачења епистемолошких консеквенци из сопственог дела никакво 'добро' сазнање му није донела: ни по само дело, нити по свет који је у њему представљен. И то је смисао онога „Не одговара“: ма колико Гогољ тумачио *Мртве душе*, у роману није нашао задовољавајући одговор, тј. разјашњење личних епистемолошких проблема. Гогољев конфликт се тако раствара у апсурду да сазнање није добро. Али није ни лоше, оно је нужно амбивалентно и у томе је снага апсурда као епистемолошке категорије, али и погонског горива продуктивне имажинације која је код Гогоља једино у својој генијалној амбивалентности могла да изазове настанак таквог дела какве су *Мртве душе*.

Разрешење Гогољевог конфликта могуће је само на метаплану, када је виртуелно, или када, прецизније, само другим, теоријским речима ту противречност понавља. Дакле, Гогољ није успео да разреши противречност утопије смеха.²⁷ Баш у немогућем карактеру те жеље био је његов конфликт. Упркос свим експлицитним исказима у славу смеха, Гогољ у богобојажљивом делу своје природе није могао да пристане на то да је смех довољан. *Мртве душе* нису, по њему, могле да буду комплетно дело, да буду *йоема*, ако би смех остао њихов главни јунак. Стога патетичним дигресијама ступа у лаки конфликт са смехом, да би се испоставило да смех-јунак на крају лако излази на крај са тим нејаким нападима, сведочећи повратно да су и ти напади били увелико невољни, настали не из дубине сопствене генијалности, него из случајности личне психолошке условљености. Конфликтне дигресије на крају својом немотивисаности постају и саме комичне, као део неке имагинарне с-неба-па-у-ребра романескне метасвести обележене скоро гротескном ученошћу или комичком идеологијом. Другим речима, Гогољ није хтео да поверује да се у смеху већ налази утопија, па је морао у тим дигресијама неспретно да је придодaje. Са друге стране, иако у *Мртвим душама* у самом смеху већ постоји утопија смеха, присуство патетичних дигресија помаже да афирмативна, утопијска страна амбиваленције смеха постане транспарентна. Оно што се у смеху већ налази, овде је огољено и представља понављање или вишак, својеврсно дуплирање утопијских квалитета које се услед своје таутолошке структуре испоставља бизарним. Инсистирање на разрешавању противречности утопије смеха, на извлачењу једног момента из њене амбиваленције, мо-

²⁷ На основама епистемологије смеха, у овом тексту се само наговештава правац теоретизације појма 'утопија смеха', што ће своју разраду имати у истоименој студији која би требало ускоро да уследи. Утопија смеха ће ту у естетичком смислу бити разматрана као – најкраће могуће речено – изненадна и краткотрајна амбивалентна контемплација епистемолошки немогућег.

гло је да уништи и сам роман, у случају да га је Гогољ написао у три дела, онако како је планирао. Стога се и тадашња руска државна цензура, која је хтела да забрани штампање првог тома *Мртвих душа*, јер је већ у наслову нашла богохулну противречност (душе не могу да буду мртве, по хришћанској доктрини), показује изненађујуће милосрдном. Можда је тиме само хтела да спречи Гогољеве животне муке изазване сопственим делом. Гогољ до краја живота није успео да се избори са противречјем утопије смеха, није могао да дође до интуиције да у емоцијама које смех изазива увек има и нелагоде понекад застрашујућег, надљудског погледа у немогуће односе и немогуће светове и задовољства контемплације таквих немогућности. Гогољ-човек није могао да поднесе Гогоља-генија који је уметнички транспоновао такву епистемолошку амбиваленцију. Ако је било тако, онда је једини могући излаз из немогућег Гогољевог конфликта предложила управо цензура. Да би се спасао Гогољ-човек требало је забранити и спалити целокупне *Мртве душе*.

ЛИТЕРАТУРА

- Михаил Бахтин, *Рабле и Гогољ: Уметности говора и народна смеховна култура*, Трећи програм, Београд 1993, бр. 96–99, превео Добрило Аранитовић, стр. 221–231.
- Анри Бергсон, *О смеху*, Нови Сад, Vega media, 2004, превео Срећко Џамоња.
- Нана Богдановић, *Фантасијика и реализам у Гогољевим делима*, Дело, Београд 1957, бр. 2, стр. 372–384.
- Витомир Вулетић, „’Прва идила’ Николаја Гогоља: *Вечери у сеоцејџу крај Дикањке*“, у: *Руске књижевне теме*, Београд, Светлосткомерц, 1996, стр. 27–52.
- Николај Гогољ, *Мртве душе*, Београд, Политика / Народна књига, 2004, превели Милован и Станка Ђ. Глишић.
- Николај Гогољ, *Мртве душе*, Београд, Paideia, 2008, превели Радован и Мира Лалић.
- Н. Гогољ, *Мертвые души*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1956.
- В. Жданов, *Н. В. Гоголь: Очерк творчества*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1953.
- Дмитриј Мерешковски, *Гогољ и ђаво*, Београд, Службени гласник, 2009, превела Лидија Суботин.
- Владимир Набоков, *Есеји из руске књижевности*, Београд, Просвета, 1984, превела Ксенија Тодоровић.
- Владимир Набоков, „Николај Гогољ“, у: *Есеји*, Београд, ННК Интернационал, 2006, превела Маја Врачаревић, стр. 7–90.
- Драган Недељковић, „Симболични свет *Мртвих душа* Н. В. Гогоља“, у: *Универзалне поруке руске књижевности*, Нови Сад, Матица српска, 1973, стр. 23–101.

- Д. Николаев, *Сатира Гоголя*, Москва, Художественная литература, 1984.
- Игор Перишић, *Увод у теорије смеха: Крајак иреџлед теорија смеха од Плаћона до Проја*, Београд, Службени гласник, 2010.
- Владимир Проп, *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад, Дневник/ Књижевна заједница Новог Сада, 1984, превео Богдан Косановић.
- Николај Хартман, *Естетика*, Београд, Дерета, 2004, превео Милан Дамњановић.
- М. Б. Храпченко, „*Мертвые Души*“ Н. В. Гоголя, Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1952.
- Виктор Шкловски, „Николај Васиљевич Гогољ“, Трећи програм, Београд, 1992, бр. 92–95, превела Милица Николић, стр. 261–339.

Igor Perišić

‘GOGOL’S CONFLICT’ IN THE KEY OF EPISTEMOLOGY OF LAUGHTER

Summary

On the basis of some classical texts from literature about Gogol (V. Shklovsky, D. Merezhkovsky, V. Propp, M. Bakhtin, V. Nabokov, D. Nedeljković) this paper first establishes the meaning of the syntagme ‘Gogol’s conflict’ as the lack of accord between Gogol’s prophetic intention and cosmic genius, between the desire to achieve more that reality with the text and a genius insight into the cosmic and absurd heart of reality. The whole conflict is best seen in the greatest Gogol’s piece – *Dead Souls*. From a simplified point of view one could say that Gogol first satirically unmasks the faults of his contemporary social reality and uses this to offer a serious plan on how to improve the world. However, this construction is unattainable because both its premises turn out to be very unstable. *Dead Souls* is rather a prototransgression or a humorous deconstruction of realism before realism than a supreme embodiment of a later formulated realistic poetics. In such a context even satirical moments, which are certainly present in the novel, are seen more as a satire to something other than a concrete social reality. After a short discussion of the problem it turns out that satire with Gogol is primarily epistemological, with special attention paid to the comical aspects of the sociorealistic glorification of Gogol’s satire. On the other hand, it is usually thought that Gogol uses satire and makes fun of ‘how real reality is’ in order to prove the potential strength and size of Russia, to use to transformation of ‘low’ content to write the poetic vision of his homeland. It seems that Gogol, in his conflict, had a guilty conscience because of the humoristic geniality of *Dead Souls* so he somehow had to establish a balance with pathetic digressions scattered all over the novel. Formalistically speaking, this would somehow overcome Gogol’s conflict: comic tension is defeated by poetic tension, which is one of the senses of the genre subtitle “poem”. However, the paradox of these digressions lies in the fact that what they want to evoke with their presence are nobler feelings, but as it turns out Gogol did not resolve his poetic conflict and thus did not

manage to produce such feelings; instead, he convincingly proved their absence. A single “Inadequate” from Gogol’s final pathetic digression in *Dead Souls* could be a final (anti)answer to his desperate attempts to resolve his own conflict. Since there is no such answer in the text of the novel, the final contradiction is the fact that only the lack of conflict resolution could have created *Dead Souls*. Since the Russian writer did not manage to resolve the epistemological contradiction of laughter, his conflict again proves to be epistemological. Despite all explicit statements that glorify laughter, Gogol’s god-fearing part could not accept that laughter was enough, could not deal with the contradiction of *utopia of laughter*, i.e. could not intuitively discover that laughter-evoking emotions always have a discomfort of a sometimes scary, superhuman view of impossible relationships and impossible worlds and pleasures of contemplating such impossibilities. If that is so, then this paper reaches a somewhat comical conclusion which does not cancel the truth potential. The only possible way out of the impossible Gogol’s conflict was suggested by the Russian state censorship of the time: to save Gogol, the man, all *Dead Souls* had to be banned and burnt.

СТАРА ДУША ВЛАДИСЛАВА ПЕТКОВИЋА ДИСА

Горана Раичевић

*Поезија је њо својој суштини филозофска,
али како је она њре свежа фајтална, она њреба
да буде нехотично филозофска.*

Шарл Бодлер

САЖЕТАК: У раду се говори о Владиславу Петковићу Дису са становишта целокупног опуса, а не само на основу три антологијске песме: „Тамница“, „Нирвана“ и „Можда спава“. У том смислу осветљава се и она страна ове поезије која открива дубоку приврженост животу. Чак и када лирски субјекат, бежећи од неподношљиве садашњости, доживљава визије оностраног, тај други свет не нуди му ни спас ни утеху. Дух који се одваја од тела у Дисовој поезији отуђује се и уопштава и тако губи од аутентичности и индивидуалности јединственог и непоновљивог постојања. Зато што је његов свет исто толико чулан колико и натчулан, и зато што га највише, попут његових савременика, погађа чињеница да је пролазан, Дис се открива као песник који је, и поред свих особености, дубоко припадао свом добу, тако да су и у његовој поезији, упркос свему ономе новом и новаторском, присутни елементи импресионистичке осећајности. Чак и пошто је, одбивши да остане спокојно на површини ствари, али и одбацивши рационалистичке методе, у својим песничким визијама кренуо путем сазнања, Дис остаје човек свога времена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Владислав Петковић Дис, српска поезија модерне, импресионизам

Осим што указује на неправедност Скерлићеве критике, српска наука о књижевности, а када је реч о Дисовој поезији, најусаглашенија је када истиче апсолутно усамљеништво овог песника у свом добу, односно када

говори о томе да његова поезија превазилази време у којем је настала. Ова друга чињеница унеколико и даје објашњење за прву: према таквом схватању, дошло је заправо до оног „пробоја хоризонта очекивања“, када песник, који долази прерано, наилази на висок зид неразумевања.¹ Данас је увелико познато да Скерлићев суд није био и општи, као и то да је управо овај „промашај“ у вредновању најозбиљније подрио и довео у питање целокупан његов критички систем. О томе зашто овај критичар није могао да схвати да неко попут Диса може у својој поезији изразити „искрена“ односно „аутентична“ осећања нећу се овом приликом бавити. Нити желим да се задржим на томе зашто је кључни аутор заслужан за Дисову „реhabилитацију“ после Другог светског рата, истакнувши антологијску тројку коју чине „Тамница“, „Нирвана“ и „Можда спава“, у сусрету са остатком Дисовог опуса, а у једном од најбољих есеја о овој поезији, са чуђењем узвикнуо: „Зар тако изгледа дело великог песника?“ (Павловић 2000: 237). Мит о „неуком“ песнику неспретног песничког израза и неизбрушеног језика, а који стоји у основи и овог, поновићу, изузетно значајног увида у Дисово песништво, чини се да је од Скерлића наовамо преживео чак и у текстовима који не оспоравају вредност песама тог „ружног пачета“ српске модерне. У овом осврту на поезију Владислава Петковића Диса покушаћу да се позабавим управо овим двама питањима: у којој мери се његов песнички опус уклапао у време у којем је настао, и да ли је Дис у ствари био онај „варварин“ аутентичне и еруптивне песничке имажинације, који је дошао да разори матрицу „књишке поезије“ и разјури „плесњиве маркизе“ српске модерне који „играју менует“.² То чиним у уверењу да су ова два

¹ Дис је, по Миодрагу Павловићу, несхваћен у свом времену зато што се појавио „прерано“: „Да се Дис појавио само неколико година касније, могло би се рећи да је бачено у прави час. Но кад је прави час куцнуо, Диса више није било, остало је да се други песници присете некога ко је могао да им буде учитељ; уместо да постане перјаница једне нове књижевне смене, њему је припало гордо и суморно име *ћредходника*.“ (Павловић 2000: 205) На „генеративни значај песников за модерно српско песништво“ (Пантић 2002: 17) указивали су готово сви критичари који су се бавили овим песником и поезијом модерне уопште. По Предрагу Палавестри, Дис је „прекретничка појава“ са песмама које су „српском песништву дале нов језик и дале му нову дубину.“ (Палавестра 1986: 320) За Јована Деретића Дисово „новаторство“ било је несвесно и неосвешћено – укљештен између традиције и новог, „ново је више наслућивао него што га је схватао и дао му израз у којем се осећа извесна спутаност, невештина, недограђеност, али у коме се ипак огледају понорне дубине његовог доживљаја света.“ (Деретић 2007: 966) Исто мисли и Новица Петковић, устврдивши да је Дис „спонтано кренуо у сусрет променама које ће се десити двадесетих година...“ (Петковић 2002: 49) За критичара који је у најскорије време тумачио доба „српске модерне“ Јована Делића Дис је у наслову студије обележен као „пјесник промјене сензибилитета“ (Делић 2008: 273).

² Ову појаву „смене“ у књижевности, закон „промене“ најбоље је, мислим, описао аргентински писац Ернесто Сабато, који је наступao као опонент борхесовске поетике: „...када књижевност постане опасно књижевна, када велики ствараоци буду замењени вештим израбљивачима речи, када се велика магија претвори у магију мјузикхола, наиђе

питања увелико повезана, као и да без одговора на њих не можемо у правом светлу сагледати и разумети Дисов песнички опус као целину.

Не треба посебно напомињати да је управо парадоксална теза о „књишкости“ неугог песника била једна од кључних тачака урушавања Скерлићеве аргументације. И модерни критичари, попут Павловића, међутим, а који се и даље држе тезе о изворном, али недовољно углачаном таленту песниковом, у Дисовој поезији наилазе на трагове Бодлера и Верлена, а да и не говоримо о оним есејима, насталим на трагу чувене анализе „Тамнице“, у којима се доказује да је Дис читао Платона.³ Очигледно присуство платонистичких идеја у овој поезији, која се, у односу на песништво других песника српске модерне, доживљала и доживљава као изузетно оригинална и снажна, наметнуло је, чини се, потребу да се разјасни једна наизглед парадоксална ситуација у којој се нашао и Милош Црњански, пишући своју *Књигу о Микеланђелу*. Доказујући, наиме, да је велики ренесансни вајар, сликар али и поета, пример платонистички схваћеног изворног песника-визионара (*poeta vates*), који ствара у тренуцима „обузетости“, инспирације којом га надахњује нека непозната, виша сила, и чије, дакле, стварање има мало везе са рационалним расуђивањем и скоро никакве са принципом мимезиса, Црњански је морао да се супротстави тези да је Микеланђело *йознавао* Платоново учење – јер прави платонистички схваћен песник – песник инспирације и визија – *мора* бити неук.⁴ Међутим, Дисова поезија, која заиста и не само у „Тамници“ открива песникове визије и веру у један други поредак, што постоји изван појмова простора и времена којима је омеђен свет људске егзистенције (а којег нема у неметафизичкој поезији раног Дучића, Ракића и Пандуровића), заиста указује на то да је овај песник трагао за одговорима у метафизичким филозофским системима и то не само Платоновом. А то је, верујем, чинио, тражећи излаза из једног песимистичког осећања егзистенције којим је дубоко прожета наша поезија „златног доба“. О тој димензији Дисовог поетског света, у којој је он чврстим спонама везан за идејност и осећајност свог времена, и покушајима да се он превазиђе, биће овде посвећено највише простора.

нов животни подстрек који је спасава од смрти. Кад год византинизам запрети да оконча са уметношћу због претеране истанчаности, варвари дођу у помоћ, било са периферије, као Хемингвеј, било самородни, као Селин, коњаници који са крвавим копљима продиру у салоне где плесњиви маркизи играју менует.“ (Сабато 1989: 132-133).

³ Вид. нпр.: Бранка Јакшић-Провчи у студији „Дисов дијалог с Платоном“ тврди да код Диса „познавање Платоновог дела чини се очигледним“ (Јакшић-Провчи 2002: 340), мада се у фусноти бр. 8 ограђује напоменом да то „да ли је и како Дис могао познавати Платоново дело, неће бити предмет изучавања“.

⁴ Дисово „визионарство“, али и визионарство сваког великог песника, можда је најбоље описао Владета Јеротић по којем је овај „преносилац и проносилац неке вечне, прадавне поруке, у платоновско-оригеновском смислу, рекло би се, преегзистентне поруке коју сви као да слутимо, као да смо је једном, у неком космичком сну сви знали и познавали, а онда опет врло давно заборавили...“ (Јеротић 1998: 95).

ИМПРЕСИОНИСТИЧКИ КОНТЕКСТ

Још раније изнела сам тезу по којој је поезија српске модерне дубоко – импресионистичка. Настала на прелому векова, на истеку столећа које је донело одушевљење човековим моћима да мења своју судбину у свету – кад је овај открио његове законе, укротивши природу и ставивши је у погон општег прогреса – и пошто се помолио век малаксавања и сумње, називана је и поезијом декаденције и декадената. Обожавање прогреса сменило је обожавање пада, уз пратеће буђење ирационалности у отпору према механизованој превласти чистог разума, безосећајне мисаоности. Појава такозване декаденције била је у ствари револт против једнообразног свођења човека на „прорачуног просветитеља“, оног праведника који је спреман да жртвује своја лична хтења и потребе, да би се осигурао напредак човечанства. „Кристални двораци“ као метафора земаљског раја, о којем је писао Достојевски, био је, међутим, унапред осуђен на пропаст, и то управо у епохи која је донела пренаглашавање свега оног што је претходно доба одбацило. Отуд се очигледни индивидуализам књижевности српске модерне и не може схватити као пуки замах идеологије грађанског либерализма⁵ него и као имплицитно укључивање у полемику о супротстављању начела егизма и солидарности.⁶ И Дисов закључни двостих из „Разумљиве песме“ – „Што другога боли, не боли и мене / Мене туђи јади нимало не тиште“⁷ може се посматрати управо као једно (мада помало неспретно формулисано) опредељење у имплицитној дебати која је обележила српску поезију модерне (а у чијој су основи у ствари сучељена поетичка начела естетизма односно ларпурлартизма и ангажованости). О тој дубокој „начетости“ индивидуалистичког опредељења у српском импресионизму, које је имало различите узроке, сведоче и гласови оних модернистичких песника који ће испред императива да се задовољи властити ерос ставити принцип свесне жртве – попут Ракића: „Што другога боли боли и мене“ и Шантића: „мене све ране мога рода боле“.

⁵ Онако како Светислав Стефановић, савременик овога доба, у својој књизи *Из енглеске књижевности* (Мостар 1907) назива грађански сталеж „апостолом индивидуалне утакмице“.

⁶ Дисова „Разумљива песма“ из 1905. можда је само инацијски одговор на Скерлићеву критику опште „равнодушности“ која је завладала Србијом и коју је овај изнео у тексту „Начело солидарности“ (СКГ књ. XI/8, 1904, 592-607): „...Не марим иначе за живот и бриге / Народа и људи, за принципе разне, / Бацане одувек у једне талиге, / Што их коњи вуку и све главе празне. // Волим облак, цвеће, кад цвета и вене, / Ал' никако људе што ропћу и пиште: / Што другога боли, не боли и мене; / мене туђи јади нимало не тиште.“

⁷ Питање да ли су стихови песме „Звона на јутрење“ из збирке *Ми чекамо цара*: „И док крв је текла, осећа сам дуге / отворено небо, ране сваког брата“ „симулирање осећања“, како то тврди Миодраг Павловић (Павловић 2000: 233) захтева, свакако, шири простор и посебно разматрање.

Као израз супротстављања декартовском виђењу идентитета, људскости која се изражава мисаоношћу, импресионизам наше модерне, појава аналогна идејности и осећајности европских књижевности – француске али и енглеске, инсистира на *чулном* човеку. Да свет треба доживети, а не мислити, тако размишља и рани Дис у свом стиху: „Мисао је болест заразна и стара“ („Поглед“). Као што Дучић позива читаоца да, зарад очувања спокоја, остане на „површини“ ствари, а Ракић говори о мисли-мучитељки, тако и Дис у својој „Тамници“ каже да „моја *џлава* ствара сав свет јада“ (курз. Г. Р.). Живети живот, поштовати свој ерос, што је основни импулс свих индивидуалистичких периода у књижевности свих епоха, ухватити сваки андрићевски „драм радости“ који нам пружа живот као чулним и осећајним бићима, то је један од основних постулата целокупне импресионистичке поезије коју лоцирамо у период прве „модерне“. Као наличје овог начела, као механизми који му се супротстављају и онемогућавају ово испуњење, појављују се не само лицемерна правила понашања колектива који угушује сваку страст, онај филистарски, ђифтински, дух и Бодлеровог Париза и патријархалног Београда, него и силе много веће, силе „немерљиве“, како би то рекао Растко. Ако се као идеал појављује интензиван доживљај који у стање пренапрегнутости доводи сва чула, врхунац оргијастичке опијености светом, онда се у потпуности превреднован феномен времена и његове пролазности доживљава као највећа коб. Зато је Ракић очајан пред чињеницом да ће замрети његова чула, а Сима Пандуровић је, каже се, целокупан корпус идеја и осећајности свео само на једну: свему дође крај, све завршава у гробу са црвима, и то не само наше тело него и сви идеали, жеље, љубави и надања. Ако је осмотримо као целину, онда је наша поезија модерне заиста ескапистичка: сви наши песници импресионистичке осећајности траже излаза из стања обележеног неоствареном жудњом за пуноћом. Песници пре Диса, као доследни индивидуалисти, и доследни импресионисти, за излазом посежу не у метафизичким сферама – него у себи. Дучић, направивши рилкеовски заокрет, хита у свет самокреације, Пандуровић у заборав и лудило, Ракић у стоицистичко отмено трпљење... На питање да ли је Дисов пробој у онострано произашао из трагања за уточиштем, покушаћу да одговорим у овом раду.

ДИС КАО ПЕСНИК ЧУЛНОСТИ И ОСЕЋАЈНОСТИ

Да је Дисов доживљај света песимистичан, у то не сумња ни један критичар, било да овај став сматра или не сматра релевантним за естетску вредност његових стихова. Међутим, иако наслов његове космогонијске песме сугерише да је песник доживљавао постојање као врсту утамничења,⁸

⁸ Занимљиво је да се у ратној песми „Пролеће 1915. године“ такође помиње иста метафора: „Опет нам је земља тешка ко тамница...“.

стих из „Разумљиве песме“ (што доиста имплицира платонистичко сељење душа из бесмртног света идеја у различите материјализоване светове): „И на овој земљи живот ме опија“⁹ говори нам, са друге стране, да је Владислав Петковић, упркос свим бедама и несрећама, *волео живиој љивиди*. Иако је свет природе у јединој песми објављеној у *Српском књижевном гласнику* приказао као равнодушног када је у питању страдање човека, све лепе „боје“ овог света песник је дочарао као бујање природе: цветања и пролећа. Упркос томе што је, као и романтичари, осећао себе одвојеним од људи, Дис је жудео да нечему припада, осим кроз љубав према жени, ту је најснажнија жудња за осећањем јединства са природом тако упечатљиво исказана у чувеној „Тамници“:

*Да осећам себе у њојледу љрава
И ноћи, и вода, и да слушај биће
И дух мој у свему како моћно сјава
Ко једина љесма, једино ошкриће;
Да осећам себе у њојледу љрава.*

Ови стихови који наглашавају сједињеност лирског субјекта са природом још су разумљивији ако се сетимо индивидуализмом мотивисаних стихова из, у односу на Скерлићево колективистичко полазиште јеретичке, „Разумљиве песме“:

*Не марим иначе за живиој и бриге
Народа и људи, за љринције разне,
Бацане одувек у једне љаљиге,
Шљо их коњи вуку и све љлаве љразне.*

*Волим облак, цвеће, кад цвета и вене,
Ал' никако људе шљо ројћу и љишћје:
Шљо другоја боли, не боли и мене;
мене љуђи јадни нимало не љишћје. (Нагл. Г. Р.)*

Према Чарлсу Тејлору (Charles Taylor), канадском теоретичару који се бавио историјом индивидуализма на Западу, ова потреба човека који је себе свесно изгнао из друштва сасвим је природна: „Ако је аутентичност верност себи, долажење до сопственог ‘*sentiment de l’existence*’, онда је можда можемо интегрално досећи једино ако схватимо да нас ово осећање повезује са широм целином. Можда није случајност то што су у доба романтизма самоосећање и осећање припадања природи били повезани.“ (Тејлор 2002: 87-8) То осећање, које се заснива на одрицању од људи и окретању природи, прихватиће после рата млади Милош Црњански и на-

⁹ И „Прва песма“ из циклуса „Недовршене речи“ започиње терцетом: „У овоме свету, испод неба овог / Ја сам тебе срео једног тоглог дана, / Са тамном радости због познанства новог“, што читаоцу сугерише да то није једини постојећи свет.

звати га суматраизмом. Бодлерову варијанту овог емоционално-идејног комплекса могли су прочитати и Дис и Црњански, јер је песма у прози „Странац“, још 1903. у преводу објављена у *Новој искри*, те 1910. и 1911. у *Новом времену*. У њој лирски субјекат каже да нема ни оца, ни мајку, ни сестру ни брата, да не зна шта значи реч пријатељ нити на којој је географској ширини његова отаџбина. Одрекавши се и лепоте и злата, на крају, на питање шта воли, одговара: „Волим облаке... облаке што промичу... онамо... облаке чудесне!“ (Бодлер 1979/2: 5). У том смислу, Дис јесте претеча експресионистичке осећајности.

Песник *Уиџојљених душа* био је сасвим свестан проклетства изгнаности из света: будући да је имао изоштрену, чак хипертрофирану осетљивост,¹⁰ пријемчивост за лепоту, Диса је тешко погађала ругоба као наличје живота, а део прозе објављене под насловом „Ноћ“ (*Звезда*, 1912) говори нам да су за њега (као касније и за Сартра, али и за већину песника и писаца који су понели свој тониокрегеровски венац обележености, туђинства уметника у „обичном“ грађанском живљењу), пакао били *друзи*:

Осећајући се уморан од дугог стајања, ја уиђох у вагон, да седнем и да се мало одморим. Али одмах се нађох на своме старом месту. Када човек са венцем трња или цвећа на својој глави ступи ма у какву средину, према којој може бити и расположен, она му је туђа и несносна. Још ако је та средина маса путника, онда се живот људи види онакав какав и јесте, груб и јадан; и не треба много маште тада, па да се отвори слика пакла. (Дис 2003/2: 22)

Међутим, и то је већ толико пута речено, Дис је „на овој земљи“ такође непрестано трагао за оним идеалним другим који је његова савршена допуна; готово сви критичари истицали су да је нашег песника у овом свету опијала управо љубав, да се између љубави и живота ставља знак једнакости као у песми „Сећање“ („Човек живи кад уме да љуби“), а тумачења овог доминантног мотива неретко су се наслањала на психологију. Живот песника који је „тежину сузе“ мерио „сандуком мајке“, обележио је недостатак љубави: то су закључили и Миодрог Павловић и Владета Јеротић, док је овај други своје тумачење чувене песме „Можда спава“ и започео тражећи потврду за „психолошку тезу о наслућеној, неоствареној љубави као изазову за стварање“, (Јеротић 1998: 102) што се свакако уклапа у Фројдову идеју да је порекло уметности у ствари у сублимираном еросу.

¹⁰ Осетљивост коју је Бодлер у својим „Новим белешкама о Едгару Поу“ парадоксално, као нешто што је својствено декадентима и декаденцији, објаснио напретком: „Зар није чудно то што свима не пада на ум тако једноставна помисао: да напредак (уколико постоји) усавршава бол у истој мери у којој истанчава наслалу, и да, ако покожица народа постаје све осетљивија, они очигледно јуре само за једном *Italiam fugientem*, за једним освајањем које је у сваком тренутку изгубљено, за једним напретком који себе стално пориче?“ (Бодлер 1979/3: 97).

По сведочењу Симе Пандуровића, које наводи и Јеротић, Дис је такву, судбинску љубав заиста имао и то је била једна „од оних ретких, свемоћних, лепих и трагичних љубави које разарају цео један живот, или гурну човека на пут којим он можда не би никад пошао“.¹¹ Дис је за овог психоаналитички оријентисаног тумача био песник неостварене љубави (попут јунака Боре Станковића), те закључује да је управо таква, неостварена љубав, била много подстицајнија у процесу њене трансформације и овековечења у поезији. Ипак, упркос томе што је Дисова драга заиста најчешће смештена у снове или успомене, не би се могло рећи да је из његових песама прогнана свака чулност. Чак и ако ласцивне стихове песме „Познанство“, објављене 1904. године у Пандуровићевој *Књижевној недељи*, схватимо као ексцес,¹² непозната девојка коју лирски субјект среће на улици („Први сусрет“, „Под прозором“, „Променада“, „На Калемегдану“) жена је од крви и меса – иако неосвојена, чак несвесна песникове љубави. Не треба заборавити ни ракићевски интонирану песму „Највећи јад“, у којој лирски субјект приговара своме срцу: „Зашто и ти, срце, остарело ниси, / Кад је снага зашла у године седе, / Кад знаци младости губе се и бледе? / Зашто и ти срце острело ниси!“, и за кога је „јад највећи срце увек младо“. Рајска земља из снова у којој песник себе замишља срећног са својом драганом је земља „Где љубав влада, где станују жуди“ („Прича“). Ипак, платоновски концепт љубави као сећања и препознавања, а који се открива у симболу старих очију („Неке старе очи к'о мисао што је“)¹³ и у мотиву „мртве драге“ (који за Р. Константиновића најдиректније упућује на смрт самог ероса) у критици је до сада увек доживљаван као примаран, а разлог за то сигурно треба потражити у најснажнијој песничкој ониричкој визији из песме „Можда спава“. Не могу, додуше, да оспорим ни тврдњу Владете Јеротића, који је на примеру песме „Волео сам, више нећу“, доказивао да

¹¹ Цит. према: Јеротић 1998: 106. Пандуровић је своје мишљење о Дису објавио у часопису *Мисао*, 1920. године (5,3, 216-225).

¹² Песма је заиста јединствена и по тону и теми сасвим одудара од других песама из Дисовог опуса: весели, ласцивни стихови наликују рокајним стихованим несташлудима Бранковим: „Милостива госпо, пардон по шест пута! / Сукњу мало више држи рука мала, / Па се жипон види и ципела жута. – Опростите, али – подвеза вам спала.“ Након прве, нижу се строфе у истом тону све до завршне у којој лирски субјект добија потврду да је његово ласцивно удварање било успешно: „Али шта му драго – ја пожаре волим. / – Ватру која гаси, тај се и опече; – / Сад се клањам, госпо; видећу вас, молим? / Кад стидљив дан оде и кад дође вече.“

¹³ И у прози под насловом „После шест година“, у којој се говори о љубави доживљеној као „особно завештање које им је доделила нека виша рука, судбина“ – а која је, према неким критичарима, такође настала на аутобиографском супстрату – јунак приче Воја овако описује први сусрет са девојком Еном: „Кад сам сео и прибрао се и кад је разговор отпочео, ја сам слободно гледао у те очи које су ми изгледале старе, као да сам их негде видео. Ја сам гледао у те очи које као да су ме вукле, звале себи. Чинило ми се да те очи крију неку ноћ, неку прастару шуму где би се могло лако залутати.“ (Дис 2003/2: 15).

Дис прави разлику између нагона и љубави: „Тамо где су страсти, чулне жеље, потребе нагона, љубави више нема, она бежи од свега сувише приземног и грубог“ (Јеротић 1998: 111). Али исто тако не може се порећи ни то да је песникова жудња за љубављу била у исто време и жудња за животом. Ерос који се схвата не искључиво као сексуални нагон, него као животни елан, може се препознати у оном његовом специфичном појму који се појављује у његовим песмама: у појму *снађе*:

*При бегању звезда земља је остала
За ход мојих ногу и за живој речи:
И иако је снага у мени постојала,
Снага која боли, снага која лечи.
При бегању звезда земља је остала.*

Сва бића на овом свету покреће воља за животом, и она је у исто време и болна и лековита. У тренуцима када тај живот постане болан до неподношљивости, када љубав остане незадовољена, тада се у Дису покретао живот речи, и отуда је „Тамница“ можда и нехотично програмска песма. Сан и песма – то су два лица једне исте „крилате“ душе која се брани од окова физичке заробљености у чулност материје.

Дисово проклетство је можда потекло управо из тог неразрешивог дуализма човекове егзистенцијалне суштине: оне закованости за земљу и духа који хита у сан; материјалности, облика који је несталан, пролазан и пропадљив, и духовности која га надживљује, али се од њега и отуђује, уопштава, те због тога губи од аутентичности и опојности индивидуалистичког, јединственог, непоновљивог постојања. У песми „Живот“ (која је остала изван *Ушћољених души*) песник ће направити разлику између онога што сматра својим – а то је његов материјалан облик – и онога што ће га надживети и отуђити се од њега, што је мотив који се понавља у још неколицини значајних песама. Слутећи смрт, лирски субјект тако зна да:

.....
*Несћеће иада свеж шћо моје беше:
Покрећа, лица и косе и крви;
Узеће руке, усћа шћо се смеће
Земља и влада и гомила црви.*
.....

*У сунцу, ноћи, у шћушћану браћа,
У небу, зори, мирису и цвећу,
У овом низу природних икања
Шћо шћреиће еиром, шћо се сћално крећу*

*Пућем иромена – остће да живе,
И после мене, и љубав и мисо:
То није моје ко ни магле сиве,
Као ни звезде, ваздух ко сам дисо.*

Тако и ужас од смрти који прати поглед лирског субјекта у огледало („Огледало“) неће бити ублажен сазнањем о бесмртности духа: „Осећам додир трулог огртача, / Себе, да идем из овог оквира, / И влагу земље, да линије спира, / Док шапат црви буди се и јача.“...

Иако је Дис не само слутио постојање другог света, него га је као „изабрани“, као стваралац и песник и посећивао у узлетима маште, мисли, сећања, тај свет га је, како је рекао Миодраг Павловић, чинио још несрећнијим.¹⁴ Зато што је представа о смрти увек онеспокојавајућа и доживљава се као највећа коб чулне егзистенције, ни обећање другог света не доноси велику утеху.¹⁵ Већ је увелико постало јасно и другим критичарима да пасивни сањач у сусрету са нељудским оком нирване у истоименој антологијској песми није доживео ону врсту спокоја који овај источњачки „рај“ обећава човеку. Ослобађање од жеља, напротив, довешће Дисов лирски субјект у најпесимистичнија стања бодлеровске инспирације – чаме, досаде и сплина. И зато је сасвим извесно да људски чулни свет, као супротност нељудској празнини аветињске нирване, за Дису јесте онолико примањив колико и неизбежан. Тек када љубав и глад тела нису задовољени, онда наступа она божанска сила – машта – која песника одводи у неизвесност оностраниности. Упркос страху и зебњи од непознатог, лирски субјект је спреман да, попут Орфеја, посети свет мртвих.

У једној песми која је написана после *Ушћољених душа*, и која је занимљива и по томе што је написана у трећем лицу а која носи наслов „Први пољубац“, говори се о пакленој ноћи незадовољених страсти. Управо у таквом стању грознице, ужасне самоће која „пече, дражи“ у болесној ноћи окружен смрћу, лирски субјект доживљава познату дисовску визију „поворке доба изумрлих“ коју смртни човек тешко може да поднесе и који му са усана измамљује крик:

.....
*И крик загушљив задави му речи,
 Крик којим човек у љубави зове
 Сошону да га својим љаклом лечи.*

Грозничава погледа, уморен жеђу тела „С којом се као са осветом бори“, крвљу што „као савест не даде му спати“, нагони га одводе у „шуме мрака“.

¹⁴ „Дис је наш први, и можда до данас једини песник коме се свет чини као паклено привиђење; али он није само дотицао дно очајања него је на тренутке имао визију другог света, мирног света покојника, због чијег смо постојања ми овде доле још несрећнији.“ (Павловић 2000: 203).

¹⁵ О представи нирване код Дису, Дучића и Драинца као егзистенцијалног доживљаја „који, сам по себи, делује тегобно и мучно“, чиме се одступа од изворног разумевања појма као стања „среће, радости и задовољства“ писао је Иван Негришорац у тексту „Изазов нирване и српско модерно песништво“. (Негришорац 2002: 109–157).

Иако не зна шта га тамо чека, човек је (јер реч је о сваком човеку) спреман да у трагању за љубављу оде даље од живота:

*И шуме мрака – шћи му моџу даићи?
Да л' вечан йокој, да л' жељена усћи?*

И то је једно неоспориво лице Дисове љубави: чулне, болне али непоновљиве љубави првог пољупца. Иако је ову и неколицину других овде поменутих песама критика готово заборављала, и оне су пређа од које је саткан Дисов песнички свет, у суштини исто толико чулан колико и натчулан, те стога и дубоко импресионистички.¹⁶ И зато Дис није био мистик¹⁷ и никада се није заиста одвојио од овога света, нити је напустио животну борбу. Да није тако, не би једна од најопсесивнијих песникових тема била тема пролазности и погубног деловања времена – чија је најстрашнија последица не само смрт лирског субјекта него и смрт љубави.

ПОЗИВ НА ПУТОВАЊЕ

И први љубавни стихови, писани у романтичарском тону, у којима се песник испрва открива као радостан стваралац („Љубав“), наговестили су пролазност земаљске среће; након три строфе које евоцирају таква осећања радосног постојања, снова, среће оличене у мисли о јединству песника и његове драге, у завршној строфи одвојеној звездicom сумирале су, иако у помало наивној и конвенционалној слици, на упозоравајући начин судбину тих осећања:

*Нема вище сѣароѡ свеѣа,
И цвеѣѣ сѣава ко све цвеѣе,
Јоѡ се време само смеје,
И заборав мирно креѣе.*

Дисову преокупацију временом уочили су готово сви критичари, истакавши као доминанту његовог поетског осећања опозицију на линији прошлост-садашњост, где се „ствари које су прошле“ (М. Јакшић) увек евоцирају са носталгијом и болним жалом, док је садашњост нешто ружно, чамотно и лишено сваке лепоте. И једна од првих Дисових песама из 1903. године, за коју је везана и позната анегдота, у целини је посвећена феномену времена и учинку пролазности на човеков живот. Због њене важности, наводим је у целисти:

¹⁶ У том смислу треба схватити и Пантићево истицање „перцептивности“ Дисове поезије, његове „прогледаности у свет“ која је у директној вези са чулним сазнањем. (Пантић 2002: 17-26).

¹⁷ Ово истиче и М. Павловић, који каже да је у Дисовој поезији над „тежњом ка мистичном“ превагнула „вера у поетско“, Хелдерлин над Блејком. (Павловић 2000: 217).

Сћара њесма

*За мном сћоје многи дани и године,
Многе ноћи и часови очајања,
И њренуци бола, њуџе, џреха, срама,
И љубави, мржње, наде и кајања.*

*Све њо сћоји на џомили њренуџака
У нереду, њо њрошлосџи разбацано,
Док њу време вуче некуд, некуд носи
И односи без оџџора и лаџано.*

*Немам снаџе да се борим са временом,
Да одбраним, да сачувам, не дам своје,
Неџо џледам чеџа имам, џџџа је било:
И све виџе, ниџџџа виџе није моје.*

*Као мирис, као зраци, као џама,
Као веџар, као облак, као џена,
Одвојени дани, ноћи лебде, круџе
И џрилазе у облику усџомена.*

*Ал кад мисо и сећање буду сћали,
Онда куд ће и коме ће оне џоћи?
Онда куд ће да џџезну и да оду
Усџомене, моји дани, бивџе ноћи?*

*Па куд идем, да ли идем, је л' оџсена?
Ко ме џони, коџа носим, џре и сада?
За мном сћоји чеџа немам, а џреда мном:
Мрџва џрошлосџ са живоџџом џокривена.
Док будућносџ џолаџано џокров скида,
Ње несџаје и у џрошлу џрошлосџ џада.*

У песми која може послужити као аргумент да Дис никако није песник само три песме, и која је диван пример како музикалности песничког језика тако и идеја значајних за развој Дисове песничке мисли, каже се да је тешко, готово немогуће живети у садашњости. То видимо из закључних стихова који су, заправо, одјек оног Пандуровићевог опажања да је живот „илузија дуга сећања и наде“, али и још даље и изворније песимистичке филозофије Артура Шопенхауера који, по Браниславу Петронијевићу, на овај начин објашњава одсуство позитивних вредности и реалног садржаја у овом животу: „...Форма наше егзистенције јесте време, а у времену реална је само моментана садашњост, која непрестано тече, *неџресџано се из будућносџи у мрачну џрошлосџ џуби*, тако да наше (емпиричко) биће дои-ста нема никакве дубље подлоге до ове садашњости, која непрестано бежи.“ (Петронијевић 1998/5: 438, курзив Г. Р.) Овај српски филозоф, професор Дисовог „ментора“ Симе Пандуровића, који је захваљујући својим поуча-

вањима на Великој школи, али и јавним предавањима,¹⁸ српску јавност упознавао са великим европским филозофским именима попут Ничеа, Шопенхауера и Бергсона, овако даље цитира Шопенхауерово виђење не-срећног човековог постојања: „У таквом једном свету, где није могућа стабилност никакве врсте, где није могуће никакво трајно стање, где све бежи, лети и на ужету се усправно одржава само непрестаним кретањем и корачањем – не да се срећа ни замислити“, да би и сам закључио: „Стога је форма времена као поручена за то, да нам бесмислицу (бесциљне) тежње вољине за животом предочи, да нам предочи и ништавило свих земаљских радости. Јер баш кад би живот био и из саме радости састављен, кад у њему не би никако било бола, пролазност његова чинила би га потпуно илузорним, јер што је прошло толико је исто реално колико и оно што нигда није ни било; а живот је пролазан како у појединим деловима својим, тако и у целини, смрт завршује сваки (индивидуални) живот.“ (Петронијевић, 1998/5: 438)

Одјеке Шопенхауеровог схватања бесмислености живота, читамо и у другим Дисовим песмама, већ у следећој песми *Ушойљених душа*, у диптиху где се на непоновљив начин читаоцу предочава положај лирског субјекта који, и поред „луче невоља“ која непрестано букти и „будућност пламен лиже“ одустаје од тога да прекрати земаљске муке:

*Подидо сам своју руку с обарача вечна мрака,
Нема смисла ремейији бесмисленоси у свом шоку;
Од рођења сиремна сшоји, мене чека моја рака,
Да однесем све шшо имам у дубину у дубоку. („Песма“)*

Крај првог дела „Песме“ који се дозива са стихом „јер свако живи у гробу свом само што неће да види гроб“, само је сума живота у садашњости у којој „у нехату и немару дани иду и пролазе“. Стања чаме, празнине, немара, нехата, али и пијанства које отупљује чула и ослобађа од неподношљивих окова времена, као уточиште које је тражио Бодлер, представља, међутим, и консеквенцу Шопенхауерове филозофије по којој је свака жеља већ по својој природи бол, и по којој се људски живот одвија између жеље и њеног засићења. У једној од песама са темом „изгубљеног раја“, утопије, по којима је Дис много ближи Едгару Алану Поу него Бодлеру, даје се тумачење еденске среће које је у исти мах инспирисано и Шопенхауеровим на будизму заснованим увидима о погубности телесних жеља, али и на импресионистичком идеалу о интензивном животу у тренуцима:

*Њина срећа лежала је у шом
Шшо још нишшиа шожелеле нису,*

¹⁸ О томе да је радио на популаризацији филозофије, пишући популарне научне и филозофске чланке и држећи јавна предавања, писао је Бранислав Петронијевић у својим аутобиографским белешкама „Из мојих успомена“ (Петронијевић 1998/12: 73-74).

*Што живљаху са сваким минућом,
Ко цвей вечий у своме мирису. („Прва звезда“)*

Управо зато јер сам није живео у свету без смрти, него у свету вечите несталности, кретања и пропадања, Дис је, за разлику од Пандуровића, а слично Дучићу, открио бергсоновски појам сећања, захваљујући ком је могуће рекреирати прошло време, у можда још интензивнијем и стварнијем облику него што је то тренутна чулна рецепција надражаја који долазе из спољашње средине.¹⁹ Реалност, нови живот успомена, али и осећај да се оне, попут платонистички схваћених идеја, одвајају од индивидуалног бића чији су део, навео је песника да се већ у „Старој песми“ запита куда одлази наша прошлост, куда одлазе сећања када склопимо очи? Оно „што све више, ништа више није моје“ помиње се и у горе наведеним стиховима из песме „Живот“ која такође открива веру у вечно постојање човековог духовног живота, онако како је Виллем Блејк пред смрт говорио о својим уметничким визијама: „...нису моје... оне нису моје.“²⁰

Осамостаљивање мисли, одвајање духовног и материјалног, тематизовано је помало наивно у раној песми „Питање“, песми која је, такође, као и претходна песма, остала ван прве збирке:

*Глава њу је – куд се деде мисо?
Зар за мозак њривезана није!
Ил' он има њукојине неке.
Где, кад оће, баца је и крије?...*

Ова песма скромнијег уметничког домета значајна је утолико што у њој Дис човеку одриче могућност сазнања које је засновано на рационалним увидима. Такво сазнање је ограничено, оно „удара“ у границе овог света, те се песник, опет можда на фону полемике са својим учитељем и шопенхауерцем Симом Пандуровићем, пита да ли је могуће отићи даље у овом трагању, па макар и по цену одрицања од свести и бекством у лудило:

*Време ваља векове и дане,
Прошлост јури – садашњост се сирема,
Човек сјоји, жали, жели, жуди
Све за нечим чеџа није – нема.*

*На тој међи код данас и јуче
Је л', њрикован из бојазни сјраха;
Ил' кроз њеџа вечност њева њесму
Како нема ничеџа – ни њраха!*

¹⁹ Како је рекао и Бодлер у сонету „Мирис“ који је део „Привиђења“ (*Цвеће зла*, 38): „Дубоком дражи том нас зачарава / у садашњости прошлост обновљена.“ (Бодлер 1979/1: 65).

²⁰ “My beloved, the songs that I sing are not mine...no, no. I tell you they are not mine.”

*Човек – он је почей̑ак наст̑авка,
 Ни од ко̑а себе није иско –
 Са чулима, й̑елом, умом, славом
 Поди̑о се и ой̑ей̑ је ниско.*

*До незна̑а сазна̑е̑а й̑ра̑и̑и –
 Казује му да̑ раница има
 Докле мо̑у дой̑ира̑и̑и мисли –
 Своју й̑рошлос̑и̑ да обвије с њима.*

*Да л' лудило й̑у̑и̑ би й̑оказало
 Те би й̑ос̑и̑о бо̑̑, свемо̑ћна сила!
 Ш̑и̑о свес̑и̑ ње̑а омела је у й̑ом,
 Те й̑оима само до лудила?*

.....

Тајна доласка на свет исказана у идеји пада у свет („Тамница“) као несвесног и невољног („без знања и без своје воље“) овде је формулисана стихом који каже да човек „ни од кога себе није иско“. Да је Дис безнадежно жудео да сазна тајну овог света, али и тајну вечности, види се такође из ране песме епског обима (састављена је из три дела) која носи наслов „Како ми је...“

Док се у првим строфама опет живот на земљи представља под сенком смрти која је будућност „свег што рођењем у колевку падне“, лирски субјекат се са иронијом односи према себи као човеку младости – која је страсна, порочна, горда и која се смеје свему: природи и богу, али која пре свега има самопоуздање у сопствену моћ да открије коначне тајне:

.....
*И й̑ричах себи да̑у једном мо̑и,
 Са ми̑ц̑̑̑у коју величина даје,
 Здера̑и̑и зас̑̑ор с ней̑ровидних но̑и,
 Виде̑и̑и й̑рос̑и̑ор и вечнос̑и̑ каква је.*

*И да̑у ой̑̑уд й̑ра̑̑ безум̑у зна̑и̑и;
 И̑̑е је й̑рошлос̑и̑ са безбро̑но жр̑и̑ви,
 Чији је време, ко је Бо̑у ма̑и̑и,
 На̑и̑и̑о је живои̑и и куд иду м̑ри̑ви.*

.....

Између привида и суштине, зна Дисов лирски субјекат, налази се онај Шелијев „шарени вео“, чијег се уклањања романтичарски песник у свом чувеном сонету ипак прибојава („Lift not the painted veil which those who live / Call life...“). У песми у којој лирски субјект гледа „преживела доба“, где „нема мисли, ни снова, ни јада“ присутне су визије оностраности којом доминирају идеје, где лирски субјект скупља „зраке и обзоре плаве“

*И њих одевам, и силином даха
Из своџ срца, разума и ѓруди
Живоџ им дајем. И џада, без сџраха.
У свеџ их водим и сџуџџам код људи.*

Иако у овој песми читалац не добија одговор на кључно питање: где је окидач тог одвајања субјекта од телесних окова, шта га то води правом, суштинском сазнању, духовном путовању у онострано, о томе сазнајемо из других песама: из другог дела поменуте „Песме“; платоновски занос у којем ствара песник близак је стањима екстазе, фурора, обузетости, и по томе је он близак лудаку и пророку.²¹ Тек као џеснику, дакле не рационалним увидом него захваљујући освајањима ирационалистичке провенијенције, човеку бива отворен пут у свет који чува не само индивидуалну прошлост него и прошлост свих умрлих доба и времена – прошлост света.

*У џренуџку када човек сам са собом разѓовара,
И занесен смело иде у џределе својих снова,
И разѓледа доживљаје и измиѓља, срећу сџвара,
И моја се мисо буди, ал' ко мисо песникова.*

*Тада џихо скидам џлочу са ѓробнице својих дана,
И сџуџџам се, дуѓо идем кроз редове усџомена,
Кроз сва месџа из живоџа заборавом џреџрџана;
Ту засџајем, одмарам се џод џокровом од времена.*

*И џоѓледом већ уморним џреживела ѓледам доба
И све џџџо је некад било, и све џџџо је око мене;
И чудна се слика сџвара: неко море од џейела,
Над њим ваздух, џаран криком, као да је смех сирене.*

..... („Песма“, нагл. Г. Р.)

Дис, дакле, није онај Платонов филозоф који у рационалном промишљању трага за чистим идејама, он је песник и његово је сазнање песничко – он је надахнути посредник богова. (Платон: *Ијон* 5-7) Да разум не учествује у овим излетима у неизмерност, сведоче и стихови из „Посете“:

.....
*У облик џре свеѓа,
У џосџања своја,
У џролазносџ џрајну,
У вечиџу џајну,
Аџавизмом неким*

²¹ Чини ми се да нико до сада није тумачио Пандуровићев феномен бекства у лудило из Шекспирове перспективе, иако то изгледа сасвим природно за једног шекспиролога: „Љубавник, лудак и песник / су бића / Од саме уобразиље саздана.“ (Шекспир, 1995: 278, превод Александар Петровић).

*За сѣарим далеким –
Дух човечји беџа
И на ѣросѣор сѣаје,
Разум не зна џде је,
Око њеџа шѣа је.*

*Разум не зна џде је, а дух ѣако ходи,
Посећује време и ѣределе ѣрајне*

.....

а о „машти“ као покретачу ових путовања и у стиховима очигледно платонистички надахнуте песме „Повратак“: „Моје ноћи црне, негујте ме маштом / Да разумем мртве и њино надање. // Да разумем мртве и погледе звезда. / И дубину мрака, док попци певуше; / И док дишу шуме и спавају гнезда / Да осећам крила моје старе душе...“ Дисова душа је платонистички „крилата“ и „стара“, он је ноћник којег мрак „гледа умрлим очима“. У праву је Јован Делић када у још једној од песама које нису ушле у збирку *Уѣоѣљене душе*, оној са насловом „Увод у легенду ‘Лепота’“ види нешто што је претходило „Нирвани“. И у њој лирски субјект лети на крилима маште јер „...машта људска, што једина јавља / Оно што је било, што се не обнавља.“²²

.....
.....*Ја осеѣим ѣада
Да мрак мене ѣледа исѣуњен очима
Оних који неће засѣаѣи никада,
А од којих душа Chesѣо се оѣима;
Да мрак мене ѣледа са изразом свију
Помрлих облака и мрѣвих очију.*

*Чини ми се да се оѣварају враѣа
Од ѣробнице свеџа, засѣалих земаља,
Да усѣају дани из ѣомрлих саѣа,
И да мрѣво време мирно се ѣомаља.*

.....

Иако је био закован за живот у материјалној егзистенцији, Дис је, види се, велики путник и утолико је он заиста верни следбеник Бодлера и његовог „Позива на путовање“, а тај га је зов на за човека недовољно јасан начин и одвео из физичког облика у вечност. Он је дакако и следбеник Плотина који нам у *Енеадама* објашњава: „Какав је то пут и какво бекство? Не треба путовати ногама јер оне увек односе од једне земље до друге; не треба

²² Поову машту која је „краљица свих способности“ не идентификује Бодлер ни са фантазијом ни са осећањем. „Машта је безмало божанска особина која опажа, већ у самоме почетку, ван граница филозофских метода, песме и тајне везе између ствари, сагласности и аналогije.“ (Бодлер 1979/3: 104).

ни коњска кола ни некакав брод да припремиш; И одбаци све то, немој гледати већ затвори очи, промени их и пробуди (очи) које има свако али се мало њих њима служи” (Плотин: *Енеаде* I, vi, 8). А Дис чији је поглед морао да иде ка унутра (онолико колико је његова слабовидост коинцидирала са симболичним одбијањем да се реално сагледа свет), заиста је бежао: од ругобне свакидашњице, али, рекло би се, пре свега, од највеће коби импресионистички доживљеног света у којем је свака радост, свако срећно осећање, осуђено да се изгуби и нестане.

ЛИТЕРАРНО СУСЕДСТВО – БОДЛЕР, ПО, СВИНБЕРН...

Причу о Дису као бодлеријанцу могли бисмо почети управо из ове тачке, из које је своје тумачење лирике великог француског песника извео критичар феноменолошке оријентације Жорж Пуле (Georges Poulet). Тражећи спас од времена у вечности тренутка, у вечности уживања, и велики епикурејац,²³ Бодлер је по Пулеу пре свега уклет и заробљеник времена, за којег је крај сваког екстатичног доживљаја, још веће и болније отрешњење од његовог недостатка. У песми „Часовник“, песник *Цвећа зла* је – уз ритмично понављање онога „сети се“ (*memento mori*) – видео у времену „страшног“ и „равнодушног“ бога смрти, док га је у једној песми из „Привиђења“ назвао „убицом живљења и уметности.“ И песму у прози из *Париског сјилина* „Опијајте се“ и песму „Часовник“ могао је Дис прочитати још 1904. односно 1905. године у *Новој искри*, где су се појавиле у преводу Ангелине Одавић, па би се његов стих „Не марим да пијем / ал сам пијан често“ могао схватити и као одговор великом Французу који заповеда: „Треба увек бити пијан. Све је ту: то је једино питање. Да не бисте осећали страшно бреме Времена које слама плећа и повија вас према земљи, треба да се опијате без предаха... А чиме? Вином, поезијом или врлином, како вам воља. Али опијајте се...“ (Бодлер 1979/2: 90). Ако нема инспирације, ту је царство „вештачких рајева“: вино, опијум, хашиш, па не случајно Дисов лирски субјект из прозаиде „Лабудова песма“ каже да је слаб да сачува себе од *убода*. Јер за Бодлера, старог хедонисту, „опијум повећава просторе без међа / Чини да вечност дуже траје, / дубину сладострашћу и времену даје...“ (Бодлер 1979/1, 83). Али, свако уживање, свака срећа на овој земљи, сваки рајски тренутак, има крај, па се и најупорнији борац на крају измори прелазећи у стање које је опозит животної екстази, чулној изоштрености живота за којом жуде осетљиви. То стање је стање сплина, досаде, чаме:

²³ У својим „Интимним дневницима“ Бодлер је записао: „Осећај усамљености још од детињства. И поред породице, а нарочито кад бејаш окружен друговима – осећај трајно усамљеничке судбине.

Но уз то, врло снажна склоност живљењу и уживању.“ (Бодлер 1979/5: 221).

Тако се бесмртна жеља да човек осети живот претвара у смртну жељу да више никад нема потребе да хоће и да дела. Тражећи да „потчине својој вољи неухватљивог демона срећних минута“ људи, на крају крајева, успевају само да потчине своју вољу упорном демону несрећних минута...²⁴ Отуда очајничка жеља да се умакне ако не Времену оно свести Времена; жеља да се више нема жеља... (Пуле 1974: 313-314)

Дисово „нама се спава, нама се не сања“ у ствари је само одјек Бодлерове жеље изражене у реченици: „Ништа не знати, ништа не проповедати, ништа не осећати, спавати и опет спавати то је данас моја једина жеља. Жеља срамна и одвратна, али искрена.“²⁵ И то је онај Дис нирване, отупљености чула, очишћености од жеља, стања које се јавило када је садашњост постајала неподношљива. Пулеов есеј о Бодлеру говори нам тако истинито и о нашем песнику управо зато што есејиста феноменолошке оријентације вероватно за њега никада није ни чуо, те отуда што је у анализу песника који је заиста постао нека врста утемељивача-модела како за француске симболисте, тако и за условно речено целокупну модерну европску поезију, ушао са „проблемске“ стране, што нам објашњава много драгоцености сродности од оних које настају на основу утицаја, а које су најчешће површне и безначајне. (Код Диса су то рецимо бодлеровски интонирана „Химна“ земљи „разврата и блуда“, песма о смрти блуднице „Она и њој“, те поменута алузија на уживање опијума.) Међу такве типолошке сродности спада и феномен „отуђеног“ личног живота који је нестao негде у прошлости а о којем сам у вези са Дисом говорила у првом делу текста, а који Пуле у вези са Бодлером објашњава овако:

Постоји апсолутни дисконтинуитет *с ову сйрану* између нашег садашњег ја и свег нашег осталог живота. Тај живот нам се јавља као нешто противречно: као нешто што је наше и што није наше, једина ствар аутентично ми сами и једина ствар која наше *Ја* не може ни доживети ни избрисати. (Пуле 1974: 311)

Колико год ова тврдња савршено одсликава Дисов однос према властитој прошлости, она је у исто време и почетак приче која ће нам предочити суштинску разлику између Бодлеровог и Дисовог односа према сећању. Док је за песника сплина овај однос у најмању руку однос „подношења“ а најчешће „гађења“, српски песник је све своје рајске оазе оставио у прошлости и пут у прошлост је једини начин да се побегне. Зато је и право Дисово трагање у ствари – *трагање за изгубљеним временом*, за невиношћу и чистотом која је увек *ante portas* – пре живота или, у животном искуству љубави – пре песме. Поезија Владислава Петковића Диса нема никакве

²⁴ Пуле овде цитира један од Бодлерових есеја о Е. А. Поу, у којем се каже да је овај „улагао силне напоре да потчини својој вољи кратковечног демона срећних тренутака“ (Бодлер 1979/ : 106).

²⁵ Цит. према: Пуле 1974: 314.

везе са бодлеровским осећањем греха што проистиче из католичке оптерећености кривицом. Иако је у својој студији о сродности Диса и Бодлера Јелена Новаковић проналазила сличности између Дисових визија и Бодлерове песме „Узношење“, мислим да је наш песник у еденске вртове сна отпловио захваљујући једном другом песнику – Бодлеровом узору и учитељу – Американцу који је на челу такође носио печат проклетства – Едгару Алану Поу.

Хватајући се у коштац са стереотипима који су оптерећивали и окаменили наше виђење Диса, а посебно борећи се против представе о његовој неукости, Миливој Ненин дао нам је веома значајан кључ, откривши да је песник „Тамнице“ у Јагодини 1903. године не само друговао са Светиславом Стефановићем него да је од њега и позајмљивао књиге. И Ненин је попут неких других критичара указао и на то да је Стефановић већ у то време преводио Поа, али чини се да је мало ко у те преводе завирио. У три збирке песама које су сукцесивно излазиле у Мостару од 1903. до 1905. године Стефановић је објавио и своје преводе енглеских песника, а први аутор био је управо Едгар Алан По. Осим чувених стихова „Гаврана“ и „Анабел Ли“, песама са мотивом „мртве драге“, али и песме „Победник црв“ (која је свакако у основи бодлеровско-пандуровићевске ламентације над пролазношћу), ту су и два нашим читаоцима мање позната Поова остварења: прво које у наслову има иницијал жене којој је посвећено (Ф-) и друго чији је наслов Стефановић превео као „Она спава“. Прва песма представља слику жене која је острво – једини рајски, блажени свет „на земној стази“ туге и чемера. Кључне стихове друге песме, „All beauty sleeps“, Стефановић је превео као „Лепота спава.“ и мислим да је Миодраг Павловић био у праву када је тврдио да је у својој најлепшој песми „Можда спава“ Дис, осим орфејског мотива²⁶ унео и мотив „лепотице уснуле у шуми“ (Павловић 2000: 227) Песник се моли да јој ништа не наруши сан – ни духови, авети које се вију око ње, ни црви који тихо око ње гмижу. Када читамо Бодлерове есеје о Поу, чини нам се да је Дис заправо реинкарнација песника који је у *Еуреки*, спеву о стварању и пропасти света – темама тако суштински дисовским²⁷ – написао: „нудим ову књигу онима који су поклонили своју веру сновима као јединој стварности!“ и који је, „враћајући

²⁶ Чини се да је за име овог песничког мотива у српској књижевности заслужан управо Дис – његова „мртва драга“ је преко Миодрага Павловића ушла на велика врата у књижевнотеоријску лексикку. Сличан термин не постоји у другим европским књижевностима.

²⁷ Песме које говоре о „утопијама“, о другим световима који такође умиру, јесу „Прва звезда“ и „Увод у легенду лепота“ – песме настале исте године кад и „Тамница“ – 1910. Можда би поређење њихових мотива и тема са мотивиком и тематиком „првог српског научнофантастичног романа“ *Једна угањена звезда* Лазара Комарчића, који се појавио 1902. године била и умесна и плодотворна. Такође, да ли је заборављени књижевник Александар Илић у свом роману *Глувне чини* (1930) инспирацију пронашао у Дисовој поезији, такође је питање којим се вреди позабавити.

се неизбежној истини која нас мучи попут демона испуштао страсне уздахе палог анђела који се сећа небеса; упућивао своје жаљење ка златном добу и изгубљеном Рају.“ Па ипак, иако и Дисова жена, као и Поова, има каткад „ореол око главе“ и „говори гласом што личи на музику“, Дис није био песник без чулности и утолико је пре близак Бодлеру који је свог америчког брата гледао кроз реч „злосрећа исписану тајанственим словима у вијугавим борама свога чела.“ (Бодлер 1979/3: 55-113).

Али, ако је пут до Поа песника *Ушћољених душа* водио преко Стефановића, као основа за поређење са Дисовом поезијом, може нам, верујем, много корисније послужити један други Стефановићев превод – а то је песма енглеског песника Свинберна (Algernon Charles Swinburne 1837-1909) – коју је српски песник насловио “Прозерпинина башта“. Управо у њој наћи ћемо доста мотива који су могли да покрену инспирацију српског песника. Друга строфа песме која у оригиналу носи наслов „Химна Прозерпини“ (“Hymn to Proserpine”) и која је посвећена римској варијанти грчке Персефоне,²⁸ говори нам о искључивом песниковом опредељењу за снове, открива досаду према свим манифестацијама земаљским, и јако подсећа на позицију коју је у својој поезији заузео Дис:

*Сии сам већ сваког смеја и йлача
И људи шћо йлачу, и смеју се,
Ний марим шћа све судба јача
Сйрема за човека, шћо сеје да жње.
Не марим за часе, нийи за дане,
За нейлодне йуйољке йокидане
За наде и моћи, моћи жељкане,
Ни за шћа друго до ли за сне.*

Такође, значајна је строфа која описује богињу која може представљати персонификацију платоновске идеје лепоте, која је једина трајна и која постоји изван простора и времена:

*Бледа с круном од лицћа сйоји
Вище сводова и над луком
Она шћо смрйно све скуйља, броји,
Збира га хладном, бесмрйном руком.
За људе шћо се, из свих времена
И месйа разних мешају йред њом
Слађа су влажна усйа њена
Нек шћо је љубав са слайким жуком.*

У том замишљеном пределу су, као и у Дисовим визијама, све љубави света и сва времена:

²⁸ Не смемо заборавити да је мит о Прозерпини најуже везан за мит о Орфеју и Еуридики. Управо је код Вергилија (*Георџике*, књ. 4) Прозерпина та која као краљица Хада допушта Орфеју да уђе у подземље и потражи своју драгу.

*Овде је љубав уморних крила.
 Овде је љубав, која вене;
 Времена чио су прошла и била
 И свари кобне, тајансивене;
 Проиалих дана наде мртве,
 И дивље лишће чио вешри однеше,
 Пољуйци слейи, смешова жртиве,
 Срушеног пролећа наде црвене.*

Све је пролазно, рећи ће нам даље енглески песник: „Што ј’ данас, сутра је прошлост вајна“, а на концу, кад више не буде ни ноћи, ни дана, ни сунчевог сјаја, ни шума ни уздисаја, „ни ствари што пролазе као дан“ – „Остаће само вечни сан, / У ноћи вечној, сан без краја!“

У мери у којој су сви наведени примери представљали само супстрат на којем ће израсти оригинални и аутентични Дисови стихови и визије, а никако „утицаје“ које је овај, по Скерлићевој тврдњи, преузимао, и Дисов доживљај вечног сна самосвојан је и посебан. Колико год је он у својој поезији откривао жудњу за вечним тајнама, толико је, са друге стране, од њега страховао. И управо у тој дихотомији, тој „парадоксалности“, откривају се чар и лепота Дисове поезије. Поезије која је пут и медијум сазнања, начин долажења до коначних истина, али која је глас дубоке жудње за обиљем и чулношћу овоземаљског живота. Песник *Уш*ољених *ду*ша је највећи песимиста када губи све што је суштински атрибут егзистенције – жеље и осећања, али и када нестају сећања – рекреирана прошлост која се у садашњости поново преживљава. Песник је такође најнесрећнији када ћути – кад „путем стварања не креће се снага“, како каже у једној од оних песама које су, како је написао у писму пријатељу „најмрачнији плод једног таквог ћутања“.²⁹ А песма и сан су (то су досад видели већ толики критичари) једино сигурно уточиште Дисове хипертрофиране осетљивости. Зато што је толико човечан, толико искрен у страху од људске ништавности у друштву, историји, свемиру („Тол’ко сам мали да ме је страх...“), што је ужаснут пред мртвим погледом „нирване“, зато је, ако га прочитамо у целисти, жал његов за несталом земаљском срећом чак засенио онај нагонски плач који прати наш долазак на свет, ону сузу заблисталу у првим стиховима „Тамнице“.

²⁹ У писму Драгославу Илићу из Париза 1917. године Дис овако описује налете тешке меланхолије, када у његовом месту нема места за друге људе: „...Има код мене дана, који трају и недељама, када се на мене спусти ћутање; једно непокретно ћутање (Госпа Тинка тада плаче, а ја се склањам од дече). То ћутање ме је опет нашло, и није ме оставило неколико недеља. Њега нико не види, и ако ја идем у друштво и обављам своје послове, или свој нерад. Ја њега носим као један терет, који се сам пење и сам скида; као једног госта, који ми је све узео тако да ја никога не познајем и никога немам... Дешавало се увек да ми та душевна стања донесу нарочите новине. Из три своја ранија ћутања ја сам дао три најцрње ствари: 'Оргије', 'Распадање', и 'Погинули дом' (почет пре рата, довршен у Паризу. Гинуо је дуго). Ово четврто ћутање шта ли ми доноси?“ (Петковић Дис, В. 2003/2: 61).

Да је песник који је бежао из материјалности у духовне висине знао и за онај други нагон – нагон смрти, види се из једне ратне песме на коју до сада, као уосталом ни на остале песме „колективистичке инспирације“,³⁰ чини ми се, није у критици посвећена посебна пажња. Реч је о песми „Крв и доброта“ у чијим се првим двама строфама лирски субјект чуди моћи „мале прастаре доброте“, „детењег осмеха“, „мириса душе меке“ што емамира из редова једног писма, да засени „све одаје гробне“:

*Ту, на райицију, ње јесени кобне,
Нацло ме њисмо, њене златне речи,
И моја мала, прасишара доброта.
Крајким њокрејом све одаје гробне
И сан лешева, онако сироти,
Заклони собом да земља не јечи.*

*И зачудих се ошкуд код ње снаге
Да црне слике све одједном скине,
Да ми издвоји из њаклене јеке
Дан здравог сунца, једне очи благе,
Осмех дејини, мирис душе меке,
Док се свети рве и док маса жине.*

Управо захваљујући том писму, он ће схватити да је све оно трагање за оностраним тајнама било узалудно јер:

*И ја осетићу да су зраци ови
И ноћ шито иде да се сјусићу лако
На крв из рана и обале речне;
И ја осетићу да су људски снови
Увек земаљски без доброте вечне,
И зашито људи да умиру иако. (Нагл. Г. Р.)*

Слика умирања у рату откриће песнику коначну тајну: жудња за смрћу је нагон, као и жудња за љубављу, а не ствар фатума, одлуке неког вишег бића: „Народи гину, и данас и пређе; / да на страстима зају у смрт брже.“ То сазнање доноси му мир, иако се изгубило и последње обећање оноземалске среће. Као да је спознаја што је у ужас ратне кланице донело писмо вољене жене, о врхунској испуњености коју носи мала породична тврђава, обезвредило и укинуло сваку жудњу за трагањем за спокојством у оностраним:

³⁰ У томе не мали удео има суд Миодрага Павловића, по којем су стихови из збирке *Ми чекамо цара* – промашај, и то зато што је Дис у њој „симулирао“ осећања. Овоме мишљењу требало би супротставити суд Милоша Црњанског који је као пример праве поезије навео управо стихове из песме „Споменик“: „...Израсли гробови сад се лепо виде, / Ко далека брда кроз поднебља плава...“

*И разумедох оѣкуд све ѿо бива:
 Толике раке ѿѿо се и сад зѣрђу
 Брдима, ѿољем, свуда, крај камења,
 Кад има месѿа за свакоѣ да снива.
 И разумедох ѿѿѿ ѿѿо се не мења,
 Сѿари заѣрљај човека са смрђу.*

*Био сам миран ѿѿо сам сазно ѿада
 Да је свей овај исѿи од некада,
 И да ће ѿакав и осѿаѿи вазда:
 Да вечно ѿаѿи с унуѿрашњеѣ рада,
 Да залуд ѿраже оноѣ ко ѣа сазда,
 И коме иду ѿини милиони.*

*И ѿојмио сам да свей борбе води
 Збоѣ ѿајних сила ѿѿо ѣа овде држе,
 И да се бунѿ, не збоѣ какве међе,
 Или збоѣ ѿежње да се ѿрава роди;
 Народи ѣину, и данас и ѿређе,
 Да на сѿрасѿѿима зађу у смрѿи брже.*

*И уѿеѿѿих се ѿѿо сам сѿеко мира
 Мада крв црна из народа ѿече,
 Мада ѣробови бивају све већи.
 И уѿеѿѿих се ѿѿо ме и сад дира
 Сан, данима, ѣде ћу једном лећи
 Са ѿеним ѿисмом ко са земљом вече.*

И ова песма само показује колике су биле Дисове интуитивне, неки би рекли, „пророчке“ моћи, колико је он као песник неким необичним начинима, са полазиштем у осећајности, долазио до идеја које ће представљати кључне стубове целокупне модерне мисли о човеку. Моћи које су и граматичке неправилности претвориле у чисту поезију,³¹ моћи захваљујући којима је та лирика као глас најпасивнијег, најнеамбициознијег бића (Палавестра) мобилисао најокорелије левичаре – попут Черине, Глигорића и Ђ. Јовановића – да устану у његову одбрану, моћи уз помоћ којих је предвидео своју коначну баченост у „борбу таласа“.³² То засигурно нису биле моћи произашле из мантре коинциденција везаних за загонетни псе-

³¹ Неправилности о којима су највише писали М. Павловић и Н. Петковић могле би се истраживати не само са становишта идиолекта, него би у помоћ требало позвати и историчаре језика. Као један пример наводим реченицу из аутобиографије Нићифора Нинковића, у којој се каже: „Сад ја, *нейознаѿ* оним *брдама* и *ѿѿѿови*, заблудим по шумама, не знам куд напред, куд натраг.“ (Нинковић: 1988: 10, курз. Г. Р.).

³² Тражење елемената прекогниције у наслову збирке *Уѿѿѿене дуѿе*, ма колико оспориво, не може се ограничити на једну синтагму. Синтагма из завршних стихова песме из збирке *Ми чекамо цара*, у зависности од тога која именица се схвати као носећа, такође може упутити на закључке о Дисовој моћи ако не предвиђања, а оно предосећања:

удоним,³³ него дубока поетичка укореењеност у базичну људскост са свим њеним амбиваленцијама, парадоскима, контрастима, што су резултат очајничких, многобројних, разливених, збуњених, уплашених, величанствених напора да се надмаши, наткрили, надокнади слабост бића које се рађа плачући. Дисова поезија јесте поезија чуда и епифаније: између осталог и зато што је чаплиновски смешног човечуљка претворила у „стару душу“ – зналца свих свевремених тајни – који је и поред тога умео да осети и ужива у заводљивим бојама живота. И који би, попут Шелија, сигурно узвикнуо:

*Не ђодижи ђај шарени вео шћо ѓа они који живе
Живоћом зову: мада су на њему несћварни облици
а ђодражај заводљиво расћорећених боја
све у шћа верујемо –
Иза њеѓа вребају Сћрах и Нада,
близаници судбине; ко ѓод да је сачкао
њихове сенке, над ђонором, невидљиве и суморне.
Знао сам једноѓ који ѓа је ђодиѓао – заћо шћо је имао нежно срце,
ћраѓао је за нечим шћо ће волећи,
Али ѓа, авај, није ћронацао! Нићи је ћамо било
оно шћо би ћриѓрлио у овом свећу.
Кроз равнодућно мношћиво ицао је,
као сјај међу сенима, као свећла ћачка
на ћом суморном ћризору, као Дух шћо ћражи
ишћину, коју, као ни Проћоведник, није нацао. (Прев. Г. Р.)*

ЛИТЕРАТУРА

- Бодлер, Шарл (1979): *Сабрана дела I-V*. Београд: Народна књига.
- Делић, Јован (2008): *О ђоезији и ђоећици срћске модерне*. Београд: Завод за уцбенике.
- Деретић, Јован (2007): *Исћорија срћске књижевносћи*. Зрећанин: Сезам бук.
- Јакшић-Провчи, Бранка (2002): Дисов дијалог с Платоном. *Научни сасћанак слависћа у Вукове дане*. Београд: Славистички центар. 30:2, 339-347.
- Јеротић, Владета (1998): *Дарови наћих рођака. Књиѓа ћрва*. Београд: Просвета.
- Негришорац Иван (2002): Изазов нирване и српско модерно песништво. *Дисова ђоезија*. Београд-Чачак, Институт за књижевност и уметност – Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 109-157.

„...И бол мој, зашто овај живот прости / Нисам спустио у борбу таласа. / Нисам спустио у борбу таласа.“

³³ Вероватно је у праву Иво Тартаља који нам Дисов надимак тумачи анегдотом из гимназијских песникових дана. (Тартаља 2001: 257–9). Ни ова прича, међутим, не може искључити интертекстуалну везу са подземним божанством Римљана нити са Дантеовим *Паклом*.

- Ненин, Миливој (2006): *Дисова изгнанства, Српска ђесничка модерна*, Нови Сад, Венцловић.
- Нинковић, Нићифор (1988): *Жизни описанија моја*. Београд, Нолит.
- Новаковић, Јелена (2002): Меланхолично-депресивна структура поетског света: Дис и Бодлер. *Дисова ђоезија. Зборник радова*. Београд-Чачак: Институт за књижевност и уметност – Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 213-150.
- Павловић, Миодраг (2000): *Есеји о српским ђесницима*. Београд, Просвета.
- Палавестра, Предраг (1986): *Историја модерне српске књижевности. Златно доба (1892-1918)*. Београд СКЗ.
- Пантић, Михајло (2002): Дис: Сусрет са светом, *Свет иза света*, Краљево, Повеља – Народна библиотека Стефан Првовенчани, 17-26.
- Петковић, Владислав Дис (2003): *Поезија*. Сабрана дела Владислава Петковића Диса, књ.1 (ур. Новица Петковић). Београд: Завод за уџбенике.
- Петковић, Владислав Дис (2003): *Зайиси – Прејиска – Био-библиографија*. Сабрана дела Владислава Петковића Диса, књ. 2 (ур. Новица Петковић). Београд: Завод за уџбенике.
- Петковић, Новица (2002): Дисов језик, слике и музика стиха. *Дисова ђоезија*. Београд-Чачак, Институт за књижевност и уметност – Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 13-50.
- Петронијевић, Бранислав (1998): *Сабрана дела I-XII*. Београд: Завод за уџбенике.
- Платон (1979): *Ијон, Гозба, Федар* (прев. Милош Н. Ђурић). Београд: Бигз.
- Плотин (1984): *Енеаде* (прев. Слободан Благојевић). Београд: Ниро „Књижевне новине“.
- Пуле, Жорж (1974): *Човек, време, књижевност*, Београд: Нолит.
- Сабато, Ернесто (1989): *О јунацима и ђробовима*, Београд: Просвета.
- Тартаља, Иво (2001): Откуда Владиславу Петковићу псеудоним Дис. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*. 67: 1/4, 257-259.
- Тејлор, Чарлс (2002): *Болесни модерног доба* (прев. Ђорђе Томић). Београд: Часопис Београдски круг, Чигоја штампа.
- Шекспир, Вилијам (1995): *Сабрана дела*. (прев. А. Петровић). Београд: Службени лист.

Gorana Raičević

THE “OLD SOUL” OF VLADISLAV PETKOVIĆ DIS

Summary

The author of the essay tries to broaden discussion concerning poetry of Vladislav Petkovic Dis beyond the three most interpreted poems: “Tamnica”, “Nirvana” and “Možda spava”. In that sense she has focused on the poet’s deep attachment to life which is considered to be a characteristic of impressionist poetics. She shows that, on

the other hand, the poet's travel to the other world shows neither comfort nor salvation. The spirit detached from the body turns into something that overcome original individual existence and loses its authenticity and uniqueness – features so precious for an individualist impressionist poet. Dis's poetic world is sensual as much as spiritual, and that's the reason for his constant lamenting over the instability and temporariness of this world. Even when he rejects call of his contemporaries to stay calm and happy at the surface of things (Dučić), and travels like Baudelaire somewhere out of this world, Vladislav Petković Dis is a man of his age, the age of impressionist ideas and feelings – that's the conclusion of this paper.

ДВЕ ВРСТЕ ПИСАМА ИЗ СОЛУНА: ФЕМИНИСТИЧКО
ИСТРАЖИВАЧКО НОВИНАРСТВО ЈЕЛЕНЕ Ј. ДИМИТРИЈЕВИЋ
НАСПРАМ НЕПОУЗДАНОГ ИЗВЕШТАВАЊА БРАНИСЛАВА
НУШИЋА О ФЕМИНИЗМУ

Свејслана Томић

САЖЕТАК: У овом раду се доказује да је и други путопис Јелене Ј. Димитријевић (*Писма из Солуна*, 1908/1918) попут првог (*Писма из Ниша. О харемима*, 1897) имао свог српског „адресата“ или „мушког манипулатора“ којег Димитријевић испитује, предајући му сасвим нове, аргументоване тврдње. У досадашњим истраживањима *Писама из Солуна* Јелене Димитријевић није била посвећена пажња питању којим то београдским дневним новинама Димитријевић није веровала и зашто је сумњала у вест о брзој и успешној еманципацији Туркиња за време Младотурске револуције, у лето 1908. Поређењем њеног путописа *Писма из Солуна* са истоименим дописима које је Бранислав Нушић, као специјални новинар-извештач, слао београдском листу *Политика*, откривају се два различита новинарска приступа и две различите истине поводом вести о еманципацији Туркиња. Захваљујући *Писмима из Солуна* Јелене Димитријевић, Нушићева подршка турским револуционарима испоставља се као неискрена, иза ње стоје неприкладни описи и коментари и, што је једнако погубно, површно и нетачно извештавање о еманципацији турских жена. Својим *Писмима из Солуна* Јелена Димитријевић је прекорачила још једну границу дозвољене/прописане улоге жена у српском патријархалном друштву, делујући као прва српска феминистичка истраживачка новинарка у области политике, што је тада била професија ексклузивно одређена за српске мушкарце.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: феминизам и медији, путопис, Младотурска револуција, прва српска феминистичка истраживачка новинарка

Током истраживања објављених путописа Јелене Ј. Димитријевић (1862-1945)¹ увидела сам једну посебну стратегију изградње њених текстова (С. Томић: 2011б). Она ретко пише о себи и свом феминизму иако је од ране младости била активна чланица многих женских друштава.² Своје путописе Димитријевић је редовно посвећивала блиским пријатељицама, београдским интелектуалкама, од којих је најважнија Делфа Иванић (1881-1972) као председница *Српског народног женског савеза*, или српске феминистичке организације која је удружила многа српска женска друштва са циљем да се активно укључи у међународни феминистички покрет.³ Пољска србисткиња Магдалена Кох у два наврата је скренула пажњу на субверзивност порука у Јелениним путописима (М. Koch: 2003, 2007), али је потребно указати да ту субверзивност генерише сложена *феминистичка њолијизација* саме ауторке. Она своје путописе редовно структурише као вешто обједињену *фрагментарну* форму, због чега се, супротно досада-

¹ Многи путописи Јелене Димитријевић остали су необјављени и неистражени а чувају се у рукописној збирци Народне библиотеке Србије. Први податак о многобројним необјављеним радовима ове књижевнице јавно је саопштила професорка књижевности Даринка Стојановић, на прослави 35 година књижевног рада Јелене Димитријевић, одржаној у великој дворани београдског универзитета, 30. децембра 1928. (М. Пантић: 2006, 13).

² Судајући по мемоарским записима Делфе Иванић, која је била пријатељица Јелене Димитријевић а једна од водећих српских феминисткиња тог доба, и Јелена Димитријевић је такође имала једну од важних улога у развоју српског феминистичког покрета, што тек треба детаљно истражити. У својим *Мемоарима* Делфа Иванић напомиње да ју је, приликом сусрета у Београду 1906, Јелена Димитријевић подстицала да се прихвати дужности председнице *Српског народног женског савеза*. Очито је да је саветовање међу њима било много сложеније него што је Иванић представила, јер предлог Јелене Димитријевић сама Делфа Иванић касније потврђује као бољи, иако га првобитно није прихватила због жеље да испоштује старије феминисткиње. Постоје два примерка *Мемоара* Делфе Иванић. Један се чува у Архиву Србије а ја сам користила примерак који се, под бројем 69052-9.13, чува у Хувер Архиву на универзитету Станфорд у Калифорнији (Hoover Institution Library and Archive, Stanford University), а који је, посредством Хувер архивисте Милорада М. Драшковића, у јесен 1969. у Њујорку доставио Иван Суботић (предратни дипломата и председник владе), син Савке Суботић, такође важне феминисткиње и личне пријатељице Делфе Иванић. Због поштовања приватности описаних личности, ови *Мемоари* су доступни за јавност од 1. марта 1975.

³ *Писма из Солуна* Јелена Димитријевић је посветила пријатељици Лујзи Јакшић, свој амерички путопис *Нови свет или у Америци годину дана* (Београд-Њујорк 1934) посветила је „својој драгој пријатељици“ Делфи Иванић и умрлој, „великој незаборављеној пријатељици“ Јоки Петровић Његош. Завршни део путописа *Седам мора и четири океана* (Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије, 1940) Јелена Димитријевић је посветила својој мајци. Једини објављен део путописа из Индије (*Писма из Индије*, Београд: Библиотека Народног универзитета, 1929) посветила је београдским студенткињама. О политичкој природи посвећивања путописа пријатељицама, комуникацији јавног и приватног, различитом поретку хронологије њених путовања и објављивања њених путописа, као и о једном од могућих објашњења ове неусаглашености видети опширније: С. Томић 2011б.

шњим истраживачицама (С. Пековић: 2006; М. Koch: 2003, 2007; С. Гароња Радованац: 2010), може бранити теза о модерној форми њених путописа. Док описује разне земље света, и посебно положај жена у њима, Јелена Димитријевић често у средиште својих путописа поставља сусрете и интервјуе са водећим феминисткињама или политичаркама као ретким женама које су тада имале привилегију да буду укључене у политичке организације, иначе ексклузивно састављене од мушкараца. Из тих разговора Димитријевић читаоцима и посебно читатељкама у Србији шаље важне политичке поруке које су директно везане за проблеме феминизма у свету, индиректно се повезујући са могућим проблемима феминистичког покрета у Србији. Једна од њених кључних порука је указивање на проблематичну везу интелектуализма и феминистичког активизма декларисаних феминисткиња или политичарки које наводно заступају интересе еманципације жена, док у суштини бране тек преимућства своје више, повлашћене класе.

Осим тога, уочила сам да су нетачна ранија тврђења о непостојању српског „адресата“ или „мушког манипулатора“ у првом путопису Јелене Димитријевић из 1897., *Писма из Ница. О харемима* (С. Слапшак: 2000, 2010). Тада је то био Стојан Новаковић, или једна од кључних а доминантних фигура српске политике, образовања и културе, а сада хоћу да докажем да је и у њеном следећем путопису, *Писма из Солуна* (1908/1918), постојао још један српски адресат или мушки манипулатор са којим она полемише, због чега је, такође, настала њена нова књига. То је још један доказ који иде у прилог мојим тврдњама о специфичним феминистичким доприносима Јелене Димитријевић, који се не тичу само другачије књижевности него и њеног револуционарног пробоја у сферу директне конфронтације са мушким представницима патријархалне политике јавног деловања, њиховог редукционистичког културолошког моделовања књижевности али и манипулисања у средствима јавног информисања. Из те перспективе, њено путовање у Солун може да се сагледа као револуција сама по себи. Револтирана тривијалним извештавањем јавних медија о феминизму, Јелена Димитријевић одлучује да сама истражи тврдње о лакој и брзој еманципацији Туркиња. Њен путопис о Солуну открива да о револуционарним догађањима и политичкој борби за женску еманципацију током Младотурске револуције из 1908, која је иначе оцењена као прекретница у еманципацији турских жена (S. Joseph, A. Najmabadi: 2005, 596), адекватније и поузданије извештава жена. За разлику од мушких извештача, она је показала моралну одговорност према тачном информисању жена и зато се потврдила као информативни извор којем укупна јавност може да верује. У том тренутку у Србији нису постојале специјалне репортерке и истраживачке новинарке, јер им такве улоге у јавном и политичком животу нису биле дозвољене.⁴

⁴ Подухват Јелене Димитријевић може да се оцени као модеран и у ширем контексту светског новинарства, при чему је важан утицај пробоја Американки у сферу новинарства.

Познато је да је у Србији дуго, преко сто година, или од 1844. до 1946, био на снази *Српски грађански законик*, који је на драстичан начин обезвређивао жене. Са једне стране, патријархална политика је форсирала удају жена, фаворизујући у женској родној класи само супруге(-мајке), а, са друге стране, српско законодавство је у највећој могућој мери понижавало управо ту класу удатих жена које је издвојило као једину пожељну социјалну категорију. Тај правни цинизам у ствари и саму патријархалну политику показује као ону која нема етичке вредности или се бестидно придржава само оних „вредности“ које дуготрајно спречавају напредак једног друштва. Према *Законику*, удате жене нису имале никаква грађанска, брачна, породична, наследна права, нити пословну способност и право на рад, а, што је најгоре, биле су сврстане у исту категорију са умоболницима, делнквентима и малолетницима.⁵ Зато је патријархално поштовање удатих жена нужно раскринкати као лажну формалност или неискрено вредновање, иза којег се крије мушка потреба за контролом ограничених женских улога у друштву. Исто се може закључити и за однос патријархалне политике према неудатим женама, посебно оним које су у то време *једине* стекле право на рад у државној служби. То су биле учитељице. Иако су у односу на учитеље биле дискриминисане разним законским регулативама, оне су ипак остваривале значајне резултате (А. Столић: 2004, 55-91). А између независног живота и напредовања у служби (који су често били неодвојиви од њиховог културно-политичког и феминистичког ангажмана) и законског форсирања њихове удаје за учитеље (јер би избором мушкарца друге професије за брачног партнера губиле право на службу), оне су радије бирале да остану неудате.⁶ Имајући овај политички контекст у виду треба истражити у којој су се мери, у тако стриктно зацртаном патријархалном обрасцу, уклапале жене које су својим социјалним идентитетом представљале двострук изазов друштву. Оне су биле *удате интелектуалке* или жене које су у Србији активно изграђивале другачију, прогресивну културу друштва. Једна од таквих жена била је и Јелена Димитријевић.

Амерички лист *The Journalist* је још 1886. процењивао да у Америци постоји 500 жена-новинарки. Требало је, ипак, да прође доста времена да би 1902. године, у тој истој Америци, жена добила први истраживачки задатак и понела титулу прве истраживачке новинарке. То је била Ајда М. Тарбел [Ida M. Tarbell] (1857–1944). Наведено према: М. Beasley & S. Gibbons: 2003, 56, 74.

⁵ О *Српском грађанском законуку* и правном положају жена видети детаљније: Марија Драшкић и Олга Поповић-Обрадовић: 1998, 11-26; Весна Николић-Ристановић: 1998, 26-36. Видети и упоредити са: Латинка Перовић: 2006, 7-32. Више о поређењу српског *Законика* са законима у Аустро-Угарској видети: Јованка Кеџман: 1978, 56-63.

⁶ Не крије ли се у овом избору њихова могућа прикривена критика учитеља као интелектуално непривлачних (недораслих?) мушкараца? Еминентне српске учитељице са краја 19. и почетка 20. века, без обзира да ли су биле осуђене на живот у провинцији или у велеграду, у Аустро-Угарској или Србији, попут Драге Гавриловић, Станке Глишић, Милеве Симић, Косаре Цветковић, нису се никад удале.

Рођена у породици Миљковић, Јелена се рано удала и у 19. години је постала супруга официра српске краљевске војске Јована Димитријевића. Сасвим је извесно да је у питању била велика љубав, јер је познато да Јован Димитријевић није поседовао ништа од покућства, осим књига (М. Р. Јовановић: 2006, 90) и да је своју жену подржавао у свим њеним културно-политичким активностима. У свом путопису о Америци Јелена Димитријевић наводи да се њен муж противио српској законској одредби која је мужевима налагала да потписују одобрење радних активности својих супруга (Ј. Димитријевић: 1934, 365). Иза те мужевљеве осуде стоји противљење законском понижавању удатих жена, које јесу способне за рад али им се та могућност законима ускраћивала или отежавала. Јован Димитријевић је такође често путовао заједно са својом супругом, како би олакшао и помогао њена кретања по свету, предузета са циљем да се истраже удаљене културе и положај жена у њима. У то доба, почетком 20. века, у свету и у Србији није било уобичајено да жене саме и слободно путују. Оне су најчешће путовале у пратњи својих мужева, или у групи пријатељица, неретко чланица мисионарских служби. У 19. веку светске путнице су биле често исмеване и подвргаване руглу, без обзира на утврђен или признат значај њиховог доприноса проучавањима других, тада мало познатих култура (Ш. Фостер: 1990).

Образована у приватним библиотекама својих имућних рођака, полиглоткиња, активна чланица женских друштава, Јелена Димитријевић је врло рано показала своја неслагања са владајућом патријархалном политиком. Она има храбрости да 1894. објави неуобичајено експлицитне и сензуалне песме (С. Nakesworth: 2000, 141), а својим првим путописом из Ниша 1897. контрира једностраном виђењу турских жена које је изнео Стојан Новаковић у свом путопису *С Мораве на Вардар* (1894). Убрзо после објављивања тог путописа, Јелена се премешта у Београд и укључује у елитни интелектуални круг жена. Несумњиво је да она тада интензивније комуницира са пријатељицама које ће имати важну улогу у њеном животу и раду. Свакако то су Лујза Јакшић, професорка у угледној београдској Вишој женској школи, и Делфа Иванић, једна од најактивнијих српских феминисткиња тог доба.

Њен долазак у Београд и њено повезивање са женском интелектуалном елитом треба још детаљније истражити. Овде је веома битно имати на уму јављање једне снажне прогресивне феминистичке групе интелектуалки, за које Неда Божиновић (1996: 73) тврди да се осетно активирала 1906. у Београду. Божиновић не именује које су тачно српске жене успоставиле личне контакте са америчким *Међународним женским савезом* у Вашингтону (International Council of Women) а могуће је да је једна од њих била и Јелена Димитријевић, јер је у Сједињене Америчке Државе путовала два пута, истражујући и пишући о америчким женама и феминизму. Димитријевић је први пут тамо боравила годину дана, од 1919. до 1920, а други пут 1927. У америчком путопису она описује и свој боравак у Вашингтону,

али не доноси детаље везане за *Међународни женски савез*, иако је много пажње посветила Американкама и њиховој борби за еманципацију. На пример, Димитријевић ће одлазити на предавања истакнутих жена, слушати излагање једне истакнуте феминисткиње, преносити одломке из америчке штампе о сукобљеним ставовима друштва према феминисткињама, али ће и наводити многе америчке женске организације и сугерисати како је еманципацијски успех Американки био везан за њихово *активно* укључивање у друштвен живот. Податак који је наведен у једној другој студији (Ј. Кеџман: 1978, 165-166), да се од 1920. године, у Београду и другим градовима широм Србије, оснива изванредно велик број женских друштава, може бити у вези са преношењем порука о америчком феминизму српским женама које се могу наћи у америчком путопису Јелене Димитријевић.⁷

Али, пре њеног путовања у Америку десило се нешто такође значајно. Једног дана у јулу 1908, у домаћој штампи, Јелена Димитријевић је прочитала вест о томе „да су се Туркиње развиле, да иду улицама с људима, жене с мушкарцима“ (Ј. Димитријевић: [1908], 2008, 14).⁸ Јелена Димитријевић не верује ни штампи ни новинском извештачу и решава да не путује у северни део Европе, како је планирала, него на југ, у Солун, и увери се сама у тачност те вести. Прецизније, она хоће да провери исправност своје сумњичавости коју генерише њено искуство, из оног периода живота када је у Нишу упознала живот Туркиња и турске обичаје, када је имала привилегију да борави у харему, али и могућност да испита животе и културу Туркиња и о томе напише књигу и објави је као врсту посебног сведочанства. Не само да је то сведочанство долазило од жене, него је оно уобичајено у изванредно сложен текст који ту жену потврђује као писца у једној култури која признаје само мушкарце у оквиру те делатности.

⁷ Дакле, од 1920. у Београду су основани Удружење наставница средњих и стручних школа, Организација учитељица, Удружење женских лекара, Удружење студенткиња, Удружење пријатеља „Цвијета Зузорић“, а у Новом Саду Матица напредних жена. У Београду је 1924. основано Удружење за образовање домаћица и матера, а 1924. у Београду је основан Савез пчелица у Краљевини СХС. Исте године у Великом Градишту је основано Коло девојака...

⁸ Једино је овај путопис Јелене Димитријевић објављен само два и по месеца након њеног повратка са путовања, већ од 1. децембра 1908. у *Српском књижевном гласнику*, под уредништвом Јована Скерлића. Као књига *Писма из Солуна* објављена су 1918. у Сарајеву, код издавача Исидора Ђурђевића, који је показао интересовање за штампање дела Јелене Димитријевић и ступио са њом у преписку 1918. године. Бројеви *СКГ* доступни су у колекцији новина и часописа Дигиталне Народне библиотеке Србије на <http://scr.digital.nb.rs/>) а сарајевско издање *Писама из Солуна* у целини је доступно на интернету, видети Дигиталну колекцију крушевачке Народне библиотеке http://www.nbks.org.rs/index.php?option=com_flippingbook&view=book&id=26%3Aписма-из-солуна&catid=2%3A-1862-1945-&lang=en Необично је да најновије издање овог дела из 2008. није укључило Скерлићеву напомену да је *Писма из Солуна* Лујза Јакшић „по договору с писцем, уступила нашем листу“.

Али, сада, Јелена Димитријевић се упушта у још једну врсту посла. Димитријевић се упућује у Солун, она преузима улогу новинарке-истраживача упркос томе што жена у тадашњој Србији *нема* такву професионалну функцију. Она је, дакле, основано посумњала у нетачност тврдњи јавних медија, осетила неправду према женама (Туркињама које београдска штампа *неадекватно* представља, али и Српкињама, јер о еманципацији других жена оне бивају *нејачно* обавештене) и кренула на пут са циљем да испита и истражи информацију коју једна врста угледних српских медија презентује као истину у јавности. У то време, само је једна жена у Београду и у Србији радила као (углавном непотписана) новинарка. Али она, Мага Магазиновић (1882-1968), у београдској *Полиџици* није добијала могућност да пише о важним политичким догађајима, него углавном о занимљивостима из света „везаним за жене“.⁹ Њена рубрика, „Из женског света“, и називом, и местом и темама на насловној страни јасно одваја „мушки“, „озбиљни“, „јавни“, „политички“, „друштвено важан свет“ од „женског“, за који се сугерише контрастан садржај и условљавају закључци о томе да је тај „женски свет“ „неозбиљног“, „приватног“, „неполитичког“ и „друштвено небитног“ карактера.¹⁰

Новине у којима је Јелена прочитала вест о брзој и успешној слободи Туркиња биле су управо београдска *Полиџика*. Већ од 30. јуна 1908. *Полиџика* је пратила вести из Турске и од тада је редовно на скоро целој другој страни обавештавала о Младотурској револуцији. Када је уредништво *Полиџике* осетило да драматика догађаја расте, у броју од 12. јула 1908. обавештава своје читаоце о одлуци да пошаље једног свог сарадника у улози „нарочитог извештача“.¹¹ То је био Бранислав Нушић (1864-1938), тада познат државни чиновник у дипломатској служби и новинар, а тек касније прослављен комедиограф.¹² *Полиџика* дакле обавештава: „Мада су

⁹ У то време њен једини феминистички политизован и пуним именом потписан текст („Образовање жена у Србији“, *Полиџика*, 20. август 1905, стр. 1.) добио је критику („Женска гимназија“, потписан иницијалом „Л.“ *Полиџика*, 5. Септембар 1905, стр. 1), али након ње Магазиновић вероватно из уредничког врха *Полиџике* није добила нову прилику да критички одговори.

¹⁰ Насловна страна тадашње београдске *Полиџике* делила се на контрастне тематске половине социјално конструисаних родних интересовања. На левој страни, теме су „кључне“, „политичке“, „мушке“ или „битне“, а на десној, „приземне“, „шљиве“, „женске“ и „небитне“.

¹¹ Видети: *Полиџика*, 12. јула 1908. стр. 2 *Дигитална Народна библиотека Србије*, рубрика *Новине и часописи*, *Полиџика (1904-1941)* <http://scc.digital.nb.rs/collection/politika> Сви наводи преузети су са овог извора.

¹² На политичке преокрете Бранислава Нушића указао је Јован Деретић: „Од опозиционара постао је човек режима, од друштвеног критичара забавни писац... По изласку из дипломатске службе обављао је разне послове, највише у позоришту: био је драматург и заменик управника Народног позоришта у Београду, шеф одсека за националну пропаганду, врло активан за време анексионе кризе, директор Народног позоришта у Новом

наши дописници из Македоније, нарочито Битоља и Солуна, показали да су одлично обавештени о целом револуционарном покрету у Турској, ми смо ипак синоћ послали и нашег сарадника г. Бранислава Нушића у Стару Србију и Македонију као нарочитог извештача *Полиџике*. Он ће се најпре задржати у Скопљу, а одатле ће према приликама и развоју догађаја ићи на ону страну, где се потреба укаже.“ Одмах потом *Полиџика* наглашава кредибилитет свог новинара: „Г. Нушић је дуго година био конзул у разним местима Македоније и Старе Србије. Он познаје тамошње прилике, познаје људе и моћи ће слати, боље но ико други, тачне и интересантне извештаје о овом покрету у Турској, који су судбоносни и по цео наш народ.“ (подвукла С. Томић).

Погледајмо сада да ли је Бранислав Нушић „боље но ико други“ извештавао о еманципацијским догађајима у Турској и да ли су ти његови извештаји били „тачни и интересантни“. Упоредићу вести Бранислава Нушића о женској еманципацији у *Полиџици* и извештавања Јелене Димитријевић о истом питању, у њеним *Писмима из Солуна*, која настају поводом *Полиџикиних* вести, због чега не треба да буду суштински дефинисана као путопис, него најпре као феминистичко новинарско извештавање и специјална *полиџичка* репортажа. *Писма из Солуна* Јелене Димитријевић показује се не само као поузданији извор информација, него и као важно сведочанство које указује на проблем медијског неадекватног односа према феминизму. А то ће бити суштинска полазишна тачка испитивања односа медија и феминизма много касније, пред крај 20. века или после другог таласа феминистичког покрета у свету.¹³

Док извештава за *Полиџику* о револуцији у Турској, Бранислав Нушић, за разлику од Јелене Димитријевић, није у центру догађања, него углавном шаље телеграмске дописе из Скопља. Од 17. јула или са наговештајем премештања центра политичких промена, у *Полиџици* се из Солуна први пут јавља извесни „К. Велин“, а из Велеса 19. јула текст потписује „Велиша“. Нушић путује у Солун 16. јула а *Полиџика* његова три „Писма из Солуна“ објављује 21. јула. Већ наредног дана, 22. јула 1908, *Полиџика* на 2. страни објављује Нушићево „Четврто писмо из Солуна“ датирано од 20. јула 1908. У том писму Нушић се фокусира на успех еманципације турских жена и описује свој сусрет и разговор од 19. јула са Емине Семије-ханум, којем присуствује и Назмије-ханума Нуредин-бегова или „једна од најзапаженијих чланица женског комитета“.

Али, пре него што опише тај разговор, Бранислав Нушић најпре истиче оно што је морало да заинтригира Јелену Димитријевић када је први

Саду, први срески начелник у Битољу, организатор позоришта у Скопљу, а после Првог светског рата управник позоришта у Сарајеву, библиотекар Народне скупштине итд.“ Видети: Ј. Деретић: 2004, 971-972.

¹³ За детаљније истраживање односа феминизма и медија као инструктиван се показује зборник радова М. А. Fineman, М. Т. McCluskey: 1997.

пут читала те новинске редове. На почетку свог писма Нушић наглашава да му је, одмах по доласку у Солун, „пало у очи слободно кретање турскога женскиња. Кроз гомиле оне су пролазиле без јашмака на лицу, аплаудирале су говорницима и носиле у руци револуционарне барјачиће.“ Даље он наводи како се једна од солунских Туркиња, Емине Семије-ханума, „међу првима појавила у гомили и узносећи заставу, гласно узвикивала: – Живио народ! Живила Отаџбина! Живила Слобода! – Официри су јој са сузама у очима љубили руке. Све је то страшно за турске појмове. Изненађен овим преображајем код турских женскиња, распитивао сам се и сазнао да у Солуну постоји и женски револуционарни одбор, који је врло много помагао младотурској организацији и да је ханума која је прва тако дрско прекршила традиције муслиманске управо председница женскога мадотурскога комитета“.

Зауставимо се на овом одломку и упитајмо се у којој мери се слажу Нушићево изненађење поводом „преображаја код турских женскиња“ и Нушићев коментар да је „све то страшно за турске појмове“. Ако је ослобођење турских жена део турских пожељних новонасталих политичких промена, и ако се зна да су еманципацију Туркиња иницирали турски *мушкарци-интелектуалци* (Т. Кескин: 2003, 30), зашто би онда еманципација Туркиња била „страшна за турске појмове“? Или ће пре бити да ово Нушићево изненађење „преображајем код турских женскиња“ условљава његово осећање страха (језе и грозе) јер су део старе турске традиције или једне изразито патријархалне културе, које су, можда, дубоко усађене у самом Нушићу па су му зато стране, тешко појмљиве или, како он наводи, „страшне“?¹⁴ Да је Бранислав Нушић био боље обавештен, да је већ поседовао информације о постојању и улогама Женског младотурског комитета, њега вероватно не би изненађивала слика непокривене жене која кличе поздраве револуцији и ослобођењу. А можда би је и детаљније а *адекватније* описао и директно довео у везу са еманципацијом турских жена, без сугерисања да је таква слика „страшна за турске појмове“? Нушић касније троши превише неадекватних речи, јер уместо да једнаку пажњу усмери и на храброст Емине Семије-ханум током њеног учешћа у *револуционарним акцијама*, он радије описује њену храброст „да се пред гомилом покаже без вела на лицу“. Наравно, обе храбрости су велике и значајне, али Нушић умањује ону прву, која подразумева учешће жена у револуцији тј. у сфери која се сматра искључиво мушком политичком борбом. Потом, Нушић пренаглашава тешкоће око добијања могућности за интервју са

¹⁴ Бранислав Нушић је био један од оснивача женске београдске организације *Удружења пријатеља уметности Цвијетиа Зузорић*, установљеног 1922. Ово удружење је имало важну улогу у еманципацији жена. Нушићев имиџ прогресивног интелектуалца показао се, међутим, као привид. Иза тог наступа крио се конзервативан и патријархалан мушкарац. Детаљније о томе и посебно о Нушићевој комедији *Ујеж*, видети: Р. Вучетић: 2002, 143-165. Њен рад је у целини доступан и на интернету <http://www.udi.rs/articles/genderRV.pdf>.

Емине Семије-ханум, док ће се испоставити једна друга врста истине, да је позив за разговор добио веома брзо и лако.

Размотримо како Нушић представља Емине Семије-ханум. Он је најпре представља као „председницу женског младотурског комитета“. Потом додаје да је „кћи чувенога турскога књижевника Цеврет-паше, а жена је садањег муте-сарифасерског Решид-паше. Она је лепо образована а и сама се окушала на литератури. Њен роман *Сиройица* врло је радо био читан по турским харемима.“ За обе жене Бранислав Нушић наглашава како су биле без вела и европског понашања: „Обе хануме биле су откривене лица и предусреле су ме сасвим слободно, потпуно европски.“ Нушић опет *превице* пажње поклања *физичком* опису ове две жене, истичући њихову лепоту, чиме враћа и унижава фокус са еманципаторског и политичког дискурса новинарског извештавања на патријархалну опсесију мушкарца физичким изгледом жене.

Када испитује учешће жена у револуцији, Нушић није задовољан одговором који те жене и њихове акције, према његовом мишљењу, још увек ставља у „службу својим мужевима“ (чување политичких тајни мужева, ношење њихових порука под ферецом, или обављање разних курирских дужности). Зато Нушић пита: „Да ли је било женскиња које су служиле идеји, не због мужа, већ због саме идеје?“ Сада Емине Семије-ханум наводи Ђулистан ханум Асим-бегову а управо је то личност помоћу које ће Јелена Димитријевић у својим *Писмима из Солуна* открити кључне проблеме турских жена у револуцији турског тј. солунског феминизма тог времена. За ово Нушићево писмо важно је напоменути да га завршава сувишним, егоцентричним самочеститањем, не кријући да је „изашао из собе задовољан што сам направио успех, да можда први међу европским новинарима интервјуишем хануме.“

Притом Нушић уопште не сумња у веродостојност неких података које је добио, како ће то учинити Јелена Димитријевић. Он олако верује и другде не проверава информације које је добио о личности и политичкој улози саме Ђулистан ханум Асим-бегове. Чини се да је њему важније да у јавним новинама опише властиту узбуђеност када чује да је он први мушкарац који види лице Назмије-ханум Нуредин-бегове без вела. Тиме се успоставља јаснија веза између два модалитета његовог патријархалног посредништва са „Другим“, које се у завршници отелотворује као насиље и агресија. То су Нушићев новинарски фетиш (страст да се буде први новинар који објављује вест коју други извори информација немају) и Нушићев сексуални фетиш (страст да се буде први мушкарац који „поседује“ неки део женског тела). Ни први а камоли други фетиш нису могли да допринесу квалитетном новинарству и служби јавног информисања. Његово извештавање из Солуна се завршило, он је срећан и задовољан што је први у Србији „а можда први међу европским новинарима“, како сам истиче на крају свог извештавања, прогласио једну истину. Нушић се потом враћа у Скопље а неупућеним читаоцима и читаатељкама у Србији, борба

турских жена за еманципацију могла се учинити дивно лаком, постигнута скоро као у бајци, једним потезом чаробног штапића. Према Нушићевом извештају, Туркиње су се ослободиле, оне су освојиле еманципацију и ту нема више никаквих проблема, дилема нити неслагања. О том питању он више неће ни извештавати.

Да је солунска револуционарна стварност била ипак другачија а проблеми еманципације турских жена много сложенији него што их је Нушић представио увериће нас *Писма из Солуна* Јелене Димитријевић. Њено информисање је много сложеније од Нушићевог, а потврдиће се као поузданије и виспредије од извештавања овог новинара којег је *Политика* оценила као изузетно кредибилног. Сасвим је сигурно да је родни идентитет Јелене Димитријевић другачије позиционирао њена интересовања, потребе и осећања, и да је њено интелектуално искуство са *јавним мушким дискурсом* утицало да њена верзија стварности буде виђена опрезним и сложеним посматрањем једног проблема, поткрепљујући своје тврдње помоћу више различитих извора информација. Читаоци из Србије препознали су вредност истине коју је представила Јелена Димитријевић и вероватно су зато њена *Писма из Солуна*, чим су се појавила у угледном *Српском књижевном гласнику*, била разграбљена по Београду, због чега их је десет година касније она сама куповала по много већој цени и слала свом сарајевском издавачу, Исидору Ђурђевићу.¹⁵ Зато Скерлићево првобитно „*отимање*“ о *Писма из Солуна* Јелене Димитријевић¹⁶ није много другачије од Нушићевог фетишистичког манира и потребе да се, у овом случају, задовољи уреднички его и журналистички понос. У супротном, Скерлић не би тако лако и толико брзо заборавио важност *Писама из Солуна* Јелене Димитријевић, него би, осим адекватнијег представљања оригиналности њене књижевности, у својој *Историји нове српске књижевности* (1914) нагласио и виталну улогу ове књижевнице у српском политичком новинарству.

Од свог нишког до индијског путописа Јелена Димитријевић доследно поштује оне принципе извештавања који ће касније, крајем 20. века, бити дефинисани као *феминистичко новинарство*. Она се противи начину на који су жене представљене у култури, књижевности и медијима, и

¹⁵ Ове податке нашла сам у писму Јелене Димитријевић од 8. јула 1918, упућеном њеном сарајевском издавачу, Исидору Ђурђевићу, који је први штампао њена *Писма из Солуна* као књигу 1918. Захваљујем *Историјском архиву Сарајева* у Босни и Херцеговини на могућности коришћења писама Јелене Димитријевић, која се налазе у колекцији личне заоставштине Исидора Ђурђевића, под сигнатурним бројем О-Ђи 226.

¹⁶ Заборављен критичар Владан Стојановић извештава овако: „И није узалуд њена писма из Ниша, која је скромно слала својој пријатељици Лујзи Јакшић, Скерлић тако рећи отео и одмах штампао у Српском књижевном гласнику“ (М. Пантић: 2006, 14). Требало би утврдити да ли се ради о Стојановићевој или Пантићевој грешци јер овде не може бити реч о *Писмима из Ниша* него само о *Писмима из Солуна* Јелене Димитријевић, што је једини њен путопис који је Скерлић штампао за време свог уређивања *Српског књижевног гласника*.

као Драга Гавриловић (прва српска феминистичка прозна књижевница), премешта жене са дна социјалне хијерархије на њен врх.¹⁷ Уместо малобројних, поједностављених и тривијализованих извештаја о женској еманципацији, Јелена Димитријевић нуди сложено представљене политичке проблеме жена. Уместо одсуства жена различитих класа у медијима, Димитријевић преноси речи жена које среће на улици али и оних које припадају интелектуалној елити неке земље. За разлику од ограниченог и контролисаног представљања жена у медијима различитих врста, она ослобађа стереотипне границе родног дискурса и показује постојање многобројних, другачијих жена, политизујући проблем друштвене трансформације родова. И што је, можда, најважније, за разлику од јавних медија, Димитријевић не сужава него непрестано проширује поље јавне дебате о статусу жена у друштву, што је, између осталог, Скерлић могао да учини, а није, у трену када је одлучио да штампа њена *Писма из Солуна у Српском књижевном гласнику*. Осим тога, она не напада људе са којима говори или које описује, пружа више актуелних информација у односу на многе друге канонизоване српске путописце тог доба и пушта људе, највише *жене* да говоре о себи.¹⁸

И пре него што ће допутовати у Солун, Јелена наилази на прве доказе о неистинитости Нушићеве вести. У возу, један је Војвођанин дао себи слободе и ушао у женски купе међу Туркиње, које су га љутито истерале напоље: „Ваљда је читао допис о развијању турских жена, те је слободно ушао у турски купе, међу Туркиње. –Аман! Уђе и седе код нас не рекав нам ни пардон! – викала је она млада Туркиња, изван себе од чуда и љутине; ми смо се некако необично погледали, а кондуктер оног ‘преступника’ укори и уведе у наш купе, ваљда за казну, јер је био препун, а врућина да се умре. – Па зашто је све ово, кад су се Туркиње развиле, и шетају се с људима, жене с мужевима? – питах се не нашавши одговора.“ (17). Овога пута речи Јелене Димитријевић садрже двоструки ехо критике непроверених вести. То је најпре Нушићева вест објављена у *Полицији* од 22. јула, а потом и вест коју преноси и Мага Магазиновић, описујући „мухамеданске жене“ 24. јула исте 1908. године у својој насловној рубрици *Полицијке*, „Женски свет“. Ако је Нушић истакао „слободно кретање турскога женскиња“ које су „кроз гомиле света пролазиле без јашмака на лицу“, Мага Магазиновић подвлачи да се „сада многе отмене мухамеданке сасвим слободно излазе у шетњу са уздигнутим јашмаком...чак виде на улици и женско и мушко, где иду под руку, приказ који је до сада био просто нечувен!“ те да су „најновији догађаји у Турској веома потпомогли еманципационе тежње муслиманских жена.“

¹⁷ О дугом историјату неадекватног интерпретирања наратива Драге Гавриловић и значају њене прозе за српски реализам али и српску културу уопште, видети: С. Томић: 2011а.

¹⁸ О поређењу путописа Јелене Димитријевић са путописима Исидоре Секулић, Јована Дучића, Милоша Црњанског и Растка Петровића опширније видети: С. Томић: 2011б.

Чим стигне у Солун, Јелена Димитријевић посећује своје турске пријатељице. Она пред капијом охрабрује свог мужа да уђе у харем, али се опет уверава да су турски обичаји *осџали сџари* и да туђим мушкарцима ту нема приступа. Јеленин муж је постиђен, јер је из незнања повредио осећања Туркиња. Тачније, као онај Војвођанин у купеу воза, и Јован Димитријевић сада доживљава неугодност јер је веровао београдским новинама и имао поверења у Нушићево извештавање. Јелена Димитријевић разговара са својим пријатељицама Туркињама о еманципацији и преноси њихово потврђивање да су вести о еманципацији турских жена лажне. И старије и млађе Туркиње нису спремне да збаци вео, сматрајући да би им било горе без њега. „Нити би ми хтеле, нити би то икада наши људи дали“ (20), додаје касније једна од старијих жена. Ове Туркиње књижевница сматра старим фанатизмама и, за разлику од њих, много су јој интересантније оне „нове“, еманциповане официрске жене или Туркиње чији су мужеви у Комитету јединства и напретка, које Јелена Димитријевић такође посећује. Са препорукама мајора Енвер-беја, кога сматрају јунаком револуције, и других младотурских револуционарних официра, Јелена Димитријевић ефикасно успоставља важне контакте. Од једне официрске жене, Рахим-беговице, она ће опет чути да нису Туркиње оне жене које ходају без вела, него Донме, или потурчене Јеврејке.

У харему Цемал-беја Јелена Димитријевић разговара и са „старим“ и са „новим“ Туркињама, где се као кључни проблем помиње непристајање жена на одбацивање вела. Не само да је у својим *Писмима из Солуна*, за разлику од Бранислава Нушића, Димитријевић навела мишљења многих жена, различитих узраста и социјалних класа, него је настојала да представи и понашања, осећања и мишљења различитих мушкараца, српских и турских. Нушићевом једностраном и тривијализованом представљању проблема еманципације жена, она супротставља многобројне исповести жена, сложеност и озбиљност њихове борбе и сукоба, не заборављајући да укључи искрену подршку мушкараца-интелектуалаца. Тако она од Цемал-беја сазнаје да Туркиње „није завио деспотизам него религија, те их Устав не може развити. Ја у сваком Турчину кад о овоме говори видим љубоморна мужа, човека егоисту“ (35). Цемал-беј даље Јелену Димитријевић упућује на Ђулистан-ханум, тј. чланицу отоманског Комитета јединства и напретка, чијој је кући лично одводи његова супруга.

И од Ђулистан-Исмет-ханум Јелена Димитријевић сазнаје да је вест о еманципацији Туркиња лажна. Током разговора са Ђулистан-Исмет-ханум она дознаје да је идеја о еманципацији дошла од Емине-Семије, која је пак саму идеју добила од своје француске учитељице. Ђулистан се противи одбацивању вела, сматрајући да тај чин није у противности него у вези са „развијањем духа“. Као политичарка Ђулистан парадоксално верује да се искрено радује слободи, а као мајка женске деце она такође верује да је вео добар за њене кћери. После овог сусрета Јелена Димитријевић најпре осећа

задовољство јер је успела да разговара са Ђулистан, али та радост престаје чим је, на улици, пресретну две „нове“ Туркиње.

Ово је такође веома важан сусрет, јер од ових Туркиња Јелена Димитријевић први пут слуша оштру критику жена упућену феминистичкој неискрености Ђулистан-Исмет-хануме. Оне највише осуђују Ђулистан јер као политичарка *може а неће* да допринесе бољем положају својих и других турских кћерки: „Да је искрена, она би заплакала не као жена, него као мајка женске деце, јер она је добра мајка... Ми се радујемо својој слободи, али не потпуно: наше кћери и даље остају апсенице, и даље морају да чувају свој кафез...“ (45). Чувши њихове речи Јелена признаје да је потресена, али је важна и једна врста наде која је приближава овим новим Туркињама: „Оне ме оставише; а ја, изненађена оваквим говором, какав никад ни у једном харему нисам чула, и дубоко потресена, продужих пут. И окренух се, као да ће ми она рећи довиђења: довиђења у новој револуцији!... Мила, мила Лујза, довиђења!... Твоја Јелена“ (46). *Само овом љрилицом* Јелена Димитријевић не завршава своје писмо уобичајеним формалним начином, срдачним поздравима Лујзи и њеној деци, него се са пријатељском Лујзом поздравља овим дозивањем сусретања нових жена у „новој револуцији“.

Веома је важно запазити да се ово „Четврто писмо“ Јелене Димитријевић тематски подудара са „Четвртим писмом из Солуна“ Бранислава Нушића, али *са айсолућно суйроћним йорукама*. Док Нушићево извештавање самодопадно звечи и убеђује у срећан исход еманципације Туркиња, обавештавање Јелене Димитријевић носи мучне поруке о (турским) мајкама, моћним политичаркама-књижевницама, које издају своје кћерке. Оне спречавају уместо да омогућавају унапређење положаја својих женских потомака у друштву. То су мајке које не заступају интересе жена (кћерки) него себичних мушкараца (својих мужева). Са овим другачијим истинама откривеним у извештавању Јелене Димитријевић слика о Ђулистан-Исмет-ханум се битно мења. Код Бранислава Нушића она је слаткоречиво, поједностављено, наивно и идеализовано представљена као револуционарка. Код Јелене Димитријевић Ђулистан-Исмет-ханум уопште није жена која служи, како је Нушић навео, револуцији ради револуције, него управо она жена у категорији коју Нушић наводно не одобрава јер је пример револуционарне жене која је „само у служби свом мужу“. Ову другачију слику о Ђулистан-Исмет ханум која није идеализована потврдиће и неке новије студије (Р. Johnson Brummett: 2000, 200).

Ове две главне поруке Јелене Димитријевић, суштински негативна улога Ђулистан-Исмет-ханум као и страшна иронија Нушићевог новинарског „подухвата“, не би могле да се открију да није било моралне решености саме Јелене Димитријевић да истражи истину о еманципацији Туркиња. Да Јелена Димитријевић није радила у корист жена, да није отпутовала у Солун, да није са више различитих страна сагледала истину, да није написала и објавила своја *Писма из Солуна*, знатижељни читаоци не би могли

да увиде колико проблема је стајало иза олако објављене и не много проверене Нушићеве новинске вести о еманципацији Туркиња. Пошто се Димитријевић потврдила као репортерка која шаље „тачне и интересантне извештаје“,¹⁹ није Бранислав Нушић него Јелена Димитријевић заслужила да буде дефинисана као новинарка која је извештавала „боље но ико други“. Тако се и овим књижевним делом, Јелена Димитријевић открива као модерна и изразито самосвесна феминистичка ауторка, која под наизглед једноставном формом путописних писама изручује експлозиван политички материјал.

БИБЛИОГРАФИЈА

Архивски материјал

Мемоари Делфе Иванић, 69052-9.13, Hoover Institution Library and Archive, Stanford University, USA.

Писма Јелене Димитријевић упућена Исидору Ђурђевићу, О-Ћи 226, Историјски архив Сарајева, Сарајево, Босна и Херцеговина.

ЛИТЕРАТУРА

Beasley, H. Maurine & Gibbons, J. Sheila *Taking Their Place: A Documentary History of Women and Journalism*. Pennsylvania, State College: Strata Publishing Inc. 2003. [1993]

Божиновић, Неда, *Женско мишљење у Србији у XIX веку*, Београд: Деведесетчетврта: Жене у црном, 1996.

Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета, 2004.

Дигитална Народна библиотека Србије, *Политика (1904-1941)* <http://scc.digital.nb.rs/collection/politika>

Дигитална Народна библиотека Србије, *Српски књижевни гласник (1901-1941)* <http://scr.digital.nb.rs/collection/srpski-knjizevni-glasnik>

Димитријевић, Јелена, *Писма из Солуна*, двојезично издање, прир. Владимир Бошковић и Дејан Аничкић, превели Димостенис Стратигопулос и Владимир Бошковић, Лозница: Карпос, 2008.

¹⁹ Када се упореде начини перцепција Бранислава Нушића и Јелене Димитријевић, увидеће се да су њени описи револуционарног града у многоме снажнији од Нушићевог. Она сугестивно повезује боје, мирисе, покрете, звуке, пароле, док су Нушићеве слике бледунаве, огољене и клишетирано слабе. Видети и упоредити Нушићев опис солунских улица у *Политици* од 22. јула 1908. и опис солунских улица Јелене Димитријевић од 13. августа, *Писма из Солуна*, стр. 22.

- Димитријевић, Јелена, *Нови свет или у Америци годину дана*. Београд – New York City, 1934.
- Драшкић, Марија и Поповић-Обрадовић, Олга, “Правни положај жене према Српском грађанском закоником (1844-1946)” у зборнику *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века, књиџа 2, Положај жене као мерило модернизације*. (ур. Латинка Перовић). Београд: Институт за новију историју Србије, 1998, 11-26.
- Fineman A., Martha & McCluskey T., Martha (ed. by), *Feminism, Media, and the Law*, Oxford University Press, 1997.
- Foster, Shirley, *Across New Worlds: Nineteenth-Century Women Travellers and Their Writings* (New York, London: Harvester Wheatsheaf, 1990).
- Гароња Радованац, Славица, “Јелена Димитријевић: прва призната српска књижевница” у: Славица Гароња Радованац, *Жена у српској књижевности*, Дневник, Нови Сад, 2010, 53-65.
- Hakesworth, Celia, *Voices in the Shadows: Women and Verbal Art in Serbia and Bosnia*. Budapest – New York: CEU Press, 2000.
- Johnson Brummett, Palmira, *Image and Imperialism in the Ottoman Revolutionary Press 1908-1911*, State University of New York, Albany, 2000.
- Joseph, Suad and Najmabadi, Afsaneh (eds.), *Ecyclopedia of Women&Islamic Cultures: Family, Law, and Politics*, Laiden: Brill Academic Publishers, 2005.
- Јовановић Р. Миливоје, „Духовни простор у стваралаштву Јелене Димитријевић: Прилози за биографију“, објављено у: *Зборник реферата са научног скупа: Јелена Димитријевић – животи и дело*, Ниш, 28. и 29. октобар 2004. (ур. Миролуб Стојановић). Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Нишу, 2006, 87-95.
- Кецман, Јованка, *Жене Југославије у радничком покрету и женским организацијама 1918-1941*. Београд: Народна књига: Институт за савремену историју, 1978.
- Keskin, Tulay *Feminist/ Nationalist Discourse in the First Year of Ottoman Revolutionary Press: Readings from the Magazines Demet, Mehasin and Kadın (Salonica)*, Ankara: The Institute of Economics and Social Sciences of Bilkent University, 2003. магистарски рад на енглеском, у целини доступан на страни <http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0002419.pdf>
- Кох, Магдалена, “Да ли постоји ‘генолошки пакт’? О интимистичким жанровима у прози српских списатељица почетком 20. века”, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, Нови Сад 2003, Vol. 51, бр. 3, стр. 695-708.
- Koch, Magdalena ...*kiedy dojrzujemy jako kultura... Tworczosc pisarek serbskich na poczatku XX wieku (kanon-genre-gender)*, Wroclaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego, 2007.
- Николић-Ристановић, Весна, “Кривичноправна заштита жена у Србији 19. и 20. века”, у: *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века*, 26-36.

- Пантић, Мирослав, „Јелена Димитријевић и Павле Поповић“ у *Зборнику реферата са научног скупа: Јелена Димитријевић – живој и дело, Ниш, 28. и 29. октобар 2004.* (ур. Мирољуб Стојановић). Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Нишу, 2006), 11-20.
- Перовић, Латинка, „Србија у модернизацијским процесима XIX и X века“ у зборнику *Жене и деца. Србија у модернизацијским процесима.* Београд: Хелсиншки одбор за људска права у Србији, 2006, стр. 7-32.
- Пековић, Слободанка, „Романи и путописи у стваралачком поступку Јелене Димитријевић“ у: *Јелена Димитријевић – Живој и дело, Зборник реферата са научног скупа: Јелена Димитријевић – живој и дело, Ниш, 28. и 29. октобар 2004.* (ур. Мирољуб Стојановић), Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Нишу, 2006, стр. 55–64.
- Скерлић, Јован, *Историја нове српске књижевности*, потпуно и илустровано треће издање. Београд: Рад, 1953.
- Слапшак, Светлана, „Хареми, номади: Јелена Димитријевић“ у: *Жене, слике, измишљаји*, (ур.) Бранка Арсић, Београд: Центар за женске студије, 2000, 49–75.
- Слапшак, Светлана, „Харем као простор рода у балканским културама“ у: *Култура, дружи, жене.* (ур. Јасна Кодрња, Свенка Савић и Светлана Слапшак). Загреб: Институт за друштвена истраживања у Загребу, Хрватско филозофско друштво, Плејада: 2010.
- Столић, Ана, „Vocation or Hobby: Social Identity of Female Teachers in the Nineteenth Century Serbia“ у *zborniku radova Gender Realitions in South Eastern Europe: Historical Perspectives on Womanhood and Manhood in 19th and 20th Century.* (eds. Slobodan Naumović and Miroslav Jovanović). Belgrade: Graz, 2002, 55-91.
- Томић, Светлана (а), „Draga Gavrilović (1854-1917), the First Serbian Female Novelist: the Old and New Interpretations“, у специјалном темату *Serbian Studies* који се спрема за штампу током 2011, *Forgotten Serbian Thinkers – Current Relevance.*
- Томић, Светлана (б), „Travel Writings by Jelena Dimitrijević: the Feminist Politics and a Priviledged Intellectual Identity“ у зборнику радова *On the Very Edge: Modernism in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918-1941)* који Leiden, Boston, Tokyo: Brill Academic Publishers припрема за штампу током 2011.
- Вучетић, Радина „The Emancipation of Women in Interwar Belgrade and the Cvijeta Zuzorić Society“ у зборнику радова *Gender Realitions in South Eastern Europe: Historical Perspectives on Womanhood and Manhood in 19th and 20th Century.* (eds. Слободан Наумовић and Мирослав Јовановић). Belgrade: Graz, 2002, 143-165.

Svetlana Tomić

TWO KINDS OF *PISMA IZ SOLUNA* [LETTERS FROM THESSALONIKI]:
JELENA J. DIMITRIJEVIĆ'S FEMINIST RESEARCH JOURNALISM CONTRARY
TO BRANISLAV NUŠIĆ'S UNRELIABLE REPORTING ABOUT FEMINISM

Summary

This paper proves that another travel writings by Jelena J. Dimitrijević *Pisma iz Soluna* [Letters from Thessaloniki] (1908/1918) had its own “addressee” or “male manipulator” as her first travel writing *Pisma iz Niša. O haremina* (1897) which Jelena Dimitrijević explored, sending to him quite new arguments. Researchers of Dimitrijević's *Pisma iz Soluna* have not examined the public media to which Jelena Dimitrijević had not believe or why she had not believed the news about quickly and successfully gained emancipation of Turkish women. By comparing her travel writings *Pisma iz Soluna* with the same titled reports, which Branslav Nušić as a special reporter sent to Belgrade's daily *Politika*, this paper displays two different journalistic approaches and two different truths about the news of quickly and successfully gained emancipation of Turkish women during the Young Turks Revolution, in the summer of 1908 in Thessaloniki. Thanks to Dimitrijević's *Pisma iz Soluna*, Nušić's support to Turkish female revolutionists reveals as false, which hides inappropriate descriptions and comments, and equally negative, superficial and incorrectly reports about the emancipation of Turkish women. With her *Pisma iz Soluna*, Jelena Dimitrijević crossed again the border of proscribed/allowed woman's role in the Serbian patriarchal society, acting as the first Serbian feminist and investigative journalist in political section, which was exclusively the profession of Serbian men.

УНУТРАШЊОСТ БИЋА И СЕЋАЊЕ КАО ХРОНОТОП СРЕЋЕ

Маја Д. Сивојковић

САЖЕТАК: Рад осветљава механизме потчињавања жене у патријархалном друштвеном уређењу посматране кроз призму нових феминистичких струјања која ће заузети интензивније позиције на литерарној сцени током XX века, однос колектива према жени и покушај супротстављања жене колективној свести. Указаће се на композициони и семантички аспект *Ђул-Марикине њри-кажње* Јелене Димитријевић, као и на жанровско одређење текста. Акценат је на експликацији дијалošких обележја у тексту, губитку его-идентитета главне јунакиње дела, посматрању ликова кроз поставке психоаналитичких тековина у циљу карактеризације и индивидуализације књижевних ликова у приповести. План хроноса и топоса представљен је кроз релације прошлост – садашњост – будућност и ентеријер – екстеријер. Истакнуто је и коришћење поступка амблемизације, присуство ониричке и фолклорне фантастике и доминантан опонентни модел индивидуалне и колективне слободе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јелена Димитријевић, књижевност XX века, феминизам, *Women's Studies*, *gender*-критика, гинеокритика, гинезис, *сѣларонишки љовор*, „прикажња“, ониричка фантастика, фолклорна фантастика, композиција, Ниш, его-идентитет, хронос и топос, нарација, страх – лајтмотив, мушко-женски односи, карактеризација, индивидуализација, *id*, *ego*, *super-ego*, „психички детерминизам“, сан, механизми компензације, индивидуална слобода, колективна слобода, *panta rei*, амблемизација, *non-finito* форма

Двадесети век био је, међу осталим, захваћен и плурализмом поступака који су се примењивали у науци о књижевности. Током овога века долази до експанзије у реализацији иновативних метода, али и до критич-

ког утемељења мноштва аналитичких процедура што су се јавиле у XIX stoleћу, па и раније.

Феминизам као идејни покрет датира још из XVIII века, развио се као саставни део социополитичке борбе за једнакост мушкараца и жена како на културном плану, тако и у аспекту права. Тек шездесетих година прошлог века јавиће се, поред овог вида, и академски феминизам, који је, пре свега другог, представљао интелектуалну основу његовог друштвено-политичког деловања.

Од самог почетка свога јављања у науци, академски феминизам подразумевао је интердисциплинарни облик. Унутар самог покрета, међутим, уза све тежње да се успостави корелација са наукама које се могу објединити појмом научна култура, немамо потпуну хомогеност. Из овог покрета прво су се развиле женске студије (*Women's Studies*), које обједињују феминистичку теорију и историју, а затим и феминистичка критика и *gender*-критика. Даљи развој феминистичке мисли ишао је у правцу оснивања ревизионистичког покрета, чији је циљ био да разоткрије све облике репресије усмерене ка женама. Илејн Шоуволтер ће 1979. године увести и дефинисати један нови појам – гинеокритика. За разлику од претходних становишта, која су према патријархату и андроцентричком дискурсу имала у основи критички став, гинеокритика је према овим друштвеним појавама врло толерантна, јер њен задатак није критика тих општеприхваћених модела, него трагање за оним што је у њима или ван њих типично женско.¹

Насупрот овом виду америчког феминизма, јавиће се различите струје унутар француског феминизма. Ставови представника ових покрета у начелу се подударaju, али у свом даљем развоју они постају у извесном смислу опонентни. У развоју француског феминизма могли бисмо, тако, издиференцирати следеће струје: арахнологија – чији је најважнији сегмент „женско ткање текста“, *écriture féminine*; постмодернистички феминизам – који подразумева и критику дуалистичких система, и културни феминизам – који се у ширем контексту везује за етичку и политичку оријентацију феминизма.²

Подела или разврставање ових међу собом супротстављених струја може се означити и као *гинеокритика* и *гинезис*, при чему први појам обухвата историјско истраживање женске литературе и везује се за англоамер-

¹ Више о овом вид. у: Биљана Дојчиновић-Нешић: *Гинеокритика*. Род и књижевност коју су писале жене, Београд 1993; такође радове: Илејн Шоуволтер „Феминизам и књижевност“ (прев. Жељка Јовановић), *ProFemina* (Београд), 9–10 (1997), 175–188, и Биљане Дојчиновић-Нешић, „Женско писмо, проблем рода и гинеокритика /I/“, у зборнику: *Теоријско-историјски преглед компаративистичке терминологије код Срба*, 1, Београд 2006, 149–165.

² Детаљније о томе вид. у заједничком приручничком делу Ане Бужињске и Михала Павела Марковског *Књижевне теорије XX века* (прев. Ивана Ђокић-Саундерсон), Београд 2009, нарочито поглавље А. Бужињске „Феминизам“ (425–480).

ричку критику,³ док гинезис означава теоријско читање „женског“ у тексту са одбацивањем или занемаривањем димензије хроноса, и везује се за француску критику.⁴

Поред ових у уводу назначених аспеката, са којих ће се разматрати многа питања постављена у приповеци Јелене Димитријевић *Ћул-Марикина приказња*,⁵ истичем да ће бити дотакнут и књижевно-теоријски контекст – без којег би заснивање анализе на чисто феминистичким ставовима могло изгледати као непоуздано, субјективно изношење ставова женског перципирања стварности, па самим тим и недовољно научно.

Потресна Ћул-Марикина исповест, која надраста лично и субјективно и прераста у симбол трагичности жене у патријархалном друштву, почиње приповедним презентом, где је дата слика расположења уског круга људи уочи празника. Глас објективног наратора дочарава читаоцима ту претпразничну атмосферу да би нас затим увела у казивање Ћул-Марике као следећег наратора, непосредног учесника у догађајима. Њено казивање тече спонтано и надахнуто, а прича је само наизглед типична идилична исповест заљубљене девојке. Заплет наступа оног момента кад Марика усни чудноват сан чија нам се симболика, иако се одмах наслућује, разазнаје касније у виду судбинске трагичности свих ликова који су непосредно укључени у главни ток догађаја. Суштински важни елементи односе се на истицање Марикиног порекла, инфериорни положај жене као опозицију супериорности мушкарца која произилази из његове самовоље и могућности да контролише све и управља свиме. Од тренутка када су заруке прекинуте и када је јасно да до венчања Марике и Димитрија неће доћи, све парадоксално тече силазном линијом ка кулминационој тачки. Обоје су приморани да се потчине вољи очева и да уђу у брак са другим ликовима и против своје воље. Да би се остало доследно духу приповести са драмским обележјима, нужно је увести и ликове интриганте који бивају кажњени јер је на њих бачено проклетство, али те казне нису лишени ни они који су веровали у неизрециву моћ речи помоћу којих се клетва изражава. Казивање добија потребну пуноћу, али да би до тога дошло, неопходно је да се све врати полазној тачки или привидно нормалној линији

³ Уп. темат „Америчка феминистичка критика“ (прир. Биљана Дојчиновић-Нешић), *Genero* (Београд), 6–7 (2005), 31–123, посебно уводни рад Б. Дојчиновић-Нешић „Под и књижевне теорије *главног шока*“ (33–39).

⁴ Шире у: Биљана Дојчиновић-Нешић, „Појам рода и историја књижевности“, у зборнику: *Теоријско-историјски преглед компаративистичке терминологије код Срба*, 2, Београд 2007, 165–180.

⁵ Дело је први пут објављено у Београду 1901. године. Своје поновно издање оно ће доживети 2003, када се појављује заједно са *Писмима из Ниша о харемима*, у књизи коју је приредила Јелена Јовановић. Поред ова два интегрална издања постоји и једно делимично, где је треће поглавље овог дела Горан Максимовић уврстио у своју *Антологију нишких приповедача* (Просвета, Ниш 2002). Других издања, целовитих или фрагментарних, до данас није било.

живота, па се на самом крају читалац поново враћа у област приповедне садашњости, перспективе из које се може сагледати величина женине патње због немогућности да се супротстави догматици патријархалног морала.

Питање језика јесте један од кључних проблема када се ради о тачном читању текста. Наиме, говор којим се служи главна јунакиња дела, која постаје и наратор од једног момента, јесте *сѿпаронишки ѓовор*, који врви од туђица (пре свега турцизама, одомаћених у оваквој, за оно време урбаној средини), историзама и архаизама, којим се изражава све богатство дела као и стилска разноликост његова. На семантичком плану речи, већ сам наслов може деловати проблематично. „Ђул“ је реч преузета из турског језика, означава ружу, а овде је употребљена у функцији наглашавања изузетне лепоте главне јунакиње Марије (Марике). Међутим, реч „прикажња“ чини нам се још поливалентнијом. Иако прикажња означава приказивање, различити филолози и тумачи могли би је везивати за различите представе. На пример, Биљана Дојчиновић-Нешић сагледава је у контексту сценске игре, драматичне приче коју треба поставити пред слушаоце, као неку врсту „перформанса“ који је већ извођен много пута, те као невербална знамења која су само чулу вида доступна, па се као таква могу приказивати, а њихова се порука разазнаје након чина „превођења“ у вербалну сферу.⁶ Са друге стране, с обзиром на чињеницу да главну окосницу дела чине елементи ониричке фантастике, посредством сна са лошим знамењем, слушаалац/читалац осећа могућност даљег негативног развоја догађаја, па се сан доживљава као предсказање, као нешто што се *ћриказало* главној јунакињи да је опомене или припреми за предстојећи фаталан исход.

Мотив свадбе с препрекама, присутан и у овој приповеци, издваја Владимир Проп као карактеристичан за словенске народне бајке.⁷ Издвајањем ових неопозиво ирационалних елемената необјашњивих емпиријским или логичким поступком доказујемо несумњиво присуство и елемената фолклорне фантастике, а истицањем да за издвојене натприродне појаве у причи нема реалног објашњења и да их јунаци прихватају као стварност поуздано можемо показати да она постаје компатибилна врсти фантастичних прича које Цветан Тодоров назива „фантастично чудеснима“⁸.

Композициони план приповетке изведен је у облику „приче у причи“, што значи да је темељна карактеристика формалне организације текста враћање на полазnu тачку, па можемо говорити о прстенастој композицији. Дакле, приповетка почиње гласом објективног приповедача, затим главна јунакиња преузима улогу наратора, да би се у самој завршници поново чуо

⁶ Биљана Дојчиновић-Нешић, „Стварност, језик и пол у *Бул-Марикиној* *приказњи* Јелене Димитријевић“, *Научни састајак слависта у Вукове дане*, 37/2, Београд 2008, 261 и даље.

⁷ Владимир Пропп, *Морфологија бајке*, Просвета, Београд 1982.

⁸ О фантастичном, чудном и чудесном погледати: Цветан Тодоров, *Увод у фантас-тичну књижевност*, едиција Печат, Рад, Београд 1987.

глас објективног наратора – који, међутим, сада има циљ да изврши систематизацију свега реченог и да понови још једанпут оне моменте што као такви добијају призвук упечатљиво наглашене поенте коју треба запамтити.

Функционалност оваквог компоновања приповетке сагледава се у сучељавању контраста који сачињавају везивно ткиво дела. Оквирна прича дата је у форми правог презента и битно одступа од ретроспективног приповедања које ће уследити. Опозиција се не открива само на овом плану, повремено из живописне нарације јунакиње испливава покоја опаска на рачун садашњег времена које је у вечној конфронтацији са прошлим, увек романтичарско-идиличним. Ако говоримо о сукобу на релацији прошлост – садашњост, не може се изоставити ни сукоб који произлази из њега: старост – младост. Међутим, сукоб генерација евидентан је само из ове перспективе, дакле из приповедне садашњости, док на плану приповедане садашњости тај сукоб не постоји: правила су се знала и морала су се беспоговорно поштовати; будући свесни свог статуса, млади су помирљиво примали одлуке старијих, прихватајући их као фатум.

Ђул-Марики од једног тренутка постаје приповедач који слушатељкама треба да презентује своју животну причу. Њена је *ѝрикажња* подељена на пет поглавља, што би у складу са самим значењем речи, која се, како је напред поменуто, може везати за сценско извођење, могло у потпуности одговарати основним етапама драмске радње: експозицији, заплету, кулминацији, перипетији и расплету; а прича коју она казује посвећена је лику објективног наратора. У овом смислу важна је сцена пре почетка Марикиног казивања, у којој она истиче да нема воље да прича „при мужи“. Једно од могућих валидних значења је оно које износи Биљана Дојчиновић-Нешић: „За разлику од ласцивних прича које Марија, јасно нам се ставља до знања, уме и те како да прича, није примерено да се ова лична, интимна прича чује изван женског круга.“⁹ Ако се, на другој страни, постави питање јунакињине „воље“, а истиче се да она „нема воље“, читаоцу се открива све богатство ове симболичне сцене. Захваљујући самовољи мушкарца и његовом настојању да сачува своју част, сви ће ликови доживети потпуни крах. Ово Ђул-Марикино условљавање може се објаснити као побуна против мушкараца, побуна против могућности да и пасивно (као слушаоци) учествују у њеној животној исповести, у трајању и завршетку једне кобне љубавне приче чију трагику управо они омогућују.

Иако би у срединама где још сваки међуљудски поступак бива истовремено и ритуални поступак (поступак који подразумева одређену процедуру), невербална и симболичка средства комуникације морала бити јасна свим члановима друштвене заједнице, чини се да управо на овим релацијама долази до забуне и неспоразума који мотивишу заплет, а затим и даљи фабуларни ток.

⁹ Биљана Дојчиновић-Нешић, „Стварност, језик и пол у Ђул-Марикиној *ѝрикажњи* Јелене Димитријевић“, *Научни сасѝанак слависѝа у Вукове дане*, 37/2, Београд 2008, 264.

У позадини целе приче, као њен оквир и средство које јој даје специфични локални колорит, налази се Ниш. Оријентални амбијент старог Ниша повремено избија у први план, изражавајући увек изванредан посебан склад с емоционалним расположењем ликова. У таквим случајевима Ниш се показује као утопијско место какво, у другој димензији, постоји и унутар Марикиног бића, и које с времена на време допире и до слушаца кроз њено казивање.

Главна јунакиња приповетке доживљава „губитак его-идентитета“,¹⁰ чији се симптоми показују као губитак осећаја животног смисла, осећаја континуитета, а манифестују се као оштећење унутрашњег механизма који пружа увид у себе као целовито биће. Стога Марика живи у прошлости, а садашњост за њу није релевантна категорија; и не само то, без успомена на прошлост њен живот као целокупан ентитет не би могао бити осмишљен. Непрестано враћање на полазну тачку (стално освртање на прошлост) омогућава јој лакше подношење животне стварности, која делује попут буђења после сна из минулог времена, о минулом времену. Хронос и топос као димензије среће овде постају имагинарне категорије које ван Марикиног бића не постоје.

Иако наративна линија тече у једном правцу, па је ово дело окарактерисано као дужа приповетка, има и оних елемената који би му могли омогућити романескну жанровску одредницу. Један од тих елемената свакако је постојање мноштва ликова који доприносе не само вишеслојности приче, него и сликању прошлог као карневалског,¹¹ где све врви од људи, па самим тим и од живота, а које по правилу стоји насупрот оном „овде и сада“, које се испољава само као затишје, или као сумирање свега онога што се некад доживело и проживело.

Марикина прича почиње говором о њеним прецима, али се не иде даље од генерације њених родитеља,¹² и тиме се најпре истиче њено по-

¹⁰ Идеје о идентитету Ерика Ериксона изложене су у више његових дела. Прво, у скраћеном обиму, у делу *Childhood*, W. W. Norton Co., New York 1950, затим у делу *The problem of ego identity*, Int. Univ. Press, 1959, те у највећем обиму у делу: *Identity*, Faber, 1974. Ово је дело код нас преведено насловом: *Омладина, криза, идентификација*, Титоград 1976 (вид. стр. 16 и даље).

¹¹ Као донекле инструктиван, може у овом смислу послужити рад Марије Грујић *Бахтин и феминистичка књижевна анализа*, Београд 2007.

¹² Овакав поступак налазимо и у *Нечистој крви* Борисава Станковића, који иде још даље у сликању порекла главне јунакиње Софке. Поред ове везивне нити треба нагласити постојање многих заједничких елемената са стваралаштвом Б. Станковића, који је проблем патријархата поставио као главну окосницу у више својих дела. На другој страни, може се повући и паралела са Стеваном Сремцем, пре свега у лексичко-језичком, али и у тематско-сужежном смислу (Славица Гароња-Радованац, рецимо, повезује *Бул-Марикину љрикажњу* и *Зону Замфирову*; вид. С. Гароња-Радованац, „Јелена Димитријевић – прва призната српска књижевница“, *Жена у српској књижевности*, Нови Сад 2010, 57–58); приступ друкчији од нашег увео би у разматрање и Јелену Димитријевић као јунакињу

рекло и успоставља идентификација, а затим указује на традицију патријархалних закона који се не могу везати само за њу саму, нити за период њене младости, него постоје одувек и заувек.

Отац је централна личност породице – тако се сви управљају према њему и његова се воља безусловно мора поштовати. Поред опште доминације мушке фигуре у оваквом друштвеном уређењу, може се запазити и осећање страха које се увек везује за фигуру мушкарца, а које не може бити наслеђено него би се пре могло узети као научени облик понашања. Страх тако постаје лајтмотив приповетке. Страх нестаје само у моменту кад се у ликовима пробуди природа, када се желе одбацили све научене емоције и реализовати само оне природно детерминисане. Снага љубави постаје толика да пред њом страх ишчезава (кад Марика сазнаје да ће је отац удати за Миту Ђуринога), али та снага љубави није довољна пред наученом помирљивошћу, која се готово никад не јавља сама, него је неретко праћена многим другим условљавањима (репрезентативна је сцена у којој мајка саветује Марику: „Ти ћеш му зарад твоје плакање и нетејање излегнеш из срце, а он ће си па учини што је намислеја!“¹³ Из ове реченице се јасно назира и самовоља мушкараца који се одричу и властите деце ако би се она опирала или супротставила њиховој одлуци).

Једина жена која успева да разговара с мушкарцима као њима равна јесте Таска. Говорећи о њој, Марика ће запазити: „[...] сас мужи, муж. Две ми очи, и сас мужи је могла.“¹⁴ Ова потоња реченица јасно исказује да нараторка своје слушатељке, упркос подразумеваној сопственој, и очекиваној њиховој зачуђености, уверава у истинитост својих речи. Лик Таске је карактеристичан и по количини рационалности са којом посматра међуљудске односе, чиме их она управо и разобличава:

– Заш’ му се тол’ко бојиш?

– Како па да му се не бојим, Таске? Домаћин је.

– Ако је домаћин, он ти је тебе и другар...¹⁵

На овај начин се врло експлицитно наглашава подразумевана равноправност у схватању самосвесних жена и недовољна енергичност других да се за њу изборе. Треба нагласити да је овде реч само о равноправности, никако и о једнакости.

И поред тога што на нивоу свести Таска осећа потпуну слободу да равноправно разговара с мушкарцима, управо због те слободоумности и

Сремчевих прича из нишког живота (о томе вид.: Милунка Митић, „Јелена Димитријевић – Стеван Сремац: Ниш у причама с краја 19. века“, у зборнику: *Јелена Димитријевић – животи и дело*, Ниш 2006, 144–154).

¹³ Јелена Димитријевић, *Ћул-Марикина ѝрикажња*, у: *Писма из Ница о Харемима и Ћул-Марикина ѝрикажња* (прир. Јелена Јовановић), Ниш 2003, 175.

¹⁴ *Исџо*, 176.

¹⁵ *Исџо*, 161.

она бива изложена физичком насиљу свога мужа. Врло се често у критици може пронаћи уверење да Јелена Димитријевић са много љубави и носталгије пева о Нишу и његовим житељима, па и на овом месту долази та тежња до изражаја. Иако је аци-Костадин Нишлија, а из тога можемо закључити: надобудан, он ацику никада није ударио, за разлику од Таскиног Лесковчанина.

Мушко-женски односи представљени су на нивоу двеју релација – кроз однос супружника и кроз однос младог још невенчаног пара. Сликање односа супружника води сазнању да се у привилегованом положају налази мушкарац, али се у односу младих запажа изванредан степен противуречности. Ђул-Марика се испољава као предузимљива и самосвесна природа, док се Димитрије у њеном дому чини срамежљив, спутан и невешт.¹⁶ Противуречност се огледа тек у изношењу Марикиног размишљања о понашању које млад мушкарац испољава у махали, а које стоји у опозиционом положају у односу на понашање у дому будуће невесте.

Још један аспект је важно осветлити да би се добио потпунији увид у карактеризацију и индивидуализацију лика главне јунакиње дела. У више наврата помињан је страх који Марика има од оца, али у критици се не помиње однос између мајке и кћери. На једном месту у приповеци Марика ће нагласити како осећа срам од мајке.

Сигмунд Фројд разликује три инстанце у структури личности: *id* (оно), *ego* (ја) и *super-ego* (над-ја). При томе, „*id*“ представља инстинктивни, нагонски, наслеђени део личности, „*ego*“ – водећи рачуна о реалној ситуацији – настоји да омогући задовољење онога чему тежи нагонски део, док се „*super-ego*“ састоји из два сегмента – его-идеала (узора који представљају циљеви које индивидуа покушава да оствари) и савести (моралних норми и принципа усвојених током еволуције личности). У најтежем положају налази се „ја“, које настоји да успостави компромис између захтева средине, импулса који долазе из „оно“ и забрана које намеће „над-ја“. Отуда, психоаналитички посматрано, у Марики се јавља конфликт савести и идеалног „ја“ које су пре ње жене успеле да остваре, а први узор представља управо њена мајка.

Неопходно је позвати се на Фројда још на једном месту, и то пре свега када је реч о његовој експликацији „психичког детерминизма“. Сваки облик понашања, било мисао било емоција, има свој узрок. Иако нам се понекад чини да је неки садржај менталне структуре случајно испољен, то је привид који произлази из немогућности да откријемо узрок. У *Психопатологији свакодневног живота* и *Тумачењу снова* Фројд је најјасније изнео суштинске одреднице свог становишта о детерминизму и несве-

¹⁶ Оваква поставка односа могла би пронаћи своје пуно оправдање ако бисмо направили паралелу са делима Б. Станковића – где аутор, сликајући своје ликове, младе мушкарце ставља у подређени положај у односу на зреле мушкарце, до потпуног изједначења са позицијом коју има жена у друштву.

сном. Говорна омашка или гестикулација као спољашња манифестација унутрашњег плана само је привидно случајна и необјашњива. Њено порекло можемо потражити у несвесној жељи да се поступи другачије него што ситуација налаже, а омашка постаје ментални компромис између унутрашње потребе и неизбежности непријатне ситуације. Са овог становишта могли бисмо, чини се без погрешке, објаснити сцену која следи пошто је Марика испричала свој сан. Од ње се очекује да заплаче након протумачених знамења сна, али се она, насупрот очекиваном, радује. Сан постаје простор „дислокације“, где долази до рефлектовања несвесног. То несвесно могло је у њеном случају бити последица потајног страха, али, не прихватајући валидност сна, она очекује другачији исход и њена реакција на тај очекивани исход не може бити плач.

Свест о немогућности самосталног одлучивања и избора у ликовима оваквих дела не изазива побуну, они нису прометејске природе. Код њих се јавља блага инфантилност и помирљивост са прихватањем ствари „какве јесу“. Иако отац, као глава породице, доноси све важне одлуке, у ликовима превладава уверење да и тим одлукама управља нека виша сила, да је то што им се догађа управо оно што треба или мора да се деси, попут оног Станковићевог „тако је писано“. За оне ликове који своје жеље не могу да потисну у други план, а знамо да се не могу ни изборити за њихову реализацију, живот представља непрестани конфликт између вољног (жељеног) и приморавања, тако да овакав сукоб неретко носи кобне последице. Код другог типа ликова долази до покушаја да се надомести оно што се жели оним што се има. Ђул-Марика управо остварује једну врсту такве компензације, као механизма којим се брани од судбине. Прихватањем добротинастава и љубави Митине, она успева да потисне жалост за неоствареном љубављу.

Из оваквих животних ставова ликова произлази непостојање индивидуалне слободе. Чињеница је, међутим, на другој страни, да идеју о општој слободи Јелена Димитријевић провлачи кроз дело у целини, и није нимало случајно што за оваплоћењем те идеје чезне аци-Костадин, који се у свим ситуацијама показује као једини слободан да усмерава животе других. Виша слобода од оне коју поседују јесте слобода којој јунаци теже. Радујући се мушком детету, аци-Костадин износи уверење да ће оно моћи да се избори за колективну слободу народа од турске окупације. Потврду за овакав став можемо потражити у једном виду амблемизације постигнуте преко имена Марикиног сина – Сотир (Спас, Спаситељ). Смрћу његовог унука, остварење овакве слободе је онемогућено. Апсолутну слободу ликови не достижу. Сва трагедија њиховог живљења огледа се у овој чињеници.

Ако би ликови били сасвим слободни, били би потпуно усамљени. И не само усамљени него, у једном патријархалном систему на какав су осуђени, и неприхваћени од других. Идеје изложене у *Бексџиву од слободе* Ерих Фром је проширио у *Здравом друштву* и *Човеку за себе*. У првом од

наведених дела Фром наглашава да је основно осећање човека који је живео у свим до сада познатим друштвеним формацијама – осећање усамљености и изолованости. Током развоја, индивидуа тежи аутономији и слободи, али кад слободу стекне, јавља се анксиозност – јер самосталност, осим одговорности, значи истовремено и изолованост, отуђење и несигурност. Та унутрашња неравнотежа покреће двојак импулсе: напустити своју индивидуалност и утопити се у свет око себе, или остати свој и слободан. Због тежње за сигурношћу, у овом случају привременом, индивидуа се потчињава средини (друштвеним нормама / другим људима). Прихватање пута „бекства од слободе“ представља погодну психолошку подлогу за стварање, учвршћивање и трајање ма ког облика диктатуре. У патријархалном друштвеном уређењу највећа, нипошто и једина жртва јесте – жена. Међутим, ни један облик друштвеног уређења није омогућио људима остварење потпуне слободе, сви су мање или више пред човека постављали захтеве несаслагасне са његовом природом и потребама.

Panta rei. У случају Ђул-Марике све је већ давно прошло. Сећањем она још једино успева да одржи у животу време и људе до којих јој је стало. У тону те романтичарске занесености и патоса, које прекида повременим уношењем елемената хумора, Јелена Димитријевић ће и завршити своју приповетку: Марика надживљава све њих и са њом и њена прича траје. „То прећутно, беспоговорно прихватање сопственог усуда дочарава смртност жене с краја 19. века, али и трагику њене немогућности да бира.“¹⁷

У истинитост горњег суда не треба сумњати, али он нипошто није једини него се могу понудити и друкчија тумачења. У првом реду треба нагласити чињеницу да ауторка не омогућава само Ђул-Марики да после свих трагедија остане у животу како би нам могла испричати своју повест, него и њеном брату аци-Сотиру, па тако прича добија *non finito* форму, чиме нуди лепезу и других могућих значења.

Нужно је, у овом смислу, вратити се конструктивној схеми дела и подсетити да приповетка има прстенасту композицију, а оно што обједињује почетак и крај јесте форма правог презента и глас објективног приповедача. И сама Марикина прича има исти композициони облик. Ђул-Марика почиње причу указујући на своје порекло, говорећи о својим родитељима, а завршава је приказивањем следеће генерације, коју чине њен брат и она. Прича је опет дата у оном вечном сукобу мушкарац–жена.

На другој страни, појава аци-Сотира, иако је он споредни лик, карактеристична је за кључне моменте (сан и завршетак приповести): постоји ли могућност да се све заврши у овој генерацији која остаје без потомства, или прича добија универзално значење и актуелност и прераста у судбину жене и судбину мушкарца што јој омогућава савремени карактер, и због чега се све разлике на релацији прошлост – садашњост – будућност бришу?

¹⁷ Драгана Бошковић, „Фантастика у приповеци Ђул-Марикина приказња Јелене Димитријевић“, у зборнику: *Јелена Димитријевић – живој и дело*, Ниш 2006, 136, 137.

ЛИТЕРАТУРА

I

Јелена Димитријевић, *Бул-Марикина ѝрикажња*, у: *Писма из Ница о Харемима и Бул-Марикина ѝрикажња* (прир. Јелена Јовановић), Ниш 2003.

II

Бошковић, Драгана: *Фантастика у приповеци Бул-Марикина ѝрикажња Јелене Димитријевић*, у зборнику: *Јелена Димитријевић – живој и дело*, Ниш 2006.

Бужињска, Ана / Марковски, Михал Павел: *Књижевне теорије XX века* (прев. Ивана Ђокић-Саундерсон), Београд 2009.

Гароња-Радованац, Славица: „Јелена Димитријевић – прва призната српска књижевница“, *Жена у српској књижевности*, Нови Сад 2010.

Genero (Београд), 6–7 (2005).

Грујић, Марија: *Бахтин и феминистичка књижевна анализа*, Београд 2007.

Дојчиновић-Нешић, Биљана: *Гинокријтика*. Род и књижевност коју су писале жене, Београд 1993.

Дојчиновић-Нешић, Биљана: „Женско писмо, проблем рода и гинокритика /I/“, у зборнику: *Теоријско-историјски преглед компаративистичке терминологије код Срба*, 1, Београд 2006.

Дојчиновић-Нешић, Биљана: „Појам рода и историја књижевности“, у зборнику: *Теоријско-историјски преглед компаративистичке терминологије код Срба*, 2, Београд 2007.

Дојчиновић-Нешић, Биљана: „Стварност, језик и пол у Бул-Марикиној ѝрикажњи Јелене Димитријевић“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 37/2, Београд 2008.

Ериксон, Ерик: *Омладина, криза, идентификација*, Титоград 1976.

Митић, Милунка: „Јелена Димитријевић – Стеван Сремац: Ниш у причама с краја 19. века“, у зборнику: *Јелена Димитријевић – живој и дело*, Ниш 2006.

Проп, Владимир: *Морфологија бајке*, Просвета, Београд 1982.

Тодоров, Цветан: *Увод у фантасичну књижевност*, едиција Печат, Рад, Београд 1987.

Фројд, Сигмунд: *Психопатологија свакодневног живота*, (прев. др Павле Милекић), Матица српска, Београд 1981.

Фројд, Сигмунд: *Тумачење снова*, (прев. др Павле Милекић), Матица српска, Београд 1981.

Фром, Ерих: *Бекство од слободе*, Нолит, Београд 1969.

Фром, Ерих: *Здраво друштво*, „Напријед“ / Нолит, Загреб / Београд 1989.

Фром, Ерих: *Човек за себе*, „Напријед“ / Нолит, Загреб / Београд 1986.

Шоуволтер, Илејн: „Феминизам и књижевност“ (прев. Жељка Јовановић), *ProFemina* (Београд), 9–10 (1997).

Maja D. Stojković

THE INTERIOR OF THE BEING AND MEMORY
AS THE CHRONOTOP OF HAPPINESS

Summary

This paper recognizes the development of feminist ideas through history, highlights the mechanisms of female oppression in a patriarchal society observed through the prism of new feminist movements which are to take more prominent positions on the literary scene during the twentieth century, and observes the relationship of the collective to the woman as well as her attempt to oppose the collective consciousness. It will draw attention to the compositional and semantic aspect of *Djul-Marika's Tales* by Jelena Dimitrijević and to the genre of its text. The focus is on explaining the dialogue characteristics of the text, on the loss of identity of the main heroine, on observing the protagonists of the story using psychoanalysis in order to characterize and individualize them. The aspects of chronos and topos are represented through the relations past – present – future and interior – exterior. Also pointed out are the use of emblemizing, the presence of oniric and folklore fiction and the dominant opponent model of individual and collective freedom which, woven into the complex narrative stream, allow polyvalency in the meaning of the story as a whole.

КРАТКА ИСТОРИЈА ЈЕДНОГ УТИЦАЈА: ИРСКА ВЕЗА ХАРОЛДА ПИНТЕРА

Радмила Насић

САЖЕТАК: У годинама 1951-1953 Харолд Пинтер је путовао по Ирској као члан глумачке трупе чувеног позоришног глумца, редитеља и управитеља, Мекмастера. Ово време, које је у каснијој мемоарској прози Пинтер назвао својим „златним добом“, одредило је његов песнички, драмски, глумачки и редитељски пут. У том периоду продубљено је његово интересовање за Јејтса и Џојса, а први пут је дошао у додир и са делом Семјуела Бекета. Даблинско позориште *Гејтс* (*Gate*) и њихов уметнички директор Мајкл Колган допринели су Пинтеровој светској репутацији организовањем серије фестивала његових драма у Ирској, Енглеској и Америци.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: лиричност, ирски пејзаж, глумац, фестивал, утицај

У једном ранијем тексту Пинтер је назван „српским писцем“, не само због своје наклоности овом народу и преводивости на српски језик, него и због тематске сродности са неким нашим ауторима¹, даблински критичар и професор Ентони Рош утврдио је да у Пинтеровом стваралаштву постоји дефинитивна „ирска жица“, а чувени драмски писац Аријел Дорфман Пинтера је назвао „славним латиноамеричким драмским писцем“.³ Пинтер је,

¹ Радмила Насић, „Харолд Пинтер, српски писац“, *Српски језик, књижевност, уметност*, Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2008 год., Крагујевац, 2009.

² Antony Roche, „Pinter and Ireland“, The Cambridge Companion to Harold Pinter, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, str. 175 (‘‘an Irish strand to Pinter’s career’’).

³ Ariel Dorfman, ‘‘How I First Met Harold Pinter, the Famous Latin American Playwright’’, *The Pinter Review, Nobel Prize/Europe Theatre Prize Volume: 2005-2008*, edited by Francis Gillen with Stephen H. Gale, The University of Tampa Press, Florida, 2008, pp. 20-23.

као пре њега Бекет, постао писац од глобалног значаја, што је потврдила и његова популарност у Јапану и Кини, где се изучава на универзитетима и где су почела да се организују његова друштва и пре него што је 2005. године добио Нобелову награду за књижевност.

Ирска књижевност и култура били су један од пресудних уметничких утицаја на Харолда Пинтера, од најранијих година његовог глумачког живота с почетка педесетих година прошлог века, преко кључне улоге коју је у његовом уметничком животу одиграо Семјуел Бекет, како у раним формативним годинама тако и у зрелом периоду, све до Пинтерове смрти у јесен 2008. године, када су ирски позоришни уметници извели последњу Пинтерову драму коју је он видео реализовану на сцени, прво у даблинском позоришту *Gate*, затим у лондонском *The Duke of York* (у питању је била драма *Ничија земља*).

ПУТОВАЊА ПО ИРСКОЈ 1951-1953.

Између 1951. и 1953. године Харолд Пинтер је добио први велики посао у позоришту као глумац у трупи Ењу МекМастера (Anew McMaster) и са њим је путовао по Ирској где су у неколико наврата одиграли велики број позоришних представа. Пинтер је играо у драмама Шекспира и Вајлда, а партнерка му је најчешће била лепа Иркиња Полин Фланаган у коју је тада био заљубљен и којом је намеравао да се ожени, али путеви су им се касније разишли иако су остали пријатељи. Фланаганова је сачувала фотографије из тог времена са кратким коментарима о Пинтеру и њиховом тадашњем номадском животу. Фотографије показују њихов уметнички ентузијазам и узајамно пријатељство и љубав између чланова групе. Коментари Полин Фланаган сведоче о томе како је Пинтер био изузетан глумац и човек, и како је скоро сваког дана водио неку врсту ретроспективног дневника о свом одрастању и сазревању у Лондону, у Хекнију. Ова документа су објављена у књизи посвећеној Пинтеровој седамдесетогодишњици.⁴ Пинтер и Фланаганова играли су заједно у Шекспировом *Млетачком њрговцу*, он је играо Басаниа а она Порцију; у Вајлдовој *Лејези Леди Виндермир*, Пинтер је играо Лорда Виндермира, а Полин госпођу Ерлинг; у Вајлдовој драми *Важно је звати се Ернеси* Пинтер је био Џек Вординг, а Фланаган је играла Гвендолин. Сачувани су и прикази из локалних новина који хвале Пинтерово глумачко умеће. За Пинтеров наступ у *Важно је звати се Ернеси* један локални новинар је написао да никада пре тога није чуо да се Вајлдове „неразумне“ (unreasonable) реченице изговарају на тако „разуман“ (reasonable) начин. И двадесет година после растанка Пинтер је остао у пријатељским односима са Полин Фланаган

⁴ *Pinter at 70, A Casebook*, edited by Lois Gordon, Routledge, New York and London, 2001, pp. 223-242.

која се преселила у Америку, а 1976. режирао је у Њујорку, у позоришту Мороско (Morosco,) представу *Невини* (*The Innocents*) Вилијама Арчибалда (Archibald) у којој је Полин играла једну од главних улога.⁵ Осим са Фланагановом, Пинтер је приликом својих ирских тура учврстио пријатељство са још два изузетна глумца од којих је један, Патрик Меги, био Ирац по пореклу. Други је био Бери Фостер кога је већ познавао из глумачке школе у Лондону коју су заједно похађали. Остали су пријатељи и сарадници до краја живота. Меги је глумио у антологијској верзији Пинтервог *Рођендана* снимљеној на филмску траку (Ирца МекКана), а Бери Фостер је играо у више Пинтерових драма.

Посебну важност у Пинтеровом животу у овом периоду имао је његов први послодавац Ењу Мекмастер који је на њега извршио трајан утицај јер му је пружио прво драмско образовање које је одредило његов даљи пут, о чему је Пинтер писао у краткој мемоарској прози *Мек* објављеној 1966. године, посвећеној Мекмастеровој смрти (умро је 1962). Мекмастер се прославио улогама Отела и Лира, али волео је и друге своје улоге, а позориште је било његов живот. „Живот са великим Ж“, писао је Пинтер касније, „био је тек на другом месту“.⁶ Пинтер се посебно сећао једне његове улоге Лира у којој је успео да упечатљиво изрази „осећај ужасног губитка, очаја, и тишине“, што је био и Пинтеров главни уметнички циљ. Пинтер је себе и своје колеге који су добили прилику да раде са Мекмастером сматрао срећницима, јер је рад са њим био велика школа кроз коју је, како је потврдио у разговорима са Билингтоном, апсорбовао огромно знање о драмској техници и неким посебним тајнама драме као што су стратегија употребе напетости и тишине (Billington: “he absorbed the enormous amount about the hidden techniques of stagecraft and the mechanics of suspense”).⁸ Иако Пинтер то не спомиње у својој мемоарској прози, његов пријатељ Бери Фостер је потврдио у разговору са Ианом Смитом како је и Мекмастер био изузетно импресиониран Пинтеровом интелигенцијом, енергијом, чак „теоријским знањем и студиозношћу“ (“scholarship” је термин који је аутор употребио), а посебно његовим шекспиријанским талентом, и како је у њему видео свог потенцијалног наследника.⁹

Гостовања по малим и великим ирским местима више су подсећала на Шекспирово доба него на двадесети век. Глумци су често путовали у камионима заједно са кулисама, стизали касно увече у полупразна ирска насеља, смештали се у оскудне хотелске собе са лавабоом и бокалом, затим одлазили право на сцену. Публика је била претежно пијана и неотесана

⁵ Michael Billington, *Harold Pinter*, Faber and Faber, London, 2007.

⁶ Харолд Пинтер, *Разни гласови, проза, поезија, политика 1948-1998*, Светови, Нови Сад, 2002, стр. 39.

⁷ *Исцо*, стр. 38.

⁸ Billington, *Isto*.

⁹ *Pinter in The Theatre*, compiled and introduced by Ian Smith, Nick Hern Books, London, 2005, p. 25.

на, али изузетно наклоњена драми и Шекспиру, што је Пинтер умео да цени. Према једној анегдоти коју је испричао Мајкл Билингтон, када се трупа касно једне ноћи нашла у неком забитом ирском месту пошто су се искрцали из воза, и Мекмастер упитао шефа станице које је то место стихом из Шекспирове *Бођојављенске ноћи*, „Која је ово земља, пријатељи?“, овај је спремно одговорио репликом на ово питање из исте драме, „Ово је Илирија, госпо.“ (“What country, friends, is this?”, “This is Illyria, lady: Shakespeare, *Twelfth Night*, I, ii, 1-2)¹⁰

Пинтер се посебно сећао једне ноћи у Лимерику где су стигли на дан Светог Патрика, ирског националног свеца, и чекали до пола дванаест да публика напуни биоскопску салу у којој се играла представа. Давали су *Ошела*, насловну улогу је играо Мекмастер а Пинтер је играо Јага. У публици је било две хиљаде људи и сви су били пијани, а од њихове галаме глумци су се једва чули. Осим тога публика је изгледала ратоборно, па се чинило како сваког часа неко може да се попне на бину. Стога су извођачи за сваки случај држали исукане мачеве које су иначе користили у представи. Мекмастер их је, међутим, сасвим ућуткао и отрезнио својим надмоћним гласом и стасом, па су представу до краја одгледали у тишини. Мекмастер је био живописна особа и особењак, а део тих његових особина Пинтер је описао у *Меку*. У уводу тог свог кратког прозног дела Пинтер износи како се Ењу Мекмастер „родио у Округу Монахан (Ирска) на Бадње вече 1984“, што је нетачан податак али потекао од самог Мекмастера. Наиме, он јесте био Ирац, али родио се у енглеском месту Биркенхед 1981. године.¹¹ Пинтеру нису сметале такве „измишљотине“ јер су биле саставни део Мекмастерове личности која је послужила као инспирација за неколико Пинтерових водећих ликова изузетних реторичара-демагога, попут Голдберга у *Рођендану* и Макса у *Поврајку*. Такве конструкције карактеристика су ирске маште, како је често представљена у књижевности и на филму, склоне ка самодраматизовању, што је можда она „ирска жица“ коју спомиње Рош као саставни део Пинтерове личности.

Мада је 1953. године Пинтер одлучио да напусти МекМастерову позоришну трупу и каријеру настави у Енглеској, са нотом носталгије увек се сећао тог мучног али лепог периода свога живота: „Ирска није одувек била златна, али је била златна понекад и 1950. то јесте била; било је то, све у свему, златно доба за мене а и за друге.“¹² Ако бисмо резимирали основне утицаје којима је Пинтер био изложен приликом својих боравака у Ирској током ове три године, онда би кратко могло да се каже, парафразирајући Шекспировог Хамлета, да је најважнији утицај била спознаја снаге речи („речи, речи, речи.“): фасцинација речима, написаним и изговореним, у време пре доминације телевизије, филма и електронских медија.

¹⁰ Billington, p. 37

¹¹ Billington, p. 36.

¹² *Разни џласови*, стр. 38.

Парадоксално, Пинтер је радећи с позоришним људима у Ирској продубио своје разумевање Шекспировог духа који је у њему почео да се развија још у средњој школи у Хекнију, под менторством изузетног наставника и пријатеља Џоа Брирлија (Joe Brearly). О Шекспиру је Пинтер је између осталог написао: „У покушају да приступите Шекспировом делу у његовој целини, од вас се тражи да се ухватите у коштац са перспективом у којој се хоризонт наизменице руши и поново (...) ствара, у којој је ум подложен интензивној разноликости расположења. Међутим, када једном почне истрага, нема другог пута до оног који води њему.“¹³

Пинтер ће још једном обићи поприште своје младалачке ирске авантуре, када 1978. буде присуствовао снимању телевизијског филма према свом сценарију рађеном на основу романа ирског писца Ејдена Хигинса (Aidan Higgins), *Langrishe, Go Down*. Тада је посетио позориште у Вотфорду, једну од локација на којима је глумио са Мекмастером. Стајао је неко време на позорници и у сећању оживео сцену између Отела и Јага, које су играли Мекмастер и он. „То је било једно од највећих узбуђења мога позоришног живота“, рекао је.¹⁴

УТИЦАЈИ ИРСКИХ ПИСАЦА НА ПИНТЕРА

У својим сећањима Полин Фланаган је истицала како су у време свога дружења у Ирској она и Пинтер били опчињени поезијом ирског песника Вилијама Батлера Јејтса коју су заједно рецитовали, и како га је Пинтер много боље познавао од ње. Пинтер је у то време већ увећико и сам писао поезију која је у ирском периоду претрпела велики Јејтсов утицај и постала директнија и јаснија у изразу, а тематски озбиљнија, за разлику од његових ранијих „китњастих“ песама инспирисаних Диланом Томасом¹⁵. Узмимо песме „Друга посета“ (“The Second Visit”, 1952), и „Шетња мимо ишчекивања“ (“A Walk by Waiting”, 1953) у којима се јасно разазнају одједи његових ирских учитеља. Митске слике из детињства и мистериозне удаљене земље у „Другој посети“ евоцирају Јејтса:

Вампир из мог детињства брложи се у оним данима
Где дахтаво море претило је моћно пеном својом од кремена,
А голубице преиспољне пречиле обронке мојих погледа.

.....

А оружје орлујско љуто и искежено
Сред својих сетних чељусти снива
Одјек Сибира у мислима...¹⁶

¹³ *Исјо*, стр.7.

¹⁴ Mel Gussow, *Conversations With Pinter*, Nick Hern Books, London, 1994, p. 110.

¹⁵ Michael Billington, *Harold Pinter*, Faber and Faber, London, 2007, p.

¹⁶ Харолд Пинтер, „Друга посета“, у *Разни џласови: ѝроза, ѝоезија, ѝолиѝика 1948-1998*, Светови, Нови Сад, 2002, превод, Емилија Киел и Љиљана Петровић, стр. 169.

Мотиви чекања, мистериозних гласова, и ослушкивања у песми „Шетња мимо ишчекивања“ упућују на Бекета (Шетња мимо ослушкивања./ Шетња мимо ишчекивања...)¹⁷ Пошто су ови квалитети боље изражени у енглеском оригиналу него у преводу на српски језик, цитирамо их у оригиналу:

‘A Walk by Waiting’

A walk by listening.
A walk by waiting.

Wait under the listening
Winter, walk by the glass.

Rest by the glass of waiting.
Walk by the season of voices.

Number the winter of flowers.
Walk by the season of voices.

Wait by the voiceless glass.

Ове стихове можемо упоредити са лирским дијалогом из *Годоа* када Владимир и Естрагон, док чекају, ослушкују шум „мртвих гласова“: „Што личе на шум крила...Лишћа...Песка...Лишћа...Пре би се рекло да шапућу... Да жаморе...Да шуморе...Да шуморе...“¹⁸ („They make a noise like wings...like leaves...Like sand...like leaves...Rather they whisper...they rustle...they murmur...They rustle...“).¹⁹ У „Песми“ („Поem“, 1953) осликани су традиционални ирски сеоски живот и обичаји које су Јејтс и Синг међу првима забележили:

Једног јутра кретох с једином ми женом,
До летњег вашара из наших пешчара,
Кроз сунчане доле, преко камењара,
Да шал бели и прозор купимо...²⁰

По мишљењу Пинтеровог биографа и пријатеља Мајкла Билингтона, Ирска, Синг, Јејтс и Фланаганова снажно су утицали на промену у Пинтеровом књижевном стилу у односу на његову ранију поезију коју је писао четрдесетих година, а први пут објавио 1950. године у водећем лондонском часопису *Poetry London*, чији је оснивач између осталих био Дилан Томас²¹.

¹⁷ *Разни џласи*, стр. 170.

¹⁸ Семјуел Бекет, *Чекајући Годоа*, Просвета, Нолит, Завод за уџбенике, Београд, 1981, стр. 84-85

¹⁹ Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London, 1988, p. 62-63.

²⁰ *Исџо*, стр. 171.

²¹ Billington, *Op. Cit.*, p. 41.

Треба напоменути да је Пинтер написао и неколико песама о Ирској, међу њима и „Аранска острва посматрана са Мохерских гребена“²², песму о чувеним острвима као „задатој теми“ свих страних песника који су посећивали Ирску, како каже Ентони Рош²³. У њој песнички глас описује три тмурна Аранска острва и пореди их са три црна кита насукана у Океану надомак обале. Позната по својој изузетној дивљој лепоти и прастарим обичајима, ова острва постала су један од симбола романтичне Ирске од кад је на размеђи претходна два века Џон Милингтон Синг овековечио њихов пејзаж, говор, људе, и обичаје. Синг је на острва први пут стигао 1898. на Јејтсов наговор. Када је Јејтс срео овог младог и још непознатог песника и будућег драмског писца у Паризу, и овај му се пожалио на недостатак инспирације, Јејтс га је упутио на острва Аран да посматра и опише живот до тада незабележен у литератури.²⁴ Синг се неколико пута враћао на острва, а уметнички резултат његовог боравка била је књига *Острва Аран*, нека врста уметничког дневника, први пут објављена 1907. са илустрацијама Џека Батлера Јејтса, рођеног брата В. Б. Јејтса.²⁵ Када се анализирају Сингове драме и упореде са Бекетовим и Пинтеровим, постаје уочљиво колико је снажан био његов утицај на песничку имажинацију и драмски израз Бекета, а посредно и непосредно и на Пинтера. Њихов претходник је студирао музику и бавио се лингвистиком као аматер, а велики узор био му је ритам старог ирског језика који је усавршавао у разговорима са староседеоцима на острвима Аран, од којих је чуо приче које ће искористити за заплете својих драма, као што ће му пејзажи овог митског острвља послужити као позадина у којима се одигравају његове драме. Када данас читамо његову драму *Сенка долине (Shadow of the Glen)*, постаје нам јасније порекло Бекетових и Пинтерових бизарних јунака и драмских ситуација.²⁶

Од својих школских дана у Хекнију па до краја живота Пинтер је посебно волео и ценио Џејмса Џојса, иако се не може рећи да је уочљив неки велики Џојсов утицај на његов стил писања. Када је имао петнаест година Пинтер је купио примерак Џојсовог *Уликса*, али родитељи су му забранили да књигу држи у кући јер су сматрали да вређа њихова морална осећања.²⁷ За школски часопис написао је есеј о Џојсовим истраживањима подсвести у *Уликсу*, и самоуверено закључио: „Ово велико дело, које описује дан у животу једног Даблинца, суверено се издваја у књижевности дваде-

²² “The Islands of Aran Seen from the Moher Cliffs”, 1951.

²³ Antony Roche, *Op. Cit.*, p. 175.

²⁴ W. B. Yeats, “Mr Synge and His Plays”, Preface to the First Edition of the *Well of the Saints*, in J. M. Synge, *The Playboy of the Western World and Other Plays*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

²⁵ John Millington Synge, *The Aran Islands*, edited with an introduction by Tim Robinson, Penguin 1992.

²⁶ Ann Saddlemyer, introduction to J. M. Synge, *The Playboy of the Western World and Other Plays*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

²⁷ Billington, p. 10.

сетога века.²⁸ Иако је инспирацију да напише свој једини роман *Пајџуљци* (први пут објављен у облику драме 1960) вероватно добио пошто је прочитао Бекетовог *Марфија*, роман је по духу ближи Џојсу, и делимично користи џојсовску технику тока свести, пре свега у кошмарним сценама са патуљцима који подсећају на ноћне мотиве из *Уликса*. Пинтер је режирао Џојсову драму *Изгнаници* (*Exiles*) 1970. године у позоришту *Mermaid* као знак уважавања према овом писцу. У разговору са Мелом Гасовим 1993. године потврдио је да себе сматра припадником традиције Џојса и Елиота, као и да је *Уликс* књига коју чита свако вече пред спавање јер му причињава огромну радост и засмејава га.²⁹ Другом приликом је похвалио Џојсову технику коришћења ироније да изрази имплицитну критику, без директног изношења критичког мишљења, што је Пинтер сматрао много успешнијом критичком стратегијом од отвореног изношења политичких и идеолошких ставова.³⁰

Семјуел Бекет је без сумње најзначајнија личност у Пинтеровом књижевном и позоришном животу, али њихов однос је посебна прича, и био је тема засебног текста („Семјел Бекет, Харолд Пинтер и поетика онтолошке несигурности“³¹). Открио га је почетком педесетих година док је био у Ирској, када је случајно прочитао одломак из *Ватиа*. Затим је у Лондону узео из библиотеке *Марфија*, и заувек остао задивљен Бекетовим умећем, које је потврђено и првим извођењем *Чекајући Годоа* у Лондону 1955. године. Остали су пријатељи до Бекетове смрти, а Пинтер се и после тога бавио Бекетовим драмама.

ПИНТЕРОВИ ФЕСТИВАЛИ У ИРСКОЈ 1994-2008.

Када је 1962. године Пинтер у последњи час отишао у Даблин на сахрану Ђу Мекмастера, открио је да је закаснио јер је сахрана већ била завршена и сви се разишли, пошто га је Петрик Меги касно обавестио. Тада више никог није познавао у Даблину јер је за извесно време прекинуо везе са Ирском, није имао ни једну адресу ни телефон, па се одмах вратио у Лондон а да се никоме није јавио. Ни он тада још није био познат у Ирској. Ситуација се из корена променила почетком деведесетих година када је званична Ирска прво одлучила да успостави статус Бекета као ирског писца организујући фестивал његових драма 1991. године, а затим да покрене серију фестивала посвећених Харолду Пинтеру, почевши од 1994. године. Сви ови фестивали били су првенствено заслуга једног позоришта и једног човека, односно даблинског *Гејџа* (*Gate*) и његовог уметничког директора Мајкла Колгана (Michael Colgan).

²⁸ Ibid., p. 11, мој превод.

²⁹ Mel Gussow, *Conversations With Pinter*, Nick hern Books, London, 1994, p. 104.

³⁰ *Исјо*., стр. 123.

³¹ *Зборник Мајнице српске за језик и књижевност*, Свеска 3/2010, стр. 515-526.

На фестивалу из 1994. године приказано је шест Пинтерових драма: *Неверсџво*, *Сџара времена*, *Месечина*, *Без њоџовора*, *Још једно њред њолазак* и *Пејзаж*. Професор Хери Вајт (Harry White) је тим поводом за програм фестивала написао чланак „Ирска и ирско код Пинтера“³², у којем је побројао и прокоментарисао све ирске одјеке у опусу Харолда Пинтера. Учестали цитати Јејтса вешто су уметнути у Пинтеров текст и изражавају дух Јејтсове поезије садржан у стиху из „Византије“ о сликама које производе друге слике (“Those images that yet / Fresh images beget”)³³. Ови дискретни цитати кључни су за креирање емоционалног контекста у неким Пинтеровим драмама, на првом месту у драми *Неверсџво*, јер Јејтс се може назвати песником неверства, сматра овај аутор. Настављајући се на Вајта, Рош коментарише присуство ирског у драми *Сџара времена*, где се Ирска користи као троп прошлости, а осим тога ирске референце помажу да се успостави романтични и сексуални контекст односа између три лика³⁴.

Други Пинтеров фестивал одржан је 1997, и тада су приказане четири Пинтерове драме: *Колекција*, *Прах њраћу*, *Једна врсџа Аљаске*, *Ничија земља*. У драми *Колекција* Пинтер је играо једну од главних улога. Фестивал је значајан по томе што су први пут ирски и не-ирски глумци играли заједно, што је допринело одомаћивању Пинтеровог идиома на ирским позорницама, пошто су и ирски глумци и ирска публика били изложени „шоку Пинтеровог драмског језика“³⁵. На претходном фестивалу ирски глумци су се осећали помало нелагодно у Пинтеровом тексту, као што су се на првом Бекетовом фестивалу 1991. енглески глумци осећали нелагодно у покушају да Бекетове драме играју са ирским нагласком. Позориште *Гејџ* је на овај начин допринело приближавању између ирске и енглеске публике, бекетовског и пинтеровског позоришног језика, који су тако формирали јединствену мултикултуралну позоришну комуникацију.

Мајл Колган је приредио Пинтеров фестивал и у Њујорку, у Линколн Центру, 2001. године, уз учешће даблинског позоришта *Гејџ*, и лондонских *Алмеида* и *Ројал Корџ*. У Даблину је 2005. године обележен Пинтеров седамдесет пети рођендан представама његових драма *Сџара времена* и *Неверсџво*. Најзад, 2008. године позориште *Гејџ* је поставило Пинтерову драму *Ничија земља*, прво у Даблину, а онда 27. септембра у Лондону. То је била последња представа коју је Пинтер видео у позоришту. Нешто пре тога, у разговору са Херијем Бартоном у Британској библиотеци на конференцији поводом обележавања сећања на златне године британског позоришта, Пинтер је означио Мајкла Гембона, глумца ирског порекла који

³² White, Harry, “Ireland and the Irish in Pinter”, in *Programme for the Pinter Festival*, 2-21 May 1994.

³³ Ronald Knowles, *The Birthday Party and The Caretaker*, Text and Performance, Macmillan Education, London, 1988, p. 20.

³⁴ Antony Roche, Op. cit., p. 191.

³⁵ *Исџо*, стр. 176.

је играо у *Ничијој земљи* (*No Man's Land*), као највећег живог глумца. Наводно је замолио Гембона да један одломак из ове драме изговори на његовом гробу, што ће Гембон и учинити. Пошто је Пинтерова сахрана одржана тек 31. децембра 2008 (умро је на Бадње вече, 24. децембра), пре тога је Гембон исти одломак прочитао 27. децембра на првој представи *Ничије земље* после Пинтерове смрти, у мртвој тишини, чиме су лондонски глумци и публика одали последњу почаст Пинтеру. Монолог се завршава стиховима: „И зато ти кажем, буди благ према мртвима, као што хоћеш да други буду према теби благи, сада, у овоме што би ти назвао својим животом“.³⁶

На сахрани Харолда Пинтера на скромном гробљу Кенсал Грин било је присутно само неколико чланова породице и најближих пријатеља, међу њима троје Ираца: Мајкл Гембон, Мајкл Колган (који је припремио још један Пинтеров фестивал у Даблину у лето 2010. године поводом недоживљене осамдесетогодишњице), и Една О’Брајен са којом завршавамо овај преглед Пинтерових ирских веза. Една О’Брајен, ирска књижевница која живи у Лондону, дугогодишња је пријатељица Харолда Пинтера и његове супруге. Из Ирске је такорећи избегла јер је скоро свака њена књига, почевши од романа *Девојке са села* (*The Country Girls*, 1960), са данашње тачке гледишта безазленог, изазвала скандал у њеној католичкој домовини. То се десило и са њеним романом *У шуми* (*In the Forest*), 2002, који је заснован на истинитом догађају из 1994, који се одиграо у близини њеног родног места, када је ментално поремећени младић убио свештеника, жену из суседства и њеног трогодишњег сина. Публика, која непрестано посматра ове догађаје на телевизији, није могла да поднесе њихову уметничку верзију. Пинтер се, пак, веома похвално изразио о овом роману, као „окрутном приказу незнања и гнева, испричаном на бриљантан и заиста шокирајући начин“.³⁷

Из овог исказа издваја се израз гнев (љутња, *angst*, енглески *rage*), као један од Пинтерових лајтмотива од најранијих дана. Сви који су га познавали сведочили су о две стране његове личности. Весео, дружељубив, и великодушан, с једне стране, и пун притајеног или отвореног гнева, са друге стране. Ову двострукост његове личности најбоље је изразила једна од његових првих пријатељица из времена када се спремао за глумачку каријеру: „Никада раније нисам срела неког налик на њега. Заувек ми је у сећању остала Харолдова слика како дугим корацима иде низ улицу у свом морнарско плавом сакоу пун љутње према свету. Али то је била љутња усмерена на живот, настала из тежње да се нешто уради, да се нешто

³⁶ Харолд Пинтер, *Ничија земља*, у: *Пеј драма*, Нолит, Београд 1982, превод Зденко Шољан, стр. 269. (“And so I say to you, tender the dead, as you yourself would be tendered, now, in what you would describe as your life.”) (Harold Pinter, *No Man's Land, Plays Four*, Methuen, London 1986, p. 137).

³⁷ “Stranger than Fiction”, Interview of Edna O’Brien with Peter Stanford, *The Independent*, London, 28 May 2002, мој превод.

постигне.³⁸ Можда је и ова двојност, у којој су једна страна Пинтеров гнев и љутња, оно што га је спајало са Ирском.

ЛИТЕРАТУРА

- Baker, William, *Harold Pinter*, Continuum, London, New York 2008.
- Бекет, Семјуел, *Чекајућу Годоа*, Просвета, Нолит, Завод за уџбенике, Београд 1981.
- Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London 1988.
- Billington, Michael, *Harold Pinter*, Faber and Faber, London 2007.
- Dorfman, Ariel, "How I First Met Harold Pinter, the Famous Latin American Playwright," *The Pinter Review, Nobel Prize/Europe Theatre Prize Volume: 2005-2008*, edited by Francis Gillen with Stephen H. Gale, The University of Tampa Press, Florida 2008.
- Gordon, Lois, editor, *Pinter at 70, A Casebook*, Routledge, New York and London 2001.
- Gussow, Mel, *Conversations with Pinter*, Nick Hern Books, London 1994.
- Knowles, Ronald, *The Birthday Party and The Caretaker*, Text and Performance, Macmillan Education, London 1988.
- O'Brien, Edna, *In the Forest*, Houghton Mifflin Company, Boston, New York 2002.
- Pilling, John, ed., *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Pinter, Harold, *Mesečina i druge drame*, prevod sa engleskog Borivoj Gerzic, Narodna knjiga, Alfa, Beograd 2005.
- Pinter, Harold, *Pet drama*, predgovor Martin Eslin, Nolit, Beograd 1982.
- Pinter, Harold, *No Man's Land, Plays Four*, Methuen, London 1986,
- Pinter in the Theatre*, Smith, Ian, editor Nick Hern Books, London 2005.
- Pinter, Harold, *The Dwarfs*, Grove Weidenfeld, New York 1990.
- Пинтер, Харолд, *Разни џласови: ѝроза, ѝоезија, ѝоликѝиика 1948-1998*, Светови, Нови Сад 2002.
- Stanford, Peter, "Stranger than Fiction", *The Independent*, London, 28. maj 2002.
- Synge, J. M., *The Playboy of the Western World and Other Plays*, Oxford University press, Oxford 1995.
- John Millington Synge, *The Aran Islands*, edited with an introduction by Tim Robinson, Penguin 1992.
- White, Harry, "Ireland and the Irish in Pinter", in *Programme for the Pinter Festival*, 2-21 May 1994.
- Yeats, William Butler, *The Yeats Reader*, A Portable Compendium of Poetry, Drama, and Prose, edited by Richard J. Finneran, scribner Poetry, New York 1997.

³⁸ Billington, p. 35.

Radmila Nastić

THE HISTORY OF AN INFLUENCE: HAROLD PINTER'S IRISH CONNECTION

S u m m a r y

Ireland has been a major influence on acting, poetic, playwriting and directing work of Harold Pinter. Pinter's Irish connection was established in early nineteen-fifties when he joined Anew McMaster in order to tour the 'Romantic Ireland'. It continued through his years' long fruitful cooperation with Dublin theatres ending in the last performance of one of his plays seen by the author, *No Man's Land*, staged in Dublin's *Gate*, then transferred to London's *The Duke of York's*, and featuring Pinter's favorite actor Michael Gambon. Pinter also established a long friendship and spiritual affinity with Edna O'Brien. His lifelong literary influences have been Irish authors W. B. Yeats, James Joyce and Samuel Beckett.

ГОЛИ ОТОК И РЕЗОЛУЦИЈА ИНФОРМБИРОА (ИБ)
У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ КОЈУ ПИШУ ЖЕНЕ
(ЖЕНИ ЛЕБЛ, ВЕРА ЦЕНИЋ, МИЛКА ЖИЦИНА)

Славица Гароња Радованац

САЖЕТАК: У раду се разматрају три до сада објављене књиге (*Љубичица бела* – Жени Лебл; *Кањец филма* – Вере Ценић и *Све, све, све* – Милке Жицине) о страдању жена на Голом отоку, након Резолуције ИБ 1948. године у Југославији. То су жанровски различита дела (мемоаристика, аутобиографски роман, (пост)модерни роман) настала са падом идеолошке цензуре у Југославији и Србији осамдесетих и деведесетих година прошлог века. Сем сведочанстава, као неке врсте завештања покољењима која долазе, ова дела показују и знатне уметничке вредности, па и необично подударне литерарне поступке симболизације који су настајали потпуно независно једни од других, а која приказују, суштински, и посред страховитог искуства, очуван људски интегритет и веру у постојање хуманизма и лепоте у свету.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Резолуција Информбироа (ИБ), 1948, Југославија, Голи оток, пад цензуре, жене-писци, мемоаристика, аутобиографски роман, фикционализација, симболизација

Осамдесетих година прошлог века, након више од четири деценије идеолошке цензуре, у југословенској и српској књижевности појавила су се прва дела која су на мемоарски, публицистички или пак уметнички начин дотакла или у целини третирали тему страдања идеолошких неистомисленика у послератној југословенској историји, кроз политички разлаз југословенских и совјетских комуниста, односно сукоб идеолошких вођа на релацији Тито-Стаљин, познатији као Резолуција Информбироа 1948. године.¹

¹ Коминформ је основан 27.9.1947. у Пољској, као добровољно удружење комунистичких партија „у сврху размена информација“, али је то ново тело у ствари имало задатак

У обрачуну са идеолошким неистомишљеницима, тј. комунистима који су се изјаснили за Резолуцију (тј. нису се одрекли совјетске политике и Стаљина) и нису дали подршку Титу и југословенском руководству, примењене су најдрастичније управо стаљинистичке методе и тортуре као вид идеолошког обрачуна, чији је симбол постао сабирни логор у Далмацији на Јадранском мору, Голи оток, кроз који је прошло на хиљаде југословенских грађана, страдалника свих нација, узраста и оба пола. У развијеном систему поткаживања и доушњиштва, већина страдалника је стизала под етикету ИБ-овца без дубљег увида у идеолошко опредељење, и не само због љубави према Русима, него и због нарушавања култа личности („издаје Тита и Партије“) кроз најбезазленији вербални иступ, а често и најпростије клеветништво по различитим основама (нпр. националним, материјалним, брачним), чиме се конкурент слао на Голи оток, а заузимале његове позиције у каријери, или присвајала друга добра и користи. Тортуре на Голом отоку и сличним затворима по Југославији у периоду 1948-1955, по методама „испирања мозга“ те систему потписивања „сарадње“, односно „измишљања непријатеља“ тј. нових кандидата за Голи оток, са обавезом ћутања о свему након изласка на „слободу“, понекад су превазилазили и сличне, совјетске моделе у стаљинистичком времену.

Након смрти Јосипа Броза Тита (1980), дошло је до приметног попуштања многих облика идеолошке и културне цензуре у југословенској заједници, и једне врсте демократског буђења, те појаве првих уметничких обрада са темом Голог отока, међу којима се као први романи са тематиком ИБ-а издвајају дела Драгослава Михаиловића (*Кад су цвећале тикве*, 1968) и Антонија Исаковића (*Трен 2*, 1982). Храбро рушење табуа и увођење ове тематике, у тадашњој југословенској и српској књижевности изазвало је ускоро готово праву поплаву мемоарских и публицистичких књига са овом тематиком, с том разликом што су то била сада дела самих страдалника са Голом отока, такође угледних публициста и књижевника (Драгослав Михаиловић, Мирослав Поповић, Драгољуб Јовановић, Михаи-

да све комунистичке партије стави под диктат Совјетског Савеза. Оснивачком састанку присуствовали су делегати из СССР-а, Југославије, Бугарске, Румуније, Мађарске, Пољске, Чехословачке, Француске и Италије. Први састанак Коминформа одржан је у Београду децембра 1947; међутим, већ 1948. године дошло је до размимоилажења на релацији Београд-Москва, тако да је Стаљин 27. марта 1948. написао писмо Титу у којем оптужује КПЈ „као експонента империјалистичких сила“, на шта Тито и КПЈ одговарају писмом од 13. априла исте године. На састанку у Букурешту 20-28. јуна 1948. доноси се стога позната Резолуција Информбироа којом се осуђује Титова политика, на шта је уследио одговор на Петом конгресу Комунистичке партије Југославије, где су све оптужбе по тачкама оповргнуте и Стаљину речено јасно „Не“!, са истовременим пометњама у самим редовима КПЈ, из чега је уследило формирање логора за преваспитавање идеолошких неистомишљеника на Голом отоку, који су подржали совјетску политку. Извори из књиге Жени Лебл *Љубичица бела*, Београд 2009, стр. 26-28.

ло Симић)². Али, да је на Голом отоку и сличним затворима било много и жена, дуго се није знало у јавности, све до почетка деведесетих година, када су, скоро истовремено са распадом Југославије и рушењем свих преосталих идеолошких баријера³, објављена и прва сведочанства о женском страдању због Резолуције ИБ, тј. појављују се и прва сведочанства књижевница, такође страдалница на Голом отоку, у распону од публицистике и мемоаристике (Жени Лебл, Вера Ценић) до чисто уметничких дела, тј. покушаја „естетизације ужаса“ (Милка Жицина).

Да тематика страдања жена у ИБ логорима Југославије уђе на велика врата у свет књижевности и културног памћења, заслуга припада послератној новинарки *Политике* Жени (Јованки) Лебл (1927, Алексинац, Србија – 2009, Тел Авив, Израел)⁴, чије је потресно сведочанство, на наговор и уз велику подршку једног од највећих југословенских и српских књижевника Данила Киша⁵, преточено у књигу наглашено иронијског и симболичног наслова *Љубичица бела* (1990), која је у Србији доживела више издања, а у Израелу постала и бестселер. Сам мотив да своја сећања преточи у књигу, сем огромног моралног дуга према ангажману Данила Киша, Жени Лебл објашњава и специфичном, дубљом мотивацијом у предговору:

Сигурна сам да не бих писала и написала оно што сам преживљавала, приче о Главњачи, о Рамском риту, о Забели (8. павиљон), о две стране отока Свети Гргур и о најгорем од свих, о Голом отоку – да је то била ствар знана, описана, можда и опевана, па прежаљена и донекле

² Набројаћемо само најпознатија (мемоаристичка): Михаило Симић, *На Голом ојоку*, Београд 1988; Драгољуб Јовановић, *Музеј живих људи I-II*, 1990; Драгослав Михаиловић, *Голи ојок* (сведочанства), 1-3, Београд 1994-1995, и литерарна: Мирослав Поповић, *Удри банду!*, Београд 1988; Драгослав Михаиловић, *Злоћвори*, Београд 1997.

³ *Cenzura – primeri beščasća* (tematski broj) „Književna kritika“, Beograd, maj-avgust 1990, br. 3-4.

⁴ Жени (Јованка) Лебл, рођена је 1927. у Алексинцу, а од 1933. живела је у Београду, где је припадала напредном, левичарском покрету. Од фашистичког прогона Јевреја у Другом светском рату, склонила се прво у Ниш, а након хапшења због илегалног рада, отерана на рад у Немачку, где је ослобођена из берлинског Гестапоа 28. априла 1945. године. Сви њени ближи и даљи сродници (сем оца у немачком заробљеништву и брата у партизанима), страдали су у логору на Старом сајмишту. По повратку у Београд, студирала је право и Новинарско-дипломатску високу школу, а истовремено била и сарадник „Политике“. Ухапшена је након вица о Титу („љубичица бела“) и због „клевете против народа и државе“ кажњена мером „друштвено-корисног рада“ на Голом отоку, у трајању од две и по године. Након изласка из логора, и више безуспешних покушаја да изађе из земље, 1954. године добила је пасош и иселила се у Израел, где се бавила публицистиком. Преминула је 22. октобра 2009. у Тел Авиву.

⁵ Данило Киш је приликом посете Израелу дошао у контакт са Жени Лебл и импресиониран њеним потресним сведочанством, обавио интервју са њом и још једном бившом заточеницом „Југо-гулага“ емитован 1990. на ТВ Београд у емисији под насловом *Голи живоић* (у четири наставка) – што је иначе последње дело Данила Киша (преминуо 15. октобра 1989).

– ако се то уопште може – потиснута у заборав, али оне то нису биле. У време њихових писања – стотине жена које су кроз њих, кроз сва та места прошле ћутале су, осећале страх и после четрдесет и више година. Зашто? То покушавам овде да објасним, да објасним нешто што нормалном човеку у нормалним условима, у нормалној или бар нормативној држави не би на ум пало. Ово што сам написала навело је и оне које су исто или нешто слично доживеле и преживеле да се отресу свих страхова, стида и осталог што их је спутавало и што их можда још и данас спутава и да најзад проговоре... (5).⁶

Књига Жени Лебл *Љубичица бела*, својим иронијским насловом и семантичком тежином, можда и на најексплицитнији начин приказује анатомију једног репресивног система и идеолошког једноумља. Са нимало лаким животним путем и до тада (јер је већина њених рођака Јевреја, укључујући и најужу породицу, страдала у немачким нацистичким логорима и логору Сајмиште у Београду, а она сама стигла и преживела гестаповски затвор у Берлину), ова виспрана двадесетдогодишња девојка када је у доба Резолуције ИБ-а стигла на Голи оток, била је, парадоксално, изразити антисталиниста и у правом смислу Титова омладинка и највећи заговорник идеја Партије (КПЈ), а као млади кадар *Полиџике*, једно од њених најталентованијих новинарских пера, пред којом је стајала велика каријера. Но, чини се, то и јесте био њен једини грех, јер се управо пред добијање места дописника из Париза, у једном крајње спонтаном тренутку са колегом новинарем (провокатором) насмејала вицу „о другу Титу“⁷, који је препричала и у редакцији, да би само на основу те дојаве (причалац вица уједно и одбијени удварач, ускоро је добио „њено“ место дописника из Париза), била осуђена на две године робије и послата на Голи оток, и то у првој тури ИБ-оваца, означених као најтежи политички кривци.

Књига Жени Лебл је по жанру публицистичко дело, настало са јасном жељом и намером да се за потомство сачувају фактографске чињенице (књигу прате и одабране фотографије) о страдању жена на Голом отоку. Писаној јасним и виспраним новинарским стилем, у овој књизи фасцинира духовито-иронијски и супериоран дух у свакој прилици, нарочито став у односу на духовно инфериорне моћнике под чију тортуру доспева. Сем навођења кратке историје сопствене породице, Жени Лебл у осведоченој публицистичкој форми даје и основне податке о духу времена и свом омла-

⁶ Ženi Lebl, *Ljubičica bela*: dve i po godine u Jugo-gulagu za žene, III dopunjeno izdanje, Beograd, Čigoja štampa, 2009. Сви наводи су према овом издању.

⁷ „...Воја (Ђукић) је сипао вицеве као из рукава. Било их је добрих, подоста и о Титу. Нисам запамтила баш све, али ми је у памћењу остао онај, да је Југославија добила прву награду на међународној изложби цвећа, јер је одгајила љубичицу белу од сто килограма... (алузија на народну песму из рата: *Друже Тишо, љубичице бела / Поздравља те омладина цијела*... – прим. С. Г.)... Мораћу то да препродам – помислих. Да га не бих заборавила, што ми се често дешавало кад се радило о вицеима, испричала сам га чим сам се вратила у редакцију. Сви су се смејали. (Ж. Лебл, *нав. дело*, стр. 30).

динском учешћу на радним акцијама у обнови порушене земље након Другог светског рата (са осећањем истинске припадности држави Југославији, када је и преименовала своје јеврејско име Жени у српско, Јованка). Кроз кратак историјат новинске куће *Полиџике* она говори и о свом муњевитом успону у каријери новинарке, а најзад, читаоца упознаје и са кратким историјатом Резолуције ИБ-а, да би га онда увела у тежиште књиге – трагични преокрет који ће обележити читав њен живот, потпуно га променити и усмерити у сасвим другом правцу.

Иако је у питању публицистичко дело, већ је Данило Киш за овај рукопис (настао на његову молбу као синопсис за наведену ТВ емисију) приметио да је то „готова књига“, са карактеристичним књижевним фрагментима, који представљају, у ствари, најснажније тренутке забележене у сећању ауторке. То је, у сваком случају, дан хапшења када ауторка до детаља наводи нпр. детаље гардеробе (у једном од, парадоксално, свечарских дана у свом животу), као и све призоре последњих тренутака слободе (наслов поглавља: *28. април 1948*), док је у виду коментара заокружила ово поглавље кроз приказан сусрет са провокатором много деценија касније, дат у кратком и ефектном дијалогу („– Добро *џи* намесџице браћа, ха? – Намесџице... – *Што џи* је судбина! – Судбини увек неко *џомаже*!, одвраџи и окрену му леђа.“ – са напоменом да је успешни каријериста, виновник њене животне трагедије, изненада преминуо, „у напону снаге“, након тог сусрета). Сва остала поглавља прате, таксативно, кроз живо и непосредно приповедање и снажне слике, у правом смислу кафкијански доживљај хапшења младе новинарке усред зграде *Полиџике* (које она још увек сматра шалом, сценично достојном Кафке, не сматрајући да се *џо* њој *сџварно доџађа*); први сусрет са Влашћу (и „удбашима“) и нечим што је измицало нормалном поимању живота, али још увек са непомућеном вером да је све што се догађа у истражном затвору (Главњача), нека груба грешка. Са горким искуством да може да сада упореди затвор Гестапоа са комунистичком ћелијом, ауторка даје портрете затвореница најразличитијих профила, потом прво (цинично) саслушање у којем млада новинарка духовно доминира, још увек не знајући своју кривицу, а виспреношћу одговора још више погоршавајући сопствени положај.

Врхунска сцена је свакако када, у сплету невероватно повезаних и накарадно истумачених информација о свом дотадашњем животу и раду којим је постала „народни непријатељ“, ауторка сазнаје свој „грех над греховима“: да није крива што је слушајући виц о другу Титу („Љубичици белој“!) препричавала га даље, многобројним колегама у редакцији, него, што је била *дужна да џровокаџора џријави*, чиме би *доказала своју лојалност режиму*, а непотказивањем провокатора (за којег је до тада мислила да јој је пријатељ), па још и одбијањем да потпише да ће убудуће сарађивати (као доушник), себи у потпуности потписала пресуду. Реакција која такође показује супериорност духа младе новинарке доминира и у сцени изрицања пресуде када њу (због образложења) спопадне – смех – као божанско

преимућство и тотална дисквалификација сулудог система у чији је жрвањ упала.

Избор сцена током одслужења „административно-корисне мере друштвено-корисног рада са лишењем слободе“ у Рамском риту, а потом у затвору у Забели, најзад и на Голом отоку, својим симболичним одабиром и филмичношћу сцена, могу парадигматски послужити као најексплицитнији примери историје једног бешчашћа 20. века („по истом рецепту“, не без ироније примећује ауторка, поредећи комунистичке затворе са нацистичким). У храбро изговореној реченици једне од сапатница, која управницу затвора исправља и каже: – *Не, нисам рекла да с^{ће} фашист^ии... Рекла сам да с^{ће} ђори не^{го} фашист^ии!*“, након чега су јој, уместо ланцима, руке везали бодљикавом жицом, симулирали стрељање (и на крају је, ипак живу, али као опомену свима, тајно ноћу одвезли у други логор), а осталим затвореницама убили сваку вољу и наду. Ређају се слике тешког рада, болести (пијавице) као и посета уличканих официра (стварна имена) од којих ауторку један принуди и на сексуални чин. Следи право авантуристичко бекство једног од официра преко границе, након чега читав женски логор евакуишу на злогласни Свети Гргур, острвце у саставу Голог отока на Јадрану. У ауторском тексту стално је присутно поређење фантастичних затворских услова у Краљевини Југославији, у којима су предратни комунисти на челу са Јосипом Брозом Титом (сада врх власти) могли чак и да се образују, пишу и преводе, и садашњих услова у њиховом режиму срачунатом да на оваквим местима потпуно обезљуде човека, тј. убију му личност. Списатељичин дух и природна радозналост не мирују ни у једном часу – она по звуку железничке композиције, по гласовима извана, температуре и мирису спознаје да су стигли на море, а бродом *Пунаџ*, право у пакао – у окове камена и сунца, готово идеално смишљени логор, далеко од цивилизације, као што је Голи оток, из којег бекства није могло бити.

Та прва група осуђеница, нека врста претходнице, изградила је, заправо, на најпримитивнији начин и истим таквим оруђем за рад (*џељачи* или *џраље*), прве камене логорске зграде у које ће тек доћи на хиљаде страдалника. Млада Жени Лебл, тад двадесетдвогодишња девојка, која је рад релативно лако и поднела, доласком на Голи оток и у нове, непојмљиве системе „преваспитавања“ („шпалир“, трчање кроз шибу), свој исказ нехотично преиначава у литерарни, користећи често и апотеозу, тј. директним, персонификованим обраћањем самом Острву на којем се сав пакао дешава, а кроз ироничну и богату употребу литерарних реминисценција, у распону од Шекспира, до (у нарочито иронијској употреби) парафразе из Светог Писма:

„...На твојој грбачи, свети Гргуре, почело је оно класично питање: *Биџи ил не биџи?* Ако бијеш – бићеш, опстаћеш. Ако не бијеш – бићеш бијен, пребијен, нестаће те! Зато: *биј ближњега свога* ако не желиш да будеш бијен! (курзив С. Г., 84).

Трагајући у Вуковом и немачком речнику за кореном речи „шпалир“, као и истражујући типичну логорску лексику („банда“, „ревидирати став“, „бојкот“ итд.), Жени Лебл исписује можда и најупечатљивије литерарне странице свог мемоарског штива. Све то достиже врхунац у самом оригиналном опису Голог отока, где ауторка такође примењује иронијски дискурс и огромну литерарну ерудицију:

„...Одлучила сам: ако жива одавде изађем, потражићу га и проверити где сам то била. За дивно чудо: постојао је званични географски појам Голи оток и могао се наћи на свим мапама.... мање од 100 км од рајских Бријона, једне од резиденција друга Тита, где су нам долазили високи гости из свих делова света да дискутују о разним проблемима између осталог и о људским правима... На улазу на Голи оток није било капије са натписом *Arbeit macht frei!*... Чини ми се да је Данте, тај велики италијански песник, имао пред собом већ пре око 600 година визију Голог отока када је писао свој *Inferno*. (*Пакао*). Наша „радилишта“ су се мењала, али је адреса остајала иста (за писма родбине): Војна пошта 24, Београд...“ (86).

Можда најупечатљивији и сводни опис овог острва ауторка постиже поглављем о раду (нејаким) жена са каменом, када су научиле „тајну камена“, као и да сваки камен „има свој живот“, а са том „каменом тајном“ много брже и лакше су обликовале камен у жељени облик, па је и сам рад постао подношљивији. У то улази и драматична сцена када ауторку једна стена готово убије, а од сигурне смрти, без лекарске неге, спасе је једна од логорашица, радећи послове за обе. Овакав поступак једне од безимених хероина враћа девојци наду у човека, у људе, и то је емоција коју ћемо срести и у другим делима списатељица „логорологије“. Такође, *џалеб* који повремено слеће на острво или прави гнезда, симбол је и веза са спољашњим, слободним светом за списатељицу (97). Невероватан распон људских карактера ауторка довршава споменом логорашице Косе, коју је са другим затвореницама давно штитила од свих послова, а која ју је не једном денунцирала. Врхунац представља свакако тренутак када је ова замоли да напише један чланак који ће она потписати, а на основу чега Коса добија привремено пуштање на слободу, док списатељицу денунцира као „непоправљиву банду“! Врхунац кризе је свакако шифрована дописница оцу и брату када ауторка напише да једва чека да се нађе са Мамом у загрљају (која је страдала у немачкој душегупки у логору на Старом Сајмишту у Београду, што је шифровано значило, заправо, у Смрти).

Нагла измена режима према затвореницама и ослобађање и Жени Лебл дешава се са 1951. годином, након личне посете Александра Ранковића⁸

⁸ Александар Ранковић (1909-1983), потпредседник ФНР Југославије, руководилац УДБ-е, „десна“ Титова рука, партијски дискредитован на Брионском пленуму 1966. године, када му престају све државне и партијске функције, након чега се убрзава процес дезинтеграције Југославије, све до њеног коначног распада 1991.

Голом отоку. Доживљај је испричан такође филмском техником: у строју, ауторка испрва не верује да су прочитали њено име, другарице је убеђују, а управница скоро љутито виче да požури, да брод ускоро креће! Стање блиско трансу (*лейом сну*, код М. Жицине), „објава“ за путовање, склањање од свих путника у возу, су константе сведочења свих жена које су описале излазак на слободу након Голог отока и сличних логора. Сусрет са ближњима, нарочито са оцем, као доминантном фигуром у овој прози („повратак Татиног „хероја“), први укуси слободе и уобичајени, цивилизовани живот који сада делује на њу као чаролија, сажети су у једну симболичну сцену у купатилу, где логорашица не може да се напије воде из славине, и где има сапуна у изобиљу!

Завршна поглавља Жени Лебл је посветила дугом и болном покушају уклапања у средину из које је насилно отргнута, где је, као у зачараном кругу, са „карактеристиком“ бивше логорашице као стигмом лутала, ударајући увек у зидове и затворена административна врата, за посао, студије, заправо онемогућеним животом у целини. У *Полицици* је, одједном, нико није познавао, ни на један посао је нису примали, студије јој отежавали, сазрелу одлуку и молбу за пасош и исељење у Израел (као јединим путоказом у слободан и нормалан живот), упорно одбијали. Тек уз помоћ једног правог пријатеља из Министарства иностраних послова, она добија како каже, „легендарни пасош“ и напушта Југославију, чији је тадашњи репресивни идеолошки режим изгубио један од својих најквалитетнијих кадрова и грађана.

Сем даљег описа животног пута и сналажења у Израелу (од мање важности за овај рад), ауторка је књигу, сем одабраних фотографија, опремила и значајним документарним прилозима: материјалом о посети француске ТВ екипе логору 1950, за ту прилику педантно преудешеним и „нашминканим“ за страну јавност; своје писмо из 1990. *Полицици*, као одјек на фелтон и сличну тему, у којем децидирано разоткрива ланац збивања и имена људи непосредно умешаних у њено хапшење (никада објављено); прилог-интервју са Маријом Зелић, бившом управницом женског логора, још живом 1990. (коју по злу памте и описују и друге логорашице) и тада потпуно убеђене у исправност својих поступака; најзад, фото-прилог личне посете Голом отоку, након пуне четири деценије, у друштву Анте Земљара, такође бившег голооточког логораша.

Књига Жени Лебл *Љубичица бела* у пуном смислу остварује своју намену: она чињенично, јасно, упечатљиво и едукативно сведочи о једној од најмрачнијих епоха идеолошког једноумља, и о једној од највећих мрља Титове Југославије – са прагматичном и хуманистичком поруком – да се тако нешто више никада не понови.

Веома брзо по објављивању књиге Жени Лебл (1990), и можда у непосредној вези са одјеком ове књиге у јавности, своје страшно искуство боравка на Голом отоку преточила је у књигу, а ускоро и објавила Вера Ценић (1930, Врање). Њена аутобиографска књига са знатним одликама романе-

ског дела, такође симболичног назива (у руској језичкој варијанти) „Кањец филма“ (1994)⁹, за разлику од књиге Ж. Лебл, појавила се тихо и неprimетно и готово да је у јавности остала потпуно непозната. Вера Ценић, доктор књижевних наука, је такође као двадесетогодишња студенткиња књижевности Филозофског факултета у Београду ухапшена, и осуђена на две године „друштвено-корисног рада“ на Голом отоку. У каснијем животном путу, након завршетка студија књижевности и у осведочено плодно-ном књижевном и научном раду,¹⁰ овај роман, који је добио и свој наставак у књизи „Иста прича“¹¹ (тежак и мукотрпан пут са мужем, такође голо-оточким страдалником – потом угледним хирургом – да се поново инте-грише у друштво), свакако представља круну њеног израза и најдубљи литерарни одраз једног занавек озлеђеног (женског) бића, истовремено за-вештавајуће сведочанство о једном идеолошки систематском обезљуђивању човека, но и јаком људском интегритету и снажном унутрашњем отпору, све у циљу очувања хуманог људског лика, чији је резултат и ова књига.¹²

Кроз двадесет поглавља, такође симболично насловљених, своју жи-вотну повест Вера Ценић исписује у доследном личном исказу (ја-форми), и у композиционом прстену (прво и последње поглавље носе исти наслов, као круг довршене приче – од тренутка хапшења до повратка са Голог ото-ка у родни дом). Иако исприповедан реалистичким, наративним стилем, у овом тексту неретко доминира чист симболичан језик и литерарна упо-треба симбола којима се гради аутентично књижевно штиво. Танка нит која ову аутобиографску књигу одваја од романа (у поднаслову скромно насловљену као „повест“) јесте навођење стварних имена свих учесника описаних збивања – од ликова затвореница, до мучитеља и актуелних по-литичара. Време издржавања казне Вере Ценић је период 1950-1951. Када је изашла са Голог отока тек је била напунила двадесет једну годину.

⁹ Вера Ценић, *Кањец филма*, Књижевна заједница „Борисав Станковић“, Врање 1994. Сви наводи су према овом издању.

¹⁰ Вера Ценић рођена је 26. новембра 1930. у Врању. Дипломирала, магистрирала и докторирала на југославиистици Универзитета у Београду. Објавила научне књиге: *Часо-писи јужне Србије на раскрсници 19. и 20. столећа* (1983); *Огледи о Борисаву Станковићу* (1988). Како сама наводи: „Живи у Врању и путује по свету“. *Нав. дело*, 212.

¹¹ Вера Ценић, *Иста прича*, Књижевна заједница „Борисав Станковић“, Врање 2001.

¹² И Вера Ценић је ухапшена такође баналним поводом – у мозаику околности (јер је и њен момак, студент медицине ухапшен као „ибеовац“) – њена једина „кривица“ била је што је усред ИБ-хајке одлазила у Дом совјетске културе (данас Руски дом) да гледа руске филмове, а након једне такве пројекције је и ухапшена (отуд симболика наслова: *Кањец филма*). Додатак „кривици“ био је и тај што су у преметачини њене студентске собе про-нашли и њен дневник, где је, као и свако младо и литерарно надарено биће износила сло-бодно своје мисли и запажања, која су у новом идеолошком времену наказно протумаче-на, што ће је, уз један руски уџбеник и њену потврду да воли да чита руску књижевност одвести на робију.

Романескне одлике књиге *Кањец филма* највише се очитују у пластичности нарације, кроз коју се нижу упечатљиве реалистичке сцене и дијалози, слике студентског Београда, свакодневица живота у студентском дому (пре хапшења), портрети колегиница, Првомајска парада (1950) као временска тачка од које почиње да тече радња романа, а ускоро и понајвише судар са једним сасвим ишчашеним светом иследника, дијалозима у којима се сучељавају стања слободоумне јединке, са сасвим новом ситуацијом. Иако и искуство хапшења Вере Ценић тече по потпуно истом сценарију (као у искуству Жени Лебл и не само њих, које су оставиле писани траг, него и хиљада безимених жена), свака реченица овог романа натопљена је личном визуром, проживљеношћу, поетском реченицом. Контраст једне сањалачке, надасве књижевно обдарене девојке и индивидуалности, печат њеног снажног личног интегритета у сукобу са леденим и хладним идеолошким механизмом у људским облицима (дијалозима са иследницима, где се чини да она и они говоре два различита језика, тј. дискурса) чине удес јединке трагичнијим, а роман уметнички продубљенијим.

Прелазак у сасвим нову егзистенцију (транспорт осуђеница и стицање на Голи оток), што чини и тежиште романа, у појединим сегментима даје овом делу изузетну егзистенцијалну и романескну димензију, сконцентрисану, сем кроз низ реалистичких поглавља (посвећених оним истим сегментима робијашких услова рада, казни и живота на Острву – што је описала и Жени Лебл), но, знатно обогаћен портретима жена – хероина (попут професорке Бране Марковић, жене предратног комунисте Симе Марковића, о којој се може написати посебан роман, размера античке трагедије)¹³, али посвећен и злогласној управници Марији Зелић (идеолошки заслепљеној и у том смислу идеално употребљивом кадру у најпрљавијим пословима Партије), као и низу других носилаца поретка, но усмерену и на дубље и симболично трагање за уточиштем и налажење упоришта смислу у свакојакко нападнутом интегритету (младог, осетљивог) бића и личности. Те странице романа Вере Ценић су изузетне у свакојакком погледу. Унутрашњи симболи, помоћу којих ће она успети да претраје и преживи сва искушења, су онај дубински, егзистенцијални проналазак јединке, који стога граде у овој књизи странице најчистије поетске прозе (поступак, који као доминантан и легитиман, налазимо у последњем и најлитерарнијем делу Милке Жицине, *Све, све, све*).

¹³ Проф. Брана Марковић је специфично литерарно обликован лик ове прозе, коју, зачудо, спомиње и сама управница логора Марија Зелић у књизи Ж. Лебл, у контексту изузетног показаног људског интегритета (када су је осудили на бојкот, она им одговара: – Не бојкотујете ви мене, бојкотујем ја вас, ја с вама нећу да разговарам... Носила је таблу: „Ја сам издајник“ (Ж. Лебл, *нав. дело*, 134), а у књизи Вере Ценић њен лик и судбина су доврхуњени (са девојком води разговоре о књижевности на највишем интелектуалном нивоу, да би, када је све издржала и пуштена из логора, извршила самоубиство на гробу своје мајке у Београду).

Симболизација текста Вере Ценић се семантички окупља најчешће око једне, кључне речи, која еманира сву слободу, хуманост, лепоту, ускраћену људском бићу. Као што је и Ж. Лебл на једном месту нехотице споменула *галеба*, као весника и симбол слободе, који лети далеко изнад и ван Острва (но, без литерарне разраде овог симбола), тако је и В. Ценић нашла сопствена уточишта смисла, такође кроз вишезначну симболику, од којих један од кључних представља такође исти симбол – галеба! (обликован у једној изванредно суптилној сцени, виђења и размене истог осећања разумевања са најтеже бојкотованом од свих кажњеница, проф. Браном):

У бараци је нека силна дрека, а над нама двома кружи галеб. Истовремено погледамо и погледи нам се сретну. Брана ме некако обухвати погледом, као да ме загрли, галеб је баш над нама, и она ми, због нечега, намигну. Вешто, скоро ведро, саучеснички, без и једне речи, чак без геста, Брана ми пружи помоћ у најцрњем тренутку целе моје младости. ...Целог живота носим у себи драгоценост те секунде. (поглавље: *Lagus argentatus*., 93).

Таква симболика човекове осујећене Слободе се умножава и појавом *белог брода*:

Просто не успевам да проговорим. Чини ми се да сањам. Брод је тако близу, бео, велики, путнички, чист а ипак нестварно далек, личи на сан, на радосно привиђење које ће нестати... Тамо куда је отпловио је слобода, тамо су градови, улице, људи... Бели брод постаје наша тајна, дубока радост, краткотрајна, али ми смо ипак живе, чекамо свакодневно тај бели брод наде... Он је мој једини бели девојачки сан... (130-131).

Најзад душевна потреба за пријатељством и топлином живих бића представља и *дрво* (пронађено у тренутку подношљивијих услова и рада у шуми), као и тек процвала *љубичица* (флора као симбол бесмртности живота):

Саме и слободне. Можемо гласно да разговарамо да нас не чује нико. Осматрам, посматрам, дишем и смешим се живом бићу, дрвцу пред собом.... Живети треба по сваку цену – као да ми саопштава то дрвце још усправно, зелено и пркосно. Оно је чудо, зато га тако с туђим одушевљењем и додирујем... (173).

...Можда сам ја зато и нашла њу, малену, расцветану дивљу љубичицу. Никла је, порасла и процветала из пукотине камена. На танушној зеленој стабљичици, без лишћа. Модрољубичасти, мајушни усамљени цветак. Гледамо се... Спустим се на колена пред њу и загњурим у њен мирис. Пољубим је... То је моја изгубљена песма. Ево, она је преда мном, жива... Она је огледало мог живота... Добила сам овај цвет и све ће ми се вратити... Носићу га на длану душе кроз цео живот, знам. Више нико не може да ми одузме ништа. Више не дам! (188).

Ипак, можда је у симболу *светионика*, најексплицитније пронађен облик више, метафизичке побуне егзистенцијално угрожене јединке. Казну стајања читаве ноћи (као тежи облик бојкота), ауторка филозофски претвара у своју унутрашњу, духовну победу, заправо победу духа над ограниченошћу (материјалне) стварности:

Наједном, кроз прозор угледам светионик: уместо казне – награда, помислим... Светионик се пали на девет кад бројим брзо... Не зна да се дружим са светиоником. Откривам за себе како постоје стања душе за која нису потребне речи. Све може да се смести у трептај светлости, цео живот. Више ми није важно када ћу отићи са овог острва пустоши јер ћу и одавде понети светлост коју тајно крадем из мора. Њу никад нико неће моћи да ми одузме. Из ове таме и бесмисла ноћас само за мене постоји путоказ који светлуца у правилним интервалима. Не, нисте ме уништили, украли ми светлост... Светионик се гаси. Свиће. Игра је завршена. – Устајање! (197).

И са оваквим егзистенцијалним упориштима и очуваним границама егзистенције, јединка доживљава такође изненадно ослобођење (након посете А. Ранковића Голом отоку). Излазак на слободу („све време пева локомотива – крај или почетак“) довршава се као доживљај са невероватно подударним арсеналом емоција сличан и код осталих списатељица (Ж. Лебл, М. Жигина): „невероватно, а није сан“, као и готово идентичном сценом сусрета списатељице са породицом (попут Ж. Лебл), нарочито оцем, који такође ћерку назива – „војником“: – Вратио се мој војник, наш војник, браћо, ево, наш војник... (210). Симболично композиционо заокружена насловом саме књиге као и првог и последњег поглавља (*Кањец филма, коначно*), ауторка своје целокупно искуство (сопственог животног филма као ружног сна) поставља у универзални, филозофски и дијалектички план: „Тада сам разумела: сваки је крај – почетак. Краја, у ствари, нема.“ (211), са ефектом лишеним сваке патетизације – тонући у (уморан) сан у кругу родног дома.

Милка Жигина (1902, Првча код Нове Градишке – 1984, Београд), позната књижевница између два светска рата, наглашено социјалног ангажмана (романи *Кајин љуј*; 1934, *Девојка за све*; 1940), након рата партијски и културни радник, такође је пала под удар идеолошке ИБ-чистке. Њен случај је за нијансу другачији од искуства Жени Лебл и Вере Ценић, с том разликом што је у позним годинама (ухапшена 1951. у педесетој години живота) казну (четири године „строгог затвора“ до 1955) издржала, уместо на Голом отоку, у женском логору у Стоцу, у Херцеговини.¹⁴

¹⁴ И њена „кривица“ била је вербалне природе, тј. у редакцији у Београду је гласно критиковала приповетку хрватског књижевника Жеже Хорвата „Српски кључ“ (у којој се по њој, исмевао српски народ), а у грех јој је уписано и пријатељство са Војом и Драгицом Срзентић, најповерљивијим и најоданијим Титовим кадровима из самог врха КПЈ (В. Срзентић је однео Титово писмо Стаљину 1948. године).

Њено дело о страдању у женском логору Столац, под (пост)модернистичким насловом *Све, све, све*, објављено је постхумно, скоро двадесет година од смрти списатељице (2002)¹⁵, али је као рукопис настајало знатно раније и од дела Ж. Лебл и В. Ценић, по свој прилици негде почетком и средином седамдесетих година. Дакле, овај рукопис је *йрво књижевнo дело* настало *на йему женске лoгoрoлoгijе у срйској књижевнoстийи*, и то одмах, наглашеног, литерарног дискурса. Као књижевница од нерва и заната, пишући ово дело очигледно са свешћу да га неће за живота објављивати, ослобођена на тај начин било какве *сйoлaщнe oнoвpeмeнe цeнзурe*, Милка Жицина је литерарно остварила и најупечатљивији роман о женском страдању у ИБ логорима у Југославији након Другог светског рата. И овај роман носи симболичан наслов, проистекао из најчешће понављане синтагме кроз низ истргнутих, илустративних фрагмената (*Реци све, све, све! Да се врайици од иследника као исйрaщeнa вpeћa!... Иma, мајци, да кaжeш све! Све, све!... У зaйиснику мoрa биийи све, разумeш! Дo сийиница! Све! Све! Нaйиийи све, све, све! Дo крви!...*).

Замишљајући свој рукопис као записник („Па добро, нека онда и ово уђе у мој записник. Као додаток. Накнадно. После много година“), онај прави уместо оног административног (који је често значио и продају душе, и „спас“, односно потонуће у још дубљи пакао постојања), Милка Жицина започиње свој роман без икаквих навођења стварних оквира и околности свог доспећа у логор (без навођења своје „кривице“, судства, иследништва у Главњачи и сл.). Максимално лишена свих реалија, њена проза је чисто усредсређена на доживљај и промишљање искуства јединке постављене у егзистенцијално неиздрживе услове, и од тренутка ступања у логор Столац у Херцеговини, односно од сцене проласка кроз – „шибу“, која симболично има тек значај тоталног пресека две егзистенције. Но, кроз смену приповедних планова (стварног тренутка писања датог у функцији паузе и одвајања од сувише тешких садржаја прошлости, затим сменом приповедачког гласа и његовим удвајањем – Ја, Она – те праћењем унутрашњег тока свести главне јунакиње-логорашице, као и фрагментима из подсвести), она гради неоспорно модерну романескну форму и литерарно дело у пуном смислу. Сав механизам овако засноване нарације, са „драматуршки мотивираним фрагментима“ (дијалози, имагинарни гласови, као и накнадно вођени разговори са једном од сапатница из логора Гањом¹⁶ – сви ликови су дати са доминантно симболичним именима), проничу у смисао тог измишљеног пакла на земљи, механизма идеолошке острашћености и

¹⁵ Milka Žicina, *Sve, sve, sve*; predgovor Drago Kekanović; Dodatak: Marko Nedić, Razgovor sa Milkom Žicinom, Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, Zagreb 2002. Сви наводи су према овом издању.

¹⁶ Реч је о Драгици Срзентић, њеној сапатници и жени под најтежим бојкотом, сумпузи високог Титовог кадра – Воје Срзентића, која и данас живи у Београду, у својој 98. години.

уништавања личности (дојучерашњих сабораца и истомишљеника), али и опстајања индивидуе и пред најтежим могућим психо-физичким тортурама, са поруком да се људска јединка чак ни тада не бори само за свој људски интегритет, него и увек за један виши (хумани, уметнички) смисао живота. И управо из тога на страницама овог дела Милке Жицине промиче над целим текстом стално присутан план промишљања и коментарисања свега, већ написаног – а све у страху да се не огреши о – Истину. Када наврле слике постану исувише тешке, списатељица бежи у – стварност. Текст почиње да се удваја, јер списатељица у тим нужним паузама и тренуцима преиспитивања налази предах да сагледавањем из своје садашње егзистенцијалне позиције (цивилизоване свакодневнице и слободе), полазећи од тог контраста, смогла снаге да се до краја суочи са оним из прошлости и оним „што још треба рећи“. Судар јединке са безумљем (нпр. сцена трчања „кроз шибу“) она потенцира варирањем неколико пута једног те истог исказа која одражава снагу њеног очуваног интегритета: „...и *йресѝала сам да йосѝојум* као нормална особа...“, „...*Несѝало ме је...*“ (21). Све већ познате елементе из овог својеврсног женског завештања о логорологији из доба ИБ, М. Жицина уметнички појачава, понекад иронијским и хуморним дискурсом (навођењем да су она и другарица Гања *јеле једном дрвеном кашиком*, да је тако стару кашику требало тражити по целом Стоцу и околини...“ 276), или, опонашајући (типичан) дијалог мучитеља и затворенице, она једноставно прибегава последњем средству јаке и интегрисане личности: „*Усѝевала је само онда ако ме изненади, ударцем, уѝера у моју кожу. Јер мене ѝу није било... Извукао се човек из себе... из свега ѝоѝа извукла се личносѝ, и оѝишшла...*“ (277, сви курзиви С. Г.).

Оно што је најиндикативније за оба наглашено литерарна дела В. Ценић и М. Жицине јесте механизам проналажења сличних симбола опстанка – нарочито из света природе (флоре и фауне). Тако оне, независно једна од друге, у различитим деценијама и просторима пишући своја логорска сведочанства, показују како је психолошка конституција сваке људске личности јачег интегритета, поготову из света уметности, деловала по сличном механизму опстанка у крајњој егзистенцијалној угрожености. И док су у роману Вере Ценић ти кључни (поетски) симболи опстанка: *ѝа-леб, бели брод, дрвце / љубичица и свеѝионик*, Милка Жицина такође апо-строфира три велика симбола у својој прози (исписани и великим словом): Облутак (камен), Дедак (Плава Планина) и Шева (птица).

Лежао је у угаженој трави одмах поред мене. Показао се кад сам узбацивала на гомилу разасути туцаник. Могло га се додирнути, чак подржати у руци. А био је гладак, пријатан, и мио, мио. И тако, у то време стекла сам једног јединог пријатеља. Облутак: Он је све примао, све схватао и – није ме издао. Било га је тешко сакрити увече. Но нису га открили (53).

Друго духовно откровење и уточиште, равно Облутку, била је Шева, птичица која је долетела преко зида, из Слободе. И јунакиња је одједном осетила да није сама, да људски свет и ово овде није једино мерило опстанка и није вечно, да своје унутрашње духовно благо човек и уметник сада може да има тако да је неухватљиво тривијалном и суровом окружењу, да се њене моћи умножавају. Градацијски врхунац ове симболизације представљало је „друговање“ са Плавом планином и њеним врхом, Дедаком. Тај врх, такође није уништив и вечан, гледала је она свакога јутра, чинећи бедним и цело логорско станиште у којем је била принуђена да борави:

Јер, Дедак је такође – мој унутрашњи живот. А о њему појма немате. Он је мој пријатељ, Дедак. Имам право да себи бирам пријатеље и – шта ми можете? Ја морам овде да ћутим, ни глас да ми се не чује не сме, али, узинат, ја имам с киме говорити, немушто додуше, али имам. Имам Шеву, Облутак и Дедака. То су ми пријатељи... (279).

Свакако, то су кулминативни тренуци ове прозе, након чега све постаје за јединку некако подношљивије. Но, и у тренуцима издржавања казне (ноћно стајање до јутра), М. Жигина – слично духовном отпору В. Ценић – попут њеног светионика – целу ноћ проводи „смишљајући причу“ и такође дочекује јутро са осећањем одржаног самопоштовања однете победе и пркосно констатује: „Јутро је. А причу ћу запамтити...“ Затвореница ускоро стиже у подношљивије услове издржавања казне, а на крају (након писања записника, оног стварног), она чак ступа и у неку врсту повлашћеног положаја (припремање позоришне представе за остале затворенице). Представа Чеховљевог *Ујка Вање*, представљена у овој прози у дословно постмодернистичком кључу (стваран живот затвореница постаје литература, односно позориште), можда и врхунско место ове прозе. Кроз судбину и улоге Чеховљевих јунака, затворенице заправо играју властиту судбину, која надраста позоришни предлогачак и у драмској форми се уздиже до егзистенцијалног крика: „...– *Мили ујка Вања, ђоднеси, ми ћемо живети... и одморићемо се...*“ (млада затвореница Оља, која игра Соњу, као двадесетогодишња девојка осуђена је на 20 година робије, и у њен монолог ауторка умешта драмски интониран крик прекинутог младог живота на самом почетку), и све се завршава у истински катарзичном тону: „...*Тресла се, ридала... – Завесу! Брзо завесу!*“ (252).

Такође, сви најјачи моменти у овој прози уводе поступак *удвајање субјекта*, а један од последњих је свакако – излазак из затвора, након четири године затвора, када се списатељица одвојила од себе као главне јунакиње, и када је она сада само – Стара. Такође депатетизовано описан тај излазак на Слободу (пребрз и премало свечан за јединку, како је сневала), након чега настаје стање слично искуствима претходница – стварност која личи на *леј сан* („као у лепом сну“). Такође, кроз целу прозу јединку не напушта „сан о лепом човеку“. Рутински донета кафа у вагон-ресторану

брзог воза који је води у Слободу (мужу и Београду), у списатељици изазива читав низ сензација, понешто и хуморних, поново спознате цивилизације и људске слободе:

„Молим вас... могу ли и ја добити црну кафу? Господе боже, што је то лепо! Заишћеш, и то два пакетића... и он то донесе као ништа... и опет донесе онај сан од тацне са цезвицом и шољицом и опојно опет замириса кафа... *Како је мио њај човек! Како су људи добри! Мили људи!* (курзив, С. Г.; 275-6).

И поред страховитог животног искуства (у познијим годинама), наставши се у паклу идеолошког „преваспитавања“, односно уништавања личности, Милка Жицина ипак не одустаје од вере у лепоту и доброту Човека и залаже се за „сан о лепом човеку“. И пред оваквим делом и сведочанством једног времена – где се човеку „зна и праштати“, роман *Све, све, све*, издиже се као пример како велики уметник, управо из искуства са граничних ситуација егзистенције, успева све да преточи у врхунску уметност речи.

Slavica Garonja Radovanac

GOLI OTOK AND THE RESOLUTION OF INFORMBUREAU (IB) IN THE SERBIAN WOMEN'S LITERATURE (ŽENI LEBL, VERA CENIĆ, MILKA ŽICINA)

Summary

The paper discusses three books published so far (*Violet White* – Ženi Lebl; *Kanjec filjma* – Vera Cenić and *All, all, all* – Milka Žicina) about the suffering of women on Goli otok after the Resolution of IB in 1948 in Yugoslavia. They are of different genres (memoirs, an autobiographical novel, a (post)modern novel) and they surfaced with the fall of ideological censorship in Yugoslavia and Serbia in the 1980's and 1990's. Apart from evidence which serves as a kind of a testament to the coming generations, these pieces show considerable artistic value and unusual literary procedures of congruent symbolization that occur independently from each other. They essentially show a fearsome setting of the experience, as well as integrity and preserved human belief in the existence of humanity and beauty in the world.

ИДЕНТИТЕТ И ДУХОВНОСТ У ПЕСНИЧКИМ КРУГОВИМА МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА – СПАЈАЊЕ ЗНАКОВА У ВРЕМЕНУ

Сања Голијанин Елез

САЖЕТАК: Духовност песме у трагању за хуманистичким центром света у исходишту је идејног јединства поезије Миодрага Павловића. Интелектуализацију песничког простора неизбежно прати поетско (илуминативно) дочитавање у историјском знаку, митологизацији, регресији у прапочетно, које се манифестује као културно средишта света. Павловићеве књиге постају систем концентричних кругова значења у којима повећање обима круга значи увећање идејног лука, увођење нових тачака одношења тог значења које се, такође, формира као систем концентричних кругова динамизираних радијалних спона. У раду се истражује колико је за песника Миодрага Павловића историјско наслеђе митски функционално као аналоган старијем, генетичком нивоу – архетипском обрасцу културе у развијенијим лирским структурама циклуса и песничких књига. Историјско је истовремено и продужетак стварног обрасца: фантазматска структура семантизује историјско дајући самим повратним сликама један особен културолошки идентитет и онтолошко утемељење.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: циклус, циклизација, валентност циклуса, интертекстуалност, интегративни фактори, циклотворни елементи, типови интертекстуалних веза, илуминативна цитатност, матрица, песничка иронија

Већ је Андреј Бели тврдио да лирско стваралаштво сваког песника не долази до изражаја у низу неуједначених и у себе затворених дела, него у модулацијама малог броја основних тема лирског немира, фиксираних градијом у различито време написаних песама. И разумевање и неразумевanje истинског песника зависи од умешности или неумешности да се

из његових мозаичких и расутих парчића склопи целовита слика у којој је сваки лирски сегмент повезан са другим. Андреј Бели закључује:

У оицијем облику целовитої сїваралациїва хронолоґија не игра улогу, треба у збиру сїихова оїкриїи циклусе сїихова, њихову узајамну исїрейлейеносї, уїраво у їом оїкривању Лика сїваралациїва збива се наї сусрей с їесницима. (Аїосїолос Сїерјоїулу 2003: 11).

Од мноштва уметничких открића, којима има да захвали књижевност 20. века епохе симболизма, треба истаћи и откриће нових могућности које је у себи скривала форма лирског циклуса. У поетској култури симболизма циклусна структура први пут постаје не само носилац смисла него и организаторски принцип тог смисла:

Само се на їемељу циклуса у рецейїивној свесїи крисїализује она оициїа целина коју можемо назвати индивидуалним сїилом їесника и из їе оициїе целине се већ разазнаје ‚зрнце‘ сваке їојединачне їесме које се не може оїкриїи у свакој од њих засебно. (Аїосїолос Сїерјоїулу 2003: 9–10).

Поетика лирског циклуса као књижевнотеоријски проблем, који је први пут постављен тридесетих година двадесетог века, доживљава период интензивног развика у послератној српској поезији.

Данас разрада проблема лирског циклуса тече углавном у четири смера: од анализе конкретног лирског циклуса, лирског циклуса датог аутора, лирских циклуса одређеног књижевног периода, до проучавања општих проблема теорије лирског циклуса.

Теоријски проблем лирског циклуса данас претпоставља проналажење критеријума цикличности (који омогућују да се лирски циклус разграничи од додирних књижевних појава) и изучавање механизма интертекстуалних интеракција које условљавају целовитост и јединство лирског циклуса – изучавање закономерности које одређују смисаоне трансформације у систему поетског текста условљене циклусним контекстом и разраду и прецизирање концептуалног апарата који омогућује адекватан опис лирског циклуса као специфичне жанровске форме.

У проучавање система веза у лирском циклусу и око њега поред термина као што су *конїексї, їовезаносї, їонављање*, уводе се и нови параметри: *валенїносї, узајамна условљеносї, комїлементїарносї, надциклусни смисаони комїлекс*.

Проблем корелације текста и контекста у књижевној теорији антиципира теорију лирског циклуса. Као што се контекстом датог текста назива мноштво реалних и асоцијативних веза језичког и ванјезичког реда које у односу на текст представљају комплекс спољашњих, нужних и довољних услова за адекватну семантизацију тог текста (спираролошко ширење хијерархијског система), тако ни један текст сам по себи не може да садржи

поетска значења лирског циклуса, него се поетски текст укључен у лирски циклус налази у снажној зависности од других текстова одређеног циклусног низа. Очигледно је да циклусни низ ставља извесна ограничења екстензивном ширењу контекстуалних оријентација датог текста и предодређује интензификацију *унутарциклусне интeрtекстyалне кохезије* (*Ајосtолос Сtерјопулу* 2003: 72).

Лирски циклус не предодређује само промене у смисаоном обиму поетског текста. Збива се и обрнут процес када појединачни поетски текстови условљавају преакцентуацију у структури целине. При томе, центрипетална сила претпоставља интеракцију поетских смислова, док центрифугална сила одражава самодовољност појединачног текста. На пресеку ових двеју сила настаје сложени поетски смисао који називамо натциклусним смисаоним комплексом. Из овог следи да су значења лирског циклуса плод узајамног деловања значења узајамно зависних поетских текстова.

Одговарајући одељци лингвистике текста, који данас доживљавају буран развој а разрађују питања повезаности текста, у великој мери могу да се примене на проучавање циклусне повезаности, с тим што лингвистика текста проучава унутартекстуалну кохезију, док је повезаност лирског циклуса интертекстуална појава.

Тако се данас издвајају и типови интертекстуалних циклаторних веза: минимално повезани циклус, *линеарни тити* веза (карактеристичан за наративне жанрове: поглавље романа, део поеме) и *радијални тити* повезаности (подврста интертекстуалне кохезије који се заснива на принципу рекуренције или понављања). Најзначајнија улога у настанку циклуса припада квалитативном параметру; то је способност дате слике да ступи у однос семантичке комплементарности са идентичним сликом (или њеним корелатом) у другом тексту циклуса. Дакле, пуновредне циклаторне функције може да поседује само такво интертекстуално лексичко понављање које у различитим текстовима има различите смисаоне валентности. Другачије речено, оног тренутка када једна иста лексема у различитим текстовима актуелизује различите језичке или културне конотације (*Ајосtолос Сtерјопулу* 2003: 97).

Управо ова научна сазнања, настала на плану структуралног истраживања поетских система, пружају нам могућност да и на плану научне методологије уводимо у непосредније изучавање лирске циклусе песника као релативно аутономне поетске целине, односно да их посматрамо у дијалектичком јединству песма—циклус—збирка/књига—опус.

Данас се појачано интересовање истраживача за лирски циклус образлаже чињеницом да поетски текст као део циклуса постаје отворени систем који у себи апсорбује и реализује поетски смисао других текстова циклусног низа. О књижевнотеоријској и историјској захтевности ове теме сведоче и многобројнија истраживања, посебно у другој половини двадесетог века: Хелен Мастард, Михаил Дарвин, Лариса Љапина, Елени Апостолос Стерјопулу, као и несумњив утицај Михаила Бахтина, који је својим тео-

ријским ставовима о дијалогичности речи инспиративно увео ново поље истраживања цикличности и интертекстуалности динамичне поетске структуре.

Најопштији вид дефиниције би гласио да је циклус наджанровска целина која има релативно постојани вид структуре, са жанровским и другим особеностима (улога конструктивног принципа, дијалектичко усклађивање две равни целовитости у оквиру структуре, продуктивна тенденција ка стварању нових уметничких целина, циклизација, херменеутичка структура текстуално/контекстуалне природе).

И поред чињенице да су истражене многе дефиниције лирског циклуса, истраживачи су се бавили углавном конкретним лирским циклусом, те на овом фону знатно скромније изгледају истраживања посвећена теоријским проблемима његове поетике. Такво стање ствари је посве природно пошто је теоријско осмишљавање било које појаве могуће при задовољавајућој разрађености њених посебних аспеката, односно са развојем критике и аутопоетичке свести стваралаца.

Предлаже се нова, доста егзактна дефиниција лирског циклуса која омогућује да се ова жанровска творевина прецизно идентификује и издвоји из низа других њој сличних форми организације. Проблематизовање до сада недовољно теоријски и емпиријски актуализованог питања модела и структуре, те значења лирског циклуса постаје једно од водећих питања у савременој поезији.

Цикличност поезије је повезана са развојем већих поетских облика, односно са грађењем *веће и обухваћније њесничке форме*, све до песничких система које данас имају водећи песници наше књижевности (Павловић, Попа, Лалић). Са друге стране, свест о циклизацији и кохерентности, те развојности мотивских и тематских кругова ових песника, односно имплицитна поетика њиховог дела, опредељује нас за методолошки пут који приликом увида и у најмању појединост (стих, строфу и песму) има значењски корелат у општем утиску целине песничког дела тог аутора. Та *релативна аутономност* мање лирске форме омогућава тумачу непрекинути низ интерактивног односа како између песама једног циклуса тако и односа између самих циклуса и збирки и коначно опуса као песничког система. О отворености и актуелности прецизнијег теоријског утемељења лирског циклуса, с посебним освртом на значајну улогу немачког слависте Рајнхарда Иблера, теоретичара и организатора највећег научног скупа при Магдебуршком универзитету (1997), говори и Александар Петров приликом свеобухватнијег сагледавања поезије Ивана В. Лалића:

Прошло је преко шест деценија од времена када је била објављена књижа Хелен Масшард, а скоро двадесет година од када је Дарвин, 1988, написао да циклус није био још постигао 'херој' науке о књижевности. (...) Да ли се лирски циклус најокоп нашао на њишву који га води ка стилајусу хероја, или бар миљеника савремене науке о књижевности? (Петров 2008: 263).

ИЗАЗОВ ВЕЛИКИХ ЛИРСКИХ СТРУКТУРА – ПЕСНИЧКИ ЦИКЛУСИ У СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ

Принцип циклизације, систем удруживања песничких текстова, веома је стара развојна појава књижевности европског круга, а у српској књижевности се са различитим модалитетима ове појаве срећемо већ у контексту наше усмене традиције. У ширем и ужем тумачењу лирског циклуса, циклизација наше усмене традиције темељила се на узусима заједничких тематских, идејних, жанровских премиса, композиционе обједињености у првостепеном или другостепеном ауторству или у ликовима јунака и њихове особене митско-историјске моделативне уклопљености у културу и предање народа.

Јачање поетичке свести о семантичкој поливалентности ширих лирских структура и у српској поезији стасава у оквиру јаким утицаја новије француске лирике и поезије руског симболизма. Иако се у новијим истраживањима појава првих уметничких циклуса непосредно повезује са поезијом Војислава Илића (*Олџа Елермајер-Животић* 2007: 93–109), издвојенију препознатљивост циклуса српске модерне са поетичком свешћу парнасовске школе бележимо у циклусима Јована Дучића (*Царски сонети, Јадрански сонети, Јуџарње, Сунчане и Вечерње ђесме, Песме сунца, Песме љубави и смрти, Песме жени*). Дучићева песма *Залазак сунца*, објављена 1901. године у *Српском књижевном гласнику*, представљала је поетски увод у плодно књижевно време које ће српску поезију приближити тадашњим европским поетским узорима. Дучићева поезија се ослобађа Илићеве прецизности и реализма у доживљају природе, али, истовремено, на обликовном плану она чува формалну избрушеност и метричку брижљивост коју је у наш стих увео Војислав Илић. У покушају дефинисања стилске слојевитости српске модерне, Миодраг Павловић наглашава да је период увођења српске поезије у токове симболизма и парнасизма остварен као посебан вид сужавања романтичарског оквира поезије, где је Дучић у понајбољим својим песмама (у циклусима *Јуџарње ђесме, Вечерње ђесме* и *Сунчане ђесме*) успевао да израз мисаоних суштина оствари у природи која песнику није декор, него непосредни и интуитивни саговорник.⁵

Знатније и интересовање за проучавање лирских циклуса последњих деценија 20. века у науци о књижевности подстакло је и проучавање улоге наслова појединачних песама, циклуса и књига (Петров 2008: 55). Наслови циклуса, као и књига, један су од важнијих кохезионих чинилаца цикличног јединства, што је и осведочено делима која у новије време проучавају поетику наслова као интегративних средишта цикличног јединства (Gerard Genette, *Structure and function of the title in literature*, 1988; Giancarlo Maiorino, *First page. A poetic of titles*, 2008). Уочено је да наслови Дучићевих циклуса имају симболичку функцију концептосфера – времена и простора (*лирохрона* и *лиројойа*; *асиројой* и *асирохрон*) као вид семан-

тичког и идејног подударања, обједињавања и прожимања различитости у новом јединству (Петров 2008: 85).

У јединственој песничкој књизи Милан Ракић на темељима готових изражајних форми француске лирике, уводи српску лирику у сложеније рефлексивне и духовне кругове, са свим дискурсним многоликостима у приступу теми пропасти царства и царстава у песмама са тематиком Косовског боја.

Збирке *Песме* (1924) и *Зелени вићез* (1930) јасно антиципирају даљи песнички пут Десанке Максимовић. Један од истраживача песникињиног књижевног стваралаштва Слободан Ж. Марковић прихвата и образлаже гледиште по којем се корени потоњих ауторкиних збирки налазе већ у њеним првим песмама, циклусима и збиркама¹:

Послератно откровење авангарде у песничким делима Милоша Црњанског (антички шифрованим/кодираним насловом *Лирика Ийјаке*) и Момчила Настасијевића (*Седам лирских кругова*), актуализује и нове принципе стварања ширих лирских творевина на узусима кохеренције, концептуализације и сложености. И док се лирика Црњанског остварује у непосредним антиподима искушавању и превладавању премиса предратне поезије (тематски и жанровски принцип циклизације) на ширем естетичком и духовном плану као преиспитивање националне културе и прошлости, у делу Момчила Настасијевића однос према циклизацији песама не само да досеже захтев (песника) према апсолутној поезији него динамична измена лирских кругова приказује пут од материјалне задатости до чисте духовности (Голијанин Елез 2009:195–233).

Трагом обнове авангардних тенденција међуратног периода у новом интелектуалном и духовном кључу креће поезија која своју идејну платформу налази у првим песничким књигама Миодрага Павловића, Васка Попе, Стевана Раичковића, Бранка Миљковића и Ивана В. Лалића, као снажна концептуална сагласност у исказивању песничке космологије и поетске визије.

Својим затајивањем смисла савремена поезија не пристаје уз модел масовне медијске културе којим влада „једнодимензионална потрошња порука, чиста парола (а парола је најнижи облик порука), без *feed-back-a*“ (Панйић 1994: 24).

Поезија све више насељава тихе области језика које се граниче са метафизиком, често опстојава на рубу светова. Песник је, будући чувар нашег бића, увек нешто мимо и изнад устаљеног тока свакодневице, не одустајући

¹ Генеза љубавне поезије проистиче из циклуса *Молбе младосћини*; однос према завичају и отаџбини, који ће кулминирати у збирци *Песник и завичај* (1946), биће наговештен у циклусу *Завичај* из збирке *Нове ђесме* (1936), а произилазиће из циклуса *Шумска звезда* у првој збирци, такође, и рефлексивност ће се испољити у песми *Змија*, у првој збирци, па ће преко песме *Бођумилова молићва* у збирци *Зелени вићез* достићи пуну развијеност у збиркама *Трајим ђомиловање* (1964) и, касније, у *Лейџоису Перунових ђоџомака* (1976).

у вери да *биће* и даље постоји. Тајна поезије све више се прозире у поетској форми, у формативној *йоейској духовносѝи*, која је увек друкчија, зависно од истинске персоналности песника, од његовог дела које је аутентично персонално и које над-персонално делује. Могућне су разне интерпретације, али су оне зависне од глобалног интуирања и аналитичког сагледавања форме, то јест поетске духовности. Како је *сваки йочейѝак ѝек друѝи моменайѝ* (Ниче), парадигме, узор и обрасци, превазилазе се у савременом српском песништву у стваралачком дијалогу, властитом формом.

Слобода, персоналност и човечност су извесна гаранција постојања поезије, њене „процесуалне и динамичне егзистенције“ (Леовац 2000: 230–231).

ИСТОРИЈА, МИТ, ДУХОВНОСТ У ВИЗАНТИЈСКОМ КАНОНУ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Драматска историјска амбијенталност поетске атмосфере и интертекстуална трагања у средњовековној духовности дају основну истраживачку драж песничкој књизи *Велика Скиѝиѝа*. Ова збирка по много чему представља једно од најсугестивнијих чворишта у Павловићевом духовном и песничком систему. У збиркама *Велика Скиѝиѝа* (1969) и *Нова скиѝиѝа* (1970) песник ће актуелизовати дихотомију и агон српског средњовековља, тежиће и осветљаваће на духовном плану преплитања политеистичког и монотеистичког, дуализам небеско-земаљског у српској традицији и култури, иконолатристе и иконокласта, поетски ће драматизовати поновљивост људске ситуације у сваком времену и друштву у којем архетипским гласом проговара ауторитарна (канонизована), али и слободоумна (ослобађајућа) свест: владајућа и индивидуализована (јеретичка), осуђена на бекство и погроме.

Историјско је у Павловићевом делу стваралачки контекст за интуитивни обухват и саопштавање песникове слутње о погубној издељености света. Историја је само простор за реактуализацију универзалних истина, у којима песник препознаје саодносе и поларности света, тако подударне и његовом времену (*йојединачно и масовно, свейѝо и йрофано, узвищена визија и оѝољена доѝма, неразумносѝи сѝихије и објава мудроѝ; идолойѝо-клонищѝво и јерес; иморално йосрнуће и досѝојансѝво*).

Бирајући у античком културном наслеђу и у националној историји управо оне чворишне тачке у којима се укрштају најтрагичнија, али и најузвишенија људска стремљења, злочини и духовна успења, из позиције лирског субјекта као говорног лица песник стреми емпатији и хуманизму, целости у трајању, да се сачува непоновљивост субјекта и облик човека као призивача светлости, *свейѝлољуйѝа*. Поларности или сучељавање различитих појавности и вредности у духовном и материјалном смислу јесте оно што одређује свет дела како на људском тако и на космогонијском плану.

У основи песничке слике сажимају се и антиципирају све контуре и симболи Павловићеве песничке космогоније (*йесма, жена, круг* и *йроуџао, йуж, висораван, йрелазак, йочейџак*). Себеобухватни песнички универзум се даље развија у правцу виталитета потврђеног у превладавању и обнављању, ка коначној креацији надахнутој љубављу и у правцу духовности као озарења свести и савести.

Теза да је Миодраг Павловић песник јединственог поетског универзума, а његова песма тачка пресека индивидуалног и цивилизацијског (културног и историјског) искуства најбоље се може потврдити ако се узме једна стожерна песма којом се са пунктова осталих песама циклуса, збирке и опуса може сагледати нарастање симболичког потенцијала песничке фразе. Док се у *Млеку искони* бави каузалношћу краја античке цивилизације у старој Грчкој, *Велика Скиџија* и *Нова Скиџија* су национални циклуси са доминантним неовизантијским мотивима, ако их посматрамо у контексту Павловићеве поезије у целини. Посматрамо ли Павловићеве песме у контексту прошлог, запазићемо да у текстовима појединих његових песама функционишу различити типови античког и националног мита као подтекст. О новом митско-историјском и друштвено-културном циклусу различитим лирским интонацијама, говором сведоче предводници племена и чувари обреда, национални главари, владари и носиоци његове културе, умници и обични људи и на крају – песници.

У збирци је актуализована византијско-словенско-српска тема. Блокоска тема панмонголизма је на нашем националном градиву дата у новој верзији: кроз прожимање паганског и хришћанског, словенског са византијским. Рафинирана источнохришћанска цивилизација оплемениће варварска племена. Конфликт између паганског и монотеистичког принципа наговештен је у песми „Солунска браћа“. Балканским племенима Ћирило и Методије доносе слово, а песник актуализује темељно питање: чиме се мери балканско ударје – ратовима или духовношћу културе (фреском). Уз присуство јеванђеоског логоса, преведених светих књига на матерњем језику, доћи ће до христијанизације Срба, али ће се водити и ратови, и против туђина, и међусобни, братоубилачки.

Као што је центар света по *Млеку искони* матерински, словенски пакао у збиркама *Велика Скиџија* и *Нова Скиџија* песник види као пакао оца, другог круга целокупне историје света. Павловићева митологизација словенске (српске) историје открива мистерију егзистенције, враћа лирски субјект у њу. Духовно прозирање и препознавање егзистенције није могуће изван архетипских одредница историје: у митологизацији субјект тражи основна начела живљења, он се проверава као субјект, уједно се идентификује и као субјект мита који улази у мрежу фантазматског ткања.

Словени су (по Павловићевој поетској реалности) дошли на рушевине античког света. Стављајући долазак племена у овај почетни контекст (у песми „Словени под Парнасом“), под брег посвећен Аполону, богу сунца,

поезије, музике, лекарства, речитости, брегу на којем обитавају музе – песма има епилошку најаву обнове:

*Божански ће сѣас у ваздуху сванути
И руке се сѣусијити на наща рамена
Да нас љризнају за нове синове.*

*И наща ће се љолоиња у речи оденути
Ко брега с љролећа у лициће.*
(„Словени под Парнасом“, Велика Скиија) (Павловић 1986: 27)

Уздизање племена поетски се актуализује мером којом ће се *љолоиња у речи оденути*. Контрастно античком идеалу и духовној задатости, најављена рудиментарност збиље драмски је наглашена онтолошком регресијом (враћањем у глиб прапочетног раскола): врховни бог Словена Световид „који предосећа судбину идола у новим временим“ (Lech Miodynski), словенски прापесник и ратници који туже на дугим сахранама, трагично слуте нова нестајања – на другој страни, у „Богумилској песми“ препознаје се поетска сугестија и прозире нада усамљеног јеретика да ће *љовор љреживеи локве крви*.

*Земљи сам близак,
Она боље љамити речи но крв;
У недра ћу јој казати, заљрљен са зовама,
Све љио о љубави знам.
Мали је ваи мач
да чиљавој земљи љлаву љосече.*
(„Богумилска песма“, Велика Скиија) (Павловић 1986: 32)

У збирци *Велика Скиија* песник је богумилску јерес протумачио као вечну (агоналну) побуну индивидуалног мишљења против догме, против следе власти која је иронијски персонификована кнежевима пијаним (*Траже моју љлаву / Све љио на љлаву личи / бацају љо ливадама на хрије / и ноћу љазе коњима... И облаке / кад људски љокажу лик / чакљама свлаче и койљима боду*). Глава овде симболизује мисао, сумњу, индивидуалну побуну против увреженог мишљења и система. Тако се на проблем каузалности у пропадању старе Грчке (*Млеко искони*) надовезује ново песничково преиспитивање хришћанске догме, односно филозофске концепције хришћанске вере у ширем историјском контексту наговештене косовске страдије.

Док је у *Млеку искони* Павловић реинтерпретирао мит како би дао ново, другачије виђење свршетка једне цивилизацијске и културне епохе, у *Великој Скиији* песник ће тежити првенствено преиспитивању смењивања једних култура другима, и то кроз призму проблематизовања филозофско-религиозних и етичких становишта кроз болну резигнацију драматичне индивидуалне свести. У контексту прихваћених друштвених и

националних промена, с аспекта јединке готово редовно проговара сумња: процес историје бива с аспекта појединца релативизован осећајем регресије (пораза, отуђења, одсутности) и нестабилне онтолошке особености људског као снажна радијална веза песама у кругу целине. Преиспитујући филозофску концепцију хришћанске вере, Павловић зачуђујућом имагинативном снагом наговештава алтернативне путеве ка пуноћи битка и у пантеистичкој визији вечног живота.

Критика је запазила да Павловић, почев од *Млека искони*, испитује средиште света, ствара целовиту слику тог света. Певачи, а не неко други, постављају питања да ли је та вечност у ропцу, они и одговарају позивом: *не у рушењу / нешто у њесми треба провесити ноћ*. Песник кроз меру, постојаност и снагу речи искушава историјску епоху, он поима говор као залог опстајања и трајања. У окриљу егзистенцијалне пошаста и историјске деструкције, песме „Глас под каменом“, „Епитаф словенског прापесника“ и „Почетак песме“ у Павловићевом делу актуализују мисао о човековом онтолошком одређењу у уметности и култури као најизвеснијој моралној тачки и својеврсној епифанији душе.

„Почетак песме“ (збирка *Велика Скипија*) је песма која носи темељну симболику песникових следећих, углавном историјом и цивилизацијским трагањима мотивисаних, песничких кругова. Она носи архетипски набој преображаја и новог почетка: прелазак преко реке, долазак мушкарца и жене на висораван је и почетак новог живота, где је почетак племена неодвојив од почетка песме (памћења, говора, језика, духовности), а национално, друштвено и морално обликовање племена је незамисливо без културног.

„ПОЧЕТАК ПЕСМЕ“ – ЕНИГМА ПОЕТСКОГ СВЕТА
БЕСКРАЈНЕ, НЕЗАВРШЕНЕ ПРИЧЕ

Има ствари којима се враћају, чак и без разлога, онако, сликама, њесмама, књигама, сећањима, јонекад само у магновењу. Можда да бисмо их боље разумели, или да бисмо (јоново) ишћали о њиховом смислу. То чак није ишћање избора, ни свесне одлуке... Песма Миодрага Павловића за мене је једна њаква „ствар“. Енигматична у њочейку, енигматична и данас. (...) Чудно је, с обзиром на њосћулирани значај, да нема више радова само о њој њесми, колико ми моја ођраничена обавешћеност омођуђава да видим. Мене у њој највише кођка увођење исћолина, њо иђумачењу Бођдана А. Појовића равнојравнођ члана иђројсћива („иђроуђла“): човек, жена и исћолин. Намеђу се мнођа ишћања... (Марицки Гађански 2009: 124–126).

Већ од првих Павловићевих стихова *ђовор* и *њесма* су носећи стубови хуманистичког лика песниковог дела. У њима песник проналази и ишћитава светлосне знакове духовности којима векови разговарају. „Почетак песме“ (збирка *Велика Скипија*, 1969) је чворишно место ове велике тематске целине која сеже од прве збирке а допире до последњих. Почетак племена је неодвојив од почетка песме: његово национално, друштвено и морално

уобличавање је незамисливо без културног. Етимолошким трагањем за пунозначношћу и примењиваном опализацијом поетске сугестије речи (*исџолин*, *џрелазак џреко реке*), недвосмислено долазимо до *духовног еџимона* песме. Проблемско питање на којем се заснива херменеутика круга јесте – ко је исполин у Павловићевој песми? Тумачењем ове кључне речи не само да долазимо до кругова највишег духовног смисла песме него и, повезујући мотиве преласка човека и жене са исполином и новим животом, ми на најширој основи промишљамо мистерију *џочела* (постанка, порекла), на радијалној вези и центрипеталном средишту којем стреме сви пунктови ове збирке. Богата и изнијансирана историја веома ретке речи *исџолин* предмет је једне мале студије Ксеније Марицки Гађански.²

Идејна енигматика „Почетка песме“ садржи типичну митску причу, односно Павловићева песма је „откривање мистерије и песма о откривању мистерије“ (Кордић 1976: 172). У „Почетку песме“ човек је тајновито испреплетен са божанским/исполинским и људским – песмом као женским принципом, принципом ероса у митолошко/бајковитој/легендарној визији настанка племена.

У јединственом и неприкривеном наративном току песник (условно лирски субјект) говори о епифанији љубави–племена–прелаза живота у митској шифри о *џочелу* племена–песме. Мистериј почетка, агностицизам (немогућност крајње спознаје), *скиџиџа* или *неџочин* као једини извесни онтолошки статус индивидуе сплетени су у јединствену поетску структуру, у којој се чудесно/реминисцентно преплићу драматични мотиви садашњости (*наџусџили смо законе и рођаке, неђемо се враџиџи крововима џрада*) и магијске снаге архетипске древности (*џо мађли и месечини, / џреџла је уз мене реку; на висоравни живимо међу звездама*). Љубав је поетски

² Ксенија Марицки Гађански као врсни хуманиста предочава да се управо у различитим верзијама превода ове песме на друге језике (грчки превод, француска верзија) наслућује не само новооткривени смисао „духовних етимона песме“, него се завршним стиховима даје сажетак програмске песникове „епске фазе“, како примећује ауторка вешто постављајујући херменеутику круга у тумачењу песме са назнакама критички приступа песниковом делу (Богдана А. Поповића и Љ. Симовића). Истовремено, трагање за смислом песме је прилика за социолошко, етимолошко и антропологистичко осветљавање света у овој занимливој студији.

Неке од страних народа познали су Словени још за време своје заједнице. Тако Хуне за које је стари облик Хянџ, па Готе (Гџинџ), Сасџ, Сасинџ означава Саксе у свим језицима. Народ Спала, који је живео негде око Висле, остао је у словенском предању као неко силније људско биће у појму Сполин, Исполин. Исто је тако као неко силније створење запамћен и Обрун, који је у извесним словенским језицима означавао дива (чешки *obř*, полски *obrzum*). Код нас остао је помен Обара (Абара, Авара) доста жив у топономастици, нарочито у западном делу нашег подручја. Од Блатног језера до бечке шуме цело подручје звало се у VII-VIII веку „*Avaria*“ i „terra *Avargum*“, једно време њихова одељења беху се груписала у данашњој Лици, између Врбаса и Нина, Зрмање и Капеле има седам места са називом Обровац и Обарска. Реч *обарски* означава тачно нешто плаховито и сурово (нпр. викали обарски). Владимир Ћоровић, *Исџориџа срџског народа*, Београд – Бањалука 1997.

актуализована одсуством разлога (сазнања), повратком у првобитну *сљубљеност* света: *йрещла је уз мене реку / а ја не знам ко је она; ѓрлимо се изненадно / а ја не знам ко је она*).

Митске обриси временске универзалности интензивира динамизам глаголских времена, која се смењују у епском распону од прошлости до садашњости и будућности. Непатвореност односа мушкарца и жене проблематизована је улогом *исйолина*, сенком која темељно одређује и парадоксом продубљује универзалну бит људског постања. Питање које се намеће и које је уједно духовно жариште песме несумњиво је повезано са улогом и значењем појаве *исйолина* у песми.

У динамизацији времена и активирању мотива–догађаја (бекство–скитија–напуштање старих закона, прелазак преко реке – улазак у нови свет, космос, ново почело засновано на агностицизму, враћање песме у архетипски ток: тајна зачећа, тајна порекла као тајна настанка онтолошке несигурности, генеалогичка зла из могуће наметнуте везе) – тајновита је и амбивалентна улога исполина који ће *обљубиџи жену* док мушкарац буде *ѓонио* веppure, а потомци у другим песмама ће понављати *свесџи о йореклу* поштујући *бе-ѓунце* (човека и жену) и богове (метонимијски исполина) који пређоше реку, затомљујући *исйолински ѓен униѓиџења* (Мариѓки Гађански 2009: 129).

Архетипски прелазак преко реке и долазак на висораван новог и препорођеног живота остварује тројство човек–жена–исполин; мушки, женски и божански принцип ће се сублимирати у *йѓроуѓао*, који је поетски, иконографски знак дубине песникове опсервације и обухватности његове стваралачке имагинације и у потоњим збиркама. Овај симболички троугао наговештава истовремено јединство доње и горње сфере, поетски је актуализован однос светова у којима су мушкарац и жена граничници, међаши различитих истина, људских закона и закона неке нове, тражене, тек наговештене сфере оног „другог“ света, ма шта овај појам у протејској семантичкој заснованости песме значио.

Несумњиво да је управо ова песма својим „местима неодређености“ антиципирала јединство атмосфере песничке књиге, у којој суштинска трагања за онтолошким утемељењем бића (као радијални динамизам основне матрице) бивају изнова релативована у новим како историјским тако и метафизичким запитаностима. У песниковим имагинацијама треба тражити колико присуство митског у садашњем, толико и актуализовање митског најчешће кроз реинтерпретацију и духовни преокрет. Проблема–тизовање и критичко преиспитивање и хришћанске догме није само себи циљ, него оно увек носи у себи извесну метафизичку подлогу, отвара нове приступе и тежњу ка проницању суштинске човекове позиције унутар одређене идеологије.

Карактеристично митско стварање које, по Елијадеу, садржи откривање мистерије, прапочетног догађаја на којем почива структура реалности или неки облик човековог понашања је поступак који је релативно чест у поезији Миодрага Павловића. Даљи ток Павловићевог песништва је по-

кренут трагањем за новим почецима племена и песме и њеним (могућим) бољим крајем. Циљ свих песникових прегнућа је целина – она је у прожимању садашњег и прошлог, универзалног и индивидуалног, нашег и страног.

Кроз круг, кроз схватање цикличног тока цивилизацијских етапа поново утврђујемо да песник уметност види у неразлучивој спрези са фундаменталним видовима човековог живота и да се, штавише, највећма на њено сведочење ослања.

Есхатолошка основа певања, говор загробног искуства у песми „Епитаф словенског прापесника“ је она песничка стратегија која је управљена ка иронијском проблематизовању и поетском (ванременском, духовном) дочитавању историјски једнозначних спознаја, али и ка фантазијској (имагинативној) индивидуализацији, судбинској предестинацији које појединци доживљавају у процесу цивилизацијског прогреса и културног стасавања као траженог облика трансцендентности.

Апологија царског историјског тријумфа (реминисцентно се актуализује у песмама о цару Душану Вељка Петровића и Јована Дучића) претаче се у иронијску параболу или у трагичну посувраћеност кнежеве страдије у сусрету са сопственим поразом у духовној недовршености појединца и нација („Освајач престонице“, „Посечен кнез се сећа“). Немогућност препознавања сопствене смрти (у песми „Освајач престонице“) упућује на гротескну природу човекову и духовну недовршеност лирског јунака (Лазар у песми „Посечен кнез се сећа“). Схватање да се заправо умире тек са замирањем језика, открива дубоко укореењену мисао о културном идентитету човека, што је код М. Павловића једна од опсесивних тема, карактеристична за његово не само песничко стваралаштво.

У збирци *Велика Скијица* очевидније је песниково трагање за архетипским обрасцима људског искуства. У њој се песник спушта низ најдубље психоаналитичке степенике у којима су драматски сагледани историјски, митски и генерички фантазматски планови. Супротстављање фантазама постаје конструктивни принцип збирке. Коришћењем великих историјских планова приликом првог читања маскира се одсутно значење – функција необичних спрегова слика, чији се семантизам може образовати тек у механизму одсутног – присутног. Као и у претходним збиркама, песник кроз низ неусаглашених трагања представља амбивалентност односа према почетним импулсима света (амбивалентност односа према оцу се преобличава у проблематизацију односа према миту – тако достојанство мита, његову метафизичку вредност и онтогенетску заснованост и истинитост ваља изнова успоставити, наћи га у осећању сопствене стварности као тренутак трансценденције и тражења светог средишта/почетка света). И мужевност и женскост садрже понешто неприхватљиво за *ја* текста, због чега их оно одбацује, унижава, у нади да ће тако освојити њихове моћи.³

³ У студији *Говор с дна* Радомана Кордића откривају се методолошки путеви у тумачењу поетског света збирке: они сежу дубоко у психоаналитичке обрасце људског иску-

Митолошкој и фантазматској вредности противречи историјска строгост, документарност песама. Песма „Чудо с разбојницима“, која проповеда враћање отетог блага, „час најдубљег непоседовања“ и „срећу новог сиромаштва“ алузивно, илуминативном цитатношћу претпоставља одломке из Доментијановог *Жиџија свейџ Саве*, али истовремено указује на неке од најузвишенијих идеја светог Фрање Асишког. Но, документарност је само устрајавање повесне свести која се текстуално своди на поступке пресемантизације коришћених података. Цитирана фраза у новом контексту и нема више вредност дела из којег је узета осим (у секундарном раду) као флуидна историја, претходно или накнадно супротстављена, као стилски ефекат. Она постаје средство једног другог организационог начела, те и другачији говор. „Чудо с разбојницима“ је параболa о злу и одрицању, „регресија у тоталност примарног нарцизма“. И песма „Лов“ у збирци *Велика Скиџија* враћа нас древном ритуалу, „самим генеричким почецима, првобитном складу племена и природе“ (Панић 1994: 47). Као и у песми „Почетак песме“, и у песми „Лов“ форма као да је органски срасла са примарним стањима онога о чему се пева. Првим делом песме доминира атмосфера јединства, веровања у тотемску вредност свих других бића. Кроз разумевање немумштoг језика природе племе ће потврђивати своју предачку повезаност са свим живим бићима у трагању за „правом звери“. Међутим,

ства који се реинтерпретирају у светлу историјске трагике нација, односно успона и пада српског народа по доласку на Балкан у збирци *Велика Скиџија*. Тако аутор сваку песму анализира као фантазматску секвенцу породичног сценарија, при томе дајући највишу вредносну раван *Миџу о краљу Лају*, односно Едипу на Колону. Однос фантазматског и историјског плана може се врло прецизно пратити у следећим паралелним задатостима песама збирке: рођење (*Словени ђод Парнасом*) – историјски план: долазак Словена, фантазматски план: рођење и матероубиство; искушење митског јунака, одбијање реалности објекта (*Еџиџаф словенскоџ ђрајесника*) – историјски план: одбијање новог духа; одбијање реалности принуде, либидинозне инвестиције (*Лов*) – историјски план: неверство, браколомство жена, фантазматски: проглашавање мајке за проститутку, родоскрвнничке жеље; измишљање племенитог порекла (*Наход*) подвизи, параболa о Светом Сави, невероватни подвиг јунака (*Чудо с разбојницима*); шизматично понашање хероја (*Боџумилска ђесма*): историјски план: религиозни покрет; фантазматски план: непризнавање очевих идеала; кажњавање оца (*Слеџи краљ у изџнансџџу*) – историјски план: ослепљивање краља (Стефан Дечански), фантазматски: кастрирање оца; усвајање реалности (*Повраџак ходочасника*) – историјски план: поклоњење светом месту, идеологизација, фантазматски: покајање и мазохистичко унижење себе после оцеубиства, итд. (Kordić 1976: 183–184).

Миодраг Павловић ће се у тексту „Интерпретација песничког текста“ осврнути и на недовољност и искључивост психоаналитичког приступа песми:

Подсвесне моџивације имају своје дубље ђорекло, сиџурнију везу са аџиџролоџким оквиром наше еџзистџенције. ...По џоме би ђесма имала значај једино ван своје семанџичке равни... Одбациџи слој свесне ђоруке и семанџичкоџ ђоља из размаџрања ђесничкоџ ђексџа, значаџи би заџраво свесџ човека у некој џирој аџиџролоџкој схеми одредиџи само као маџину за ђоџискивање, која ван џоџа нема важнију функцију. Све је у ђодсвесџи, све је у ономе џиџо не знамо. (Миодраг Павловић, „Интерпретација песничког текста“, у: *Поеџика модерноџ*, Београд: Графос, 1978, стр. 12).

управо то трагање за *правом звери* одвешће ловце у први раскол, онај друштвени неспоразум који слуги крај паганству. Јер, већ у следећој контрастно постављеној строфи уводе се појмови друштвених институција (манастира) које посредују између човека и Бога и укидају непосредност њиховог првобитног односа. Настаје период неизвесног човековог ступања на поље историје. Ова песма се својом првотном, генеричком атмосфером веже и за изходну песму „Почетак песме“, док између ових граница пулсира трагика историје сагледана из ванвременске перспективе њених актера.

Из избора историјских средишта српског средњовековља, која су деисторизована јер постају средишта универзалности (улазе у метафизичку игру, односно у битно неисторијски систем симболизације, раслојености и распетости људског бића), испричани мит постаје интерпретација мита, односно престаје да буде оно што јесте. Тако се и о свим праелементима пева из онтолошке димензије језика. Документарност *Велике Скипије* је по избору пунктова, по пројекцијама, слично психоаналитичком тумачењу, затворена херменеутичким кругом психоанализе у фантазматски тријадни систем Павловићеве поезије (фантазми о оцу, мајци и сину). Историјско је, према овом тумачењу, само слика скрнављења генеричког јединства, суштине, па тако и историјско збивање у Павловићевим књигама успоставља се као растварање образаца: фантазам о мајци обухвата и семантизује фантазам о оцу и сину и обрнуто. Историја је митологизована, а затим та митологизација (коначно, и већим делом историја Срба) збива се у крилу мита и грчке цивилизације, чији нестанак сведочи о људском усуду „понављања већ савладаних околности“.

Илустративна је у том погледу песма „Слепи краљ у изгнанству“, јер она најнепосредније митски сугестивно и историјски сурово поетски актуализује догађај који илуминативном цитатношћу српску средњовековну историју веже за матрицу античког мита и предодређеног Едиповог страдања.

Песма „Слепи краљ у изгнанству“ реминисцентно се утемељује у историји Срба⁴ (Ђоровић 2005: 89–90), у српској средњовековној књижевности и у миту као функционалном микро контексту. Само обезличење је

⁴ Краљ *Стеван* (*Стефан*), односно *Урош III*, славан је нарочито по својој задужбини, манастиру Дечанима, подигнутом недалеко од Пећи, по коме је добио и своје име *Стеван Дечански*. Народне *песме* с поносом помињу *шај још* појитоно очуван манастир, који је зидан од „камена мерјана“, манастир је *леп да га лепшег нема* и *висок да га вишег нема*. Градио га је *Кошоранин*, *фрајтар Виша*, за *јуних осам година*, 1327–1335. Али краљ *Стеван* није дочекао *довршење* *ше* *лепје* *грађевине*. Као *што* је имао *шешку* *младоси*, *шако му беху* *шешки* и *последњи дани*. Он је најзначајнија личност династије *Немањича*, која је највећи део *живоша* *повела* у *жртва*, *болу* и *пашњи*. *Још* као *дечак* он је *шалац* код *Ташара*; *лишен* је *после мајке* на *начин* *јун* *понижења* и *за њу* и *за њега*; *зоњен* је *од оца* и *даш* *целашу* на *ослепљење*; *сврзну* је *са власи* *од сина*; а *можда* је и *уморен* од *свирејих* *прошљивника*. *Против* *њега* су *уштајали* и *ошац* *Милушин*, и *браћ* *Симеон–Синица*, и *син Душан*. (Владимир Ђоровић, *Илустрирана историја Срба*, Београд: Народна књига, 2005, књ. 2, стр. 89–90).

знак да семантичко поље насловне синтагме садржи у себи и образац слепог краља. Са друге стране, обезличавање је могуће само ако краљев историјски идентитет бар у нечему призива образац. Средњовековна српска историја уистину личи на породични роман, може се тако схематски представити. Она садржи све елементе митског дешавања: оцеубиство, братоубиство, кастрација (у супституту ослепљивање), обоговљење оца (Немања – змајевити човек).

Сублимно се у песничкој фрази једине историјско и митско у контурама све мањег, напетог круга⁵. Синтагма наслова „Слепи краљ у изгнанству“ непосредно уводи митолошку раван, књижевно-митску традицију коју симболизује (бар за психоаналитичко поље истраживања) – Едип. Слепи краљ у изгнанству је, дакле, Едип на Колону. Опозиција је доследна и потпуна, те би Стефан Дечански морао да буде анти-Едип, али не и митски антихерој (Стефан је неостварени Едип). И ту сагледавамо митску подтекстуалну основу песме. Митска ситуација краља Лаја и Едипа постаје алузивни основ како насловне синтагме, тако и остварене поетске атмосфере песме.⁶

Историјски извори, пак, воде нас до генеалогичке лозе Немањића, која је књижевно представљена у зборнику *Живот краљева и архиепископских српских*, архиепископа Данила II (1270–1337).⁷

⁵ Реалност је трансцендирана тако што је фигура као у надреалистичкој слици присутна, али су негиране њене историјске одреднице, прекинута је и порекнута њена реалност (управо у песми *Слепи краљ у изгнанству*).

⁶ Ваљано је у циљу свестранијег сагледавања развоја текстуалног значења подсети-ти да се Лабдоков син Лај оженио Јокастом и владао Тебом, али није имао пород. Кад се обратио пророчишту у Делфима, оно га обавести да је несрећа прави благослов, пошто би дете које би родила Јокаста било његов убица. Иако се Лај, у страху од пророчанства, отуђио од Јокасте, она га је намамила у кревет напивши га и девет месеци касније родила сина Едипа. След догађаја: Лај оставља дете да би спречио обистињење пророчтва; На-лази га Перибоја, Полибова краљица; Едип се упуту у Делфе да у храму дозна шта му припрема будућност, пошто му се један млади Коринћанин наругао што нимало не личи на своје родитеље. У пророчишту сазнаје: *Клони се светилишћима, бедниче. Ти ћеш убити оца и оженићеш се мајком*. Не враћа се у Коринт (пошто је волео тобожње родитеље, Перибоју и Полибова) и избегава судбину. Сусрет са правим оцем у кланцу, кад Лај иде до Сфинге не би ли избавио Тебу од куге. Лајово вређање и Едипово убиство правог оца Лаја; Едип одговара на Сфингину загонетку и постаје краљ Тебе, жени се мајком Јокастом; Тебом завлада куга; Делфијско пророчанство поручује: *Проћерајте Лајовог убицу*: Едип у незнању прокле Лајовог убицу и осуди га на прогонство. Слепи видовњак Тејресидја ће саопштити Едипу и Јокасти вољу богова: куга ће престати ако један од првих посејаних људи умре као жртва града. Када се жртвовао Јокастин отац, видовњак рече да он није тражен, већ Едип, који је убио оца и оженио се мајком. Тада се Јокаста обеси од срама и бола, а Едип себе ослепи иглом са њене одеће. Креонт, Јокастин брат, прогна Едипа и прокле његове синове – браћу Етеокла и Полинеју. Ериније уморише Едипа у Колону на Атици. Достојно га ожали кћер му Антигона. Тезеј му је тело сахранио у храму Свечаних у Атини. (Р. Гревс, *Грчки митови*, стр. 292–294).

⁷ У *Историји српске књижевности* (2002) Јован Деретић запажа да несклад између хагиографско-панегиричког начина приказивања и предмета тог приказивања, између

Поетика насловне синтагме Павловићеве песме поред митолошке, историјске и дубље (генеричке) цитатности, уводи семантику природног језика, његово памћење митологије и историје. У насловну синтагму улазе обрасци мита и историје, који тек поетским именовањем постају стварни, непосредни и духовно делотворни. Дакле, микро тумачењем могу се досегнути структуре које, овако уапстраховане, неће бити мање универзалне. Иако се не препознају историјске координате, остају допунска значења архетипа, стилског ефекта, елемената ритма, функционалне стилске раслојености песничког говора (која су у комуникативном акту примаоца). У тако постављеном контексту, слепи краљ има вредност архетипске слике, где је генерички краљ изједначен са оцем⁸. Слепоћа у књижевно-митској традицији претпоставља извесне метафизичке квалитете, моћ више и темељније комуникације: она отвара могућност космичности. Највише духовно значење песме, односно вишу свест лирског субјекта омогућује трансценденција коју слепоћа подразумева: мисленост постаје начело којим се увећава безначајност, бесмисленост видног, иронично превазилазе сви трагични историјски усуди⁹. Позитивна и негативна страна мислености и

хришћанских духовних идеала и конкретне историјске и политичке праксе чини битну карактеристику зборника. Књижевни историчар даље истиче да тема братске неслоге никада не прераста у причу. Насупрот томе, другој врсти династичких сукоба, борби између очева и синова, аутор посвећује велику пажњу испредајући драматичне приче са прикривеном политичком позадином и тенденцијом. У овом делу, прву биографију Стефана Дечанског дао је Данилов ученик. Поред врло одређеног става према синовљевој побуни против оца Милутина и потоњег ослепљења и изгнанства, у делу је први пут наведено **прво изгнаничко писмо** у нашој књижевности. У њему се слепи краљевић жали свом духовном оцу Данилу, будућем писцу, тада игуману манастира Хиландара на недаће прогонства и живота у туђини („...нема ко ће се смиловати мени туђинцу у туђини и странцу међу странама...“). Касније Григорије Цамблак (1364–1420) као игуман манастира Дечани од ових трагичних историјских момената структурираће биографију Стефана Дечанског (*Живой Сѣфана Дечанскоѡ*) као типично мученичко житије са исахистичким топосима „мислене очи“, „очи срца“, „умна молитва“. (*Дерейшић* 2002: 187).

⁸ О митској основи овог родослова сведочи и Едипова судбина. Изгледа да је заговоретка коју је Сфинга научила од Муза била измишљена да би се објаснила слика детета, ратника и старца који се клањају Тројној Богињи, свако одајући поштовање различитом виду њене тројне сличности. Али Сфинга коју је Едип победио убила се сама, то је учинила и Јокаста, њена свештеница. Да ли је Едип био онај освајач Тебе из тринаестог века који је потиснуо стари минојски култ богиње и реформисао календар. У старом поретку је нови краљ, иако странац, теоријски морао бити син старог краља, кога је сам убио и чијом се удовицом оженио; тај обичај су патријархални освајачи погрешно протумачили као убиство и родоскрвнуће. Фројдова теорија да је Едипов комплекс истинит, својствен свим људима, заснована је на овој анегдоти, али Плутарх, иако бележи да је нилски коњ убио свог господара и силовао његову госпу (*О Изиди и Озирису*) никада не би дошао на мисао да сваки човек има комплекс нилског коња (Р. Гревс, *Грчки митови*, стр. 295).

⁹ Дечански храм, задужбина слепог краља Стефана Дечанског, је највећа сакрална грађевина икад подигнута у Србији. Дечанска ризница, уз ону на Хиландару, најбогатија је манастирска ризница у целом српству, са око 60 икона из 14-17. века, старим рукописима,

мучеништва и јесу израз искуства слепог субјекта, који је као фигура слепца предодређен за видовитост. Али двојност видовитости и мислености „духовним очима“ је пројекција историјске и митске равни. По миту, објект жеље је мајка, у историји – објект је посредован. Стефан Дечански се буну против оца, но отац је заправо посредник мајке.

Тријумф који се осећа у првој строфи стога испољава симболично задовољење упркос историјском поразу:

СЛЕПИ КРАЉ У ИЗГНАНСТВУ

*Из васељенске њи пресџонице њишем.
Сџојим на ѡрозору, ја царев џосџ
и слушаам жамор на улицама иза дворскоџ зида,
разџворе соколара ѡред ручак
и складне ѡвике веслача у луци.*

*Клечао сам јуџрос на мрамору
а вечерас ђу слушајџи ѡсеме ѡкајнице.
С џосџама мирисавим за ѡрџезом ѡи седим
и ѡако ѡроџнан у царском џраду живим
свеједно близак разним сџранама свеџа. (...)*

*Мноџо бих моџао видеџи овде
да ми у завичају очи не искоџаџе.
Морам се враџиџи ѡо вид свој.
Али како да завичај нађем слеј?
Знам сада само ѡуџе
у ѡодножју ѡамеџи моје
и дуж најџева дуџих ѡџио ме с једне обале
на друџу ѡреведу, за руку као облак.*

*Ако ме џласници на коња сџаве
и скороџече ѡведу
ко зна у којој ђе ме земљи на пресџо ѡоџеџи.
Како да владам у царсџву невидљивом?
Моџу само да слуџа будем
и ѡросјак ѡред враџима замандаљеним,
оџац који ме је ослеџио за овај свеџ
извидађе ме на оном.*

*Сину осџављам и биџке и круну и очи двосџруке
нек жезлом боље ѡо иноџлеменицима размахне,
ја одох ѡолако да вид свој ѡронађем.*

(„Слепи краљ у изгнанству“, Велика Скиџија) (Павловић 1986: 33)

Слика земље у психоаналитичком тумачењу ове песме је супститут мајке¹⁰. Проницање значења песме заснива се на поетском испитивању људске (митске или историјске) ситуације која се даје као одређена, цивилизацијска и универзална.

Песма се заснива на митско–историјској мрежи контрастних, али и комплементарних значења: писмо–опорука–начело мислености, духовности, крајње спознаје и агностицизма; завичај–ископане очи (*Мноџо бих моџао видеџи овде / да ми у завичају очи не ископаше... Али како да завичај нађем слеј*). Трагизам је, опет стилистичким поступком, гигантизован. Однос између задовољења и незадовољења (ништавила и трајања у стваралачком процесу) је преображен у однос између реалности и могућности, погодбени начин и контраст су средства опализације значења.

Исходишта целокупне песничке структуре садржана су у амбивалентности архетипске слике оца–сина, односно човека–Бога, што је у песми потцртано начином обраћања и поетском релацијом краљ–син–слуга (просјак–путник). Као краљ и краљевски син, субјект текста заслужује близину очинског трона, као обешчашћени и унижени (кастрирани) син он мора бити слуга и просјак, јер је онемогућен да освоји очински стваралачки положај. Са друге стране, он је царев гост као краљ, а као син он је слуга, просјак, путник. Најзад, као просјак, путник, према Чајкановићевом тумачењу нашег фолклора, он присваја божанске квалитете (*Чајкановић* 1973: 469).¹¹ Природа сина је двојствена: он је син који је отац, отац који је син, односно као отац он је бог, као син човек (потенцијални бог). Тако је актуализовано аналошко двојство син–отац; човек–бог.

Амбивалентна егзистенцијална позиција пада и успона најјаснији је израз ситуације сина, односно дубоко утемељена ситуација опште онтолошке несигурности (круна, жезло, очи двоструке, битке – знаци су очинске моћи; синовљева фантазматска пројекција успона, али у истој мери су и знаци креативности, плодности).

Опорука краља је фантазматско задовољење, пројективно испољење очинске моћи, над–ја, али и психичка логичка идентификација са оцем–сином:

*Ако ме ѓласници на коња сѝаве
и скороѝече ѝоведу
ко зна у којој ће ме земљи на ѝресѝо ѝоѝеѝи.
Како да владам у царсѝву невидиѝивоме?*

¹⁰ На психоаналитичком приступу овој песми у својој студији *Говор с дна* (1976) инсистира Радоман Кордић. Иако обухватно, његово критичко дело о поезији Миодрага Павловића је методолошки фрагментарно јер инсистира само на несвесним структурама које су актуализоване у песми.

¹¹ Главна карактеристика теофаније јесте да се божанство, или демон, јавља обично као незнатан, неугледан човек, такорећи без изузетка увек као путник или као просјак – гост као епифанија покојног деифицираног претка.

*Могу само да слуга будем
и ђросјак ђред враиима замандаљеним,
оцац који ме ослеио за овај свеи
извидаће ме на оном.* (Павловић 1986: 33)

У трећој групи слика превладава категорија тамног, најчистије изражена у протицању времена, смрти, присутној чак и у еуфемизованој слици (разговор соколара пред ручак). Ова група слика, по митско-историјском значењу, обележава схему живота. Назначују је повратне слике и на плану архаичне имажинације. Фантазматска и историјска реалност се међусобно потврђују. Претпостављена је историјска реалност која је потом растеловљена, трансцендирана, те успостављена као аутономна реалност.

Мит о краљу Лају, упркос улози обрасца, постаје функционалан само у схеми драматургије субјективизма. Иста улога намењена је и историји – при томе, ни мит, ни историја не губе своја значења, своју филозофску вредност. Заједно, и мит и историја у поетски призваном говору „слепог краља“ искушење су обрасца суштине егзистенције као суштине битка и њених светих средишта. Ова средишта су и одредишта живљења. Текстуално јединство митске, историјске и културолошке равни је стога пројекција њиховог егзистенцијалног јединства, где се развија велика песникова тема: превладавање безизгледне човекове егзистенцијалне ситуације која је сва у драматичним противречностима и прети непомирљивим супротностима и „великим завадама светова“. Једино *јесма* као тумач ситуације „саопштавајући свет, истовремено објашњава себе, свој завичај, своје порекло“ (Лалић 1971: 178). Идејни оквир *Велике Скииције* развија се у оним сегментима песама где реч (уметничка самосвест) постаје израз и доказ духовности и човечности ка којој племе (народ) треба да тежи.

Песме о првим српским владарима нас подсећају на историјске сецвенце из времена односа са Византијом, а будућа централна драматска фигура наведена је посредно или непосредно у песмама „Говор кнежев уочи битке“, „Кћи кнежева везе“ и „Посечен кнез се сећа“. Кнез (Лазар) схвата суштину историјске судбине – *коло је мучења с обрјањем у мени јочело* – и њен исход види у неизбежном трагичном расапу тек наговештене искре словесности, као у песми „Посечен кнез се сећа“ (збирка *Велика Скииција*):

*Осиаде враи мој
ко суви јањ у јољу
Преиеча, рекоше ми,
но смрћу сам и реч своју преиекао,
а зар је врлина јо
са речима неисказаним
низ леишу сирану сирадања оићићи.
(у подтексту Обреиеније главе кнеза Лазара)*

Цитирана уводна строфа речито говори да се Павловић према визији Косовског боја народног певача односи опет илуминативно двојствено: с једне стране полемично и иронично, да би се целина песме обухватила у смиреној и стаменој равнотеже и поетске духовности. Кад Кнез каже: *а зар је врлина ђо / са речима неисказаним / низ лейцу сїрану сїрадања оїићи?* – он поуздано сведочи о уласку у националну легенду, али истовремено интуитивно обухвата да би права врлина била не опевано херојство, него самопотврђивање исказаном речју, словесношћу, културном самосвешћу. Кнез је, по сопственом признању, остао духовно, словесно недоречен, на нивоу националне неостварености, те се у имагинативној равни песме развија сложеност иронијске интроспекције значења лика.

Илуминативност цитатне задатости народне песме „Обретеније главе кнеза Лазара“ огледа се у стваралачком преображају позиције лика. Посечен кнез (у песми „Посечен кнез се сећа“) прекида митско образовање приче управо као субјект песме. Притом он остаје и субјект-објект културе, субјект промишљања опредељења за небеско царство и стваралачки субјект говора као песничког чина. Илуминативна цитатност историјске и митске задатости неизбежно је праћена обесвећивањем бића као светог средишта света. Стога збирку *Велика Скииџа* доживљавамо и као пишчево тражење средишта света, светог центра света, на шта упућује и значење речи *Скииџа* из наслова књиге (реч *скиџа*, осим што је византијски начин за подручје песникове завичајне земље, исто тако чува семантизам Скита, номадског племена из чијег је имена изведен глагол *скиџаџи*).

Читалац прозире да на регресивном путу (од *87 ђесама*, *Сїуба сећања* преко *Млека искони* и *Велике Скииџе*) историјско и митско бива изнова цитирано и трансцендирано у песниковом тражењу културолошког упоришта у прапочетном. У *Великој Скииџи* исказује се упорност значења културних и историјских околности. Одсечена глава, рецимо, кнеза Лазара историјска је датост. Међутим, ако је кнез Лазар само један од палих великана и богова, те митски јунак који се опредељује за царство небеско, историјску околност одсецања главе симболички апстрахује контекст имагинативне структуре целог текста и уводи у дубљу митологизацију материјалних истина коју претпоставља структура књиге. У тексту је кнез Лазар најпре један од синова који су дошли под Парнас, па тек онда историјска личност. Дакле, материјална истина погибије кнеза Лазара је само језгро митске истине. Упркос номиналној вредности историјског, историјске свести, у *Великој Скииџи* јасно се распознаје већ позната фантазматска структура и митологизована схема: отац – мајка – син. Додуше, фантазми о оцу у *Великој Скииџи* и *Новој Скииџи* наглашенији су него фантазми о мајци. Отац је, с једне стране, пројекција зла: он убија, ослепљује, кажњава, али, са друге стране, он је и објект унижења, насиља, готово садистичког задовољења као у песми „Перунов одлазак“. Патријархално начело не умиће удесу света, те ће се завршити злочином, кастрацијом (о томе својом поетском драматиком сведочи песма „Слепи краљ у изгнанству“).

И кад сатиром, гротеском и скепсом проблематизује и стваралачки преиспитује вредност старих и нових митова, и кад језиком модерног интелектуалца изриче сумњу у осмишљеност наше егзистенције – песник Миодраг Павловић се заправо одупире трагичној поновљивости, поетским призивом новог почетка, обнове и препорода. Густина историјске трагичности на малом простору условљава да песник „Србију схвати и изрази као узорак перманентне апокалипсе“ (Б. Поповић). Судбина народа је примарни предмет песниковог занимања, али схваћена и као пројекција судбине човечанства, читаве људске врсте. Павловић најчешће пева о њиховом међусобном прожимању.

У првом делу лирског косовског циклуса из *Велике Скијије* централно место заузимају песме „Говор кнежев уочи битке“, „Разговор на бојном пољу“, „Кћи кнежева везе“, „Посечен кнез се сећа“, „Кнежева вечера“, „Оплакивање Смедерева“.¹² У самом центру крвотока *Скијије*, управо у самом средишту Павловићевог косовског циклуса, збива се катаклизма сукоба божанстава, оних водених који су мешали крв Словена док су се низ реке селили на југ, и оних који су косовске ратнике и њихове следбенике везивали за родну земљу. Ратници из песме „Разговор на бојном пољу“ кажипрстом по муљу као водоземци исписују своје име, тражећи од Господа да им укаже пут:

*Два се бога о њела њихова оџимају
и безброј риба.
Поџуџи риба којима је рано за одмор у мору,
крећу узводно да раменима џодуџиру
облаке и брда будимска.* (Павловић 1989: 145)

У песми „Косово – опет то“ (збирка *Нова Скијија*) функционише подтекст који песник третира полемички:

*На џричешћу су били лењи,
Турци их најадоще јоџу у цркви!
Па сад крени с њима у одлучни бој.
Лазар џолоџлав, велик и несџреџан
Мачем размахује, Јуџовићи џину,
Одлеџи одједном џо сџо џурских џлава.....
џу се џреџознају два јунака
и један друџом у заџрљај џадну,
један без џлаве, друџи без сџомака.*¹³ (Павловић 1989: 156)

У поетској атмосфери драмског монолога песме „Кћи кнежева везе“¹⁴ можемо да пратимо како се на илуминативној цитатности митолошке и

¹² У *Новој Скијији* косовски циклус је искорак даље у проницању суштине бића нашег народа и његове трагичне судбине.

¹³ Песник алудира на погибију кнеза Лазара и емира Мурата.

¹⁴ Реч је о Оливери, најмлађој кћери кнеза Лазара, која је била удата за турског султана Бајазита.

историјске равни песме развија питање идентитета и могућности његовог обнављања, те вишег смисла историјске суштине коју биће искушава. Идентитет је тако и непрестан позив који субјект себи упућује у својеврсном преиспитивању мушког и женског принципа средишта света:

*Што мужеви нису могли да сјасу
зар ја да сјасавам?
Јадан ли сам војвода
Под некрстиов чадор иззнана
Немуштиа и сама! (....)
Ево се ушроба моја са подземљем сложила,
а до пролећа љода дући су векови чекања.
Са свећом по ноћи крстиарим кроз своје
корење, –
коме ли ће тамо у даљини, на излазу ђећине
јујиро моје крви да сване
и када, и на ком језику?
(„Кћи кнежева везе“, збирка Велика Скиџија)
(Павловић 1989: 146)*

Епилошка сугестивност Оливериног говора у контексту развојности основних мотива збирке заснива се и на илуминативној цитатности мита о Деметриној кћерки Персефони, али и историјска и културолошка реминесценција развија се у правцу алузивне духовне снаге Јефимијевог веза након Косовског боја, што семантички богати мотив синкретичког јединства амбивалентног постојања на граници двају светова. У песми се препознају митско-историјске аналогije Оливера – Персефона; муж зимски – Бајазит – Хад; некрстов чадор (харем) – Тартар (Кордић 1976: 208).¹⁵ Тако се вишеструком симболиком ова песма исказује као песма о питању идентитета, о могућностима обнављања корена и битка и историјске суштине коју он искушава.

Сличне тематске нити вежу две завршне песме ове збирке: песме „Епитаф словенског прापесника“ и „Глас под каменом“. У „Епитафу словенског прापесника“ кроз загробни говор читаоцу се нуде нова гледишта на већ овештале принципе хришћанске догме, на проблем односа старог и новог верског система:

¹⁵ Овде је Персефона, она која доноси уништење, кћерка Зевса и Деметре (Дионе), заштитнице жита и богиња храстовог дрвета. Персефона је краљица Подземља, којом се Зевсов брат Хад силом оженио. Зове се још и Просперина. Мајка Деметра у Елеусини трага за кћерком Кором (Персефоном) и запретила је затирањем људском роду, Зевс по Хермесу шаље поруку Хаду да пусти Персефону ако није окусила ништа у подземном свету. Загрливши Кору (Персефону) Деметра само закратко осети радост, али чувши да је кћерка окусила нар, она постаде опет утучена и рече: Нити ћу се вратити на Олимп, нити ћу скинути клетву са земље. Ипак, помирење наступи када Реа (Зевсова и Хадова мајка) одлучи да Кора (Персефона) три месеца проводи у друштву Хада као краљица Тартара, а осталих девет са Деметром (Роберт Гревс, *Грчки митови*, Београд: Фамилет, 2002, стр. 74).

*Због сѿарих наѿих ѿесама
у новој ме вери
оѿѿадником и враѿом назваѿе.
Сѿаре су најеве као бурјан ѿрѿали
не би ли црква ѿврѿе им сѿајала,
и мрзели су на мене!*

*У беди мнинух,
ѿо мраку сахрањен,
ко чаробњака ме сневају,
не усѿах ја из ѿроба!*

(„Епитаф словенског прापесника“, *Велика Скиѿија*, 1986: 28)

Још једном се однос смењивања старе паганске вере новом хришћанском показује и као болно преиспитивање песничког мишљења о верно-сти песникове нераздвојености од природе/земље као одбрана суштине властитог бића:

*Ни сада не усѿајем када ме буде –
Сѿраѿни суд ли је, ѿѿа ли је –
Кроз ѿроѿризене уѿи ми вичу:
Усѿани некрсѿе и ѿело своје ѿокуѿи!
(...)
Ја осѿајем ѿде сам
У земљи језика моѿ,
Нећу да ми се на ваѿим саборима суди,
Ни да ме ѿод оѿворена небеса баѿиѿе
На хладно реѿеѿио вечносѿи.*

*Друѿи нек иду боѿу на исѿину,
Мени је моја руйчаѿа добра,
Земља је ко руно
И косѿи у ѿоѿаји ѿевањем се ѿлоде.*

(„Епитаф словенског прापесника“, *Велика Скиѿија*, 1986: 28)

У синтези овострaног и есхатолошког (загробног) одвија се комплетан свет збирке, чији идејни оквир и највиши смисао протичу у непрестаном динамичном превирању и контрастирању. Са таквом песничком свешћу могуће је синтетично, плодносно певање о друштвено-културним и митско-историјским темама. Јављање загробног гласа, односно есхатолошки говор, у збирци *Велика Скиѿија* (словенски прापесник, посечен Кнез, глас под каменом) има функцију дочитавања и семантичког сенчења, проблематизовања и хуманистичког осветљавања апсолутизованих (калеидоскопски сложених) историјских спознаја, драме појединаца у колоплету историјских, културних и цивилизацијских промена. Тим поетичким поступком постајемо сведоци песме у којој гносеолошка функција поезије (оживевши мит кроз нову интерпретацију, а преко песниковог рефлексивно-дискурзивног песничког израза) постаје сугестивнија, продорнија и консеквент-

нија, као у песмама „Освајач престонице“ и „Посечен кнез се сећа“, на пример. Драматургија породичног троугла у збирци заправо је драматургија света, те је увлачење историје и мита у породични роман, увлачење у суштину егзистенције која се, узвратно, испитује на митској, историјској и културној равни уопште. Свака од равни је опет искушење друге, њена негација или потврда. Текстурално јединство равни је стога потврда њиховог егзистенцијалног јединства, тако да је и раздвајање ствар поступка при тумачењу. Митологизује се најпре историја, а затим се и тај митски облик наслојава на старији образац чији је симболични говор непосредан. Тако се песма уводи у најаутентичнији простор у којем се сублимно једине сва пренесена и сачувана искуства и значења у апологији постављеног и жуђеног, јединственог света.

Већ у својој првој књизи песник је наговештавао тајновито кружење и понављање у животу природе (*Круж*), спомињао је кругове веровања (*Псалм II*) и питао се да ли је човек слободан или забрављен непровидним круговима. Круг се, тачније, као симболички израз мишљења о судбинском обележју човековог битисања, јавља читавим током Павловићевог певања.

Пејсаж у којем се испољава стваралачко искуство, поред унутрашњих има и неке сталне спољне ознаке – висораван као место могућног живота (негде између камених остатака прошлости и митског света вода супротног животу, што ће рећи да су у њему сазнатљиви симболи који, опет, понављању и кружењу смерају).

Циклусно јединство средњовековне Србије кулминативно се транзитним мотивом историје преноси на суштинско трагање за универзалним обрасцима тражене лепоте мира и онтолошке сигурности. На путу примордијалног трагања укида се или релативизује свака идеолошка, историјска вредносна основа: епилошка атмосфера вековне (ропске) таме изнова се прелама у снази додира и прожимања светова (Оливере, Јефимије и Персефоне) словом и поезијом као чистом светлошћу која не престаје бити предмет песникових (духовникових) снова. Песник сугерише да искру духовног пламена увек има ко да сачува (овде је то граматик у завршним стиховима песничке књиге). Тако ће песник завршетком једног песничког и циклусног круга отворати поља ка новим, у којима ће се у складу са новом песничком реалношћу проходити траговима цивилизације, речи, језика и опстања духовности људског рода, надилазећи, модификујући, укидајући и релативизујући вредносне системе историјског искуства нација као тужно/комичне остатке трошног времена у једином преосталом окриљу онтолошке сигурности – песми као чувару апологије и достојанства човека и света.

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Павловићева песничка књига *Велика Скиџија* је јединство текста и интертекста (међу-текста/текста који читалац слуша или чита и асоција-

ција на неке језичке обрасце или на друге књижевне текстове) у драматском концепту наслојених цикличних јединица. *Инијерџексџи* треба разумети као део песме, а налази се између текста песме и њене матрице. При томе треба јасно дефинисати да интертекст није извор утицаја или предмет имитације, него имплицитни референт без којег тумачени текст не би имао свој смисао (Квас 2006). Сагледавајући садашњост виђену из угла вечности и садашњост вечности саме у Павловићевим циклусима и збиркама, Богдан А. Поповић запажа окретање кругова у динамичној спиралној форми (Поповић 1986: 30). Уочивши још у својим раним делима да је онтолошка несигурност једина константа и темељ човековог односа према свету и животу (где му највише одговара улога незваног госта или незаштићене мете пред несазнатљивим разлозима), питање које ће ова поезија даље изнова актуализовати и постављати себи је трагачки знаковито.

Правилна перцепција тумаченог дела омогућава читаочев одговарајући одговор и откривање смисла дела, чије тумачење се одвија на две равни: *хеурисџичкој равни* (која се углавном заснива на миметичком препознавању поетских знакова) и *дескриџивној* (ретроактивној, која чува матрицу текста, скривену и сасвим потиснуту: потиснута матрица чува варијанте унутар песама, „као што потиснути симптоми психичких болести избијају као телесна оболења“). Сваки поетски знак има афинитет према откривању смисла песме, али је његов потенцијал остварљив ако и само ако је изведен из матрице песме. Тумачење је низ узастопних кретања у смеру од песме ка матрици: *неџрамаџичносџи – хџиоџрам (реч – језџро) – (маџрица)*, а затим повратак од матрице ка песми: матрица – хипограм (реч – језџро) – поетски знак. Избегавајући непосредност лирског исповедања у поетском дискурсу, јер „истина није у мојим рукама да би могла постати моја исповест“ (Павловић, књ. 4, 1981: 188), овај песник је отворио нова литерарна гледишта на духовну ризницу националног и светског заветштања, градећи на фону диференцијалног квалитета књижевне чињенице (тј. суодносом било с књижевним, било с изванкњижевним низом) нове и неисцрпне могућности семантичког и идејног богатства поетског света. Реактуализација основних слика није ограничена старом традицијом, него је изведена слободно, урањањем тих слика у токове актуелних слика и мисли, „па су њихови преображаји осавремењени, поетски симболи су друкчији и нови“ (Леовац 2000: 94–95). У песмама у којима говоре последњи међу првим људима повести евидентна је песникова замисао да се актуализује вера у „моћно племе облика“. Песник Павловић не показује крајњу убеђеност и завршну мисаоност, неку филозофију и категоричну поетику. Он је песник који често у богатим низовима слика, дискретних симбола, у призорима мисли у структури песме даје имагинативни смисао.

Павловић није песник само једне изузетне песме и само једне особите књиге песама. *Он је џесник који жуди да из књџге у књџџу, честџо из циџкуса у циџкус, искуџшава своје моџућносџи и џоџиврђује разџличџџе џеџџње и вредносџи* (Леовац 2000: 257). Трагачки песнички дух Миодрага Па-

вловића није опседнут само једном идејом и једним песничким искуством: песник је увек у трагању за новим поетским хармонијама и синтезама, увек у трагању за уметничком лепотом и мудрошћу која је у дијалектици и дијалогици појава и суштина.

Са становишта типова и хијерархизације исказа, разматрање ироније у драмски згуснутом свету збирке, није само усмерено ка *ипредвиђању* него ка *исцртаживању* специфичних синтагматско-парадигматских обележја Павловићевог песништва, што подразумева рашчлањивање са виших на ниже нивое ради систематизације истраживаног корпуса, али и индуктивни поступак, са појединачних нивоа до опште слике о природи ироничног песничког концепта, његових својстава и естетских домета.

Исходишта и синтетички домети ових анализа отварају и нове истраживачке могућности сагледавања принципа грађења већих лирских форми, јер управо на полазиштима савремене стилске полифоније (од ироније до патетике) и без обзира на сву дионизијску еруптивну природу, ови модерни тонови у савременом песништву доприносе њеном естетском и етичком значају и таква поезија „поново осваја сан о савршенству, моралној чистоти, савести, критичкој антипесничкој побуни и, надасве, естетској релевантности“ (Росић 2007: 12). Синтетичку духовну ширину којом се поезија тумачи у ширем контексту, у контексту културе као „креативну оријентацију потврдиће неке од најзначајнијих метода у науци двадесетог века“ (Делић 2005: 9).

Ова сазнања омогућавају и охрабрују у примени нових истраживачких путева који полазе од имплицитне поетике савремене поезије као најпоузданијег водича кроз лавиринт модерног сензибилитета и духовности. У том контексту, стремљења и домети истраживања у овом раду само су један од покушаја расветљавања тог дугог пута песничког трагања за *лејоном* и *смилом* у окриљу савремене српске књижевности. У свом крајњем и најдубљем духовном средишту поезија ових песника показује колико су у комплементарности делфијског Аполона и итејског Диониса (аполонијског и дионизијског култа) песници *другог модернизма (модернијетета)* у свом ширем лирском стваралаштву повезали осу екстазе и самосвести, постојања (генеричког прапочетка бића) и културе као словесности и човекове свести о себи. Тако се и динамизам спиралног тока (дијахронијске интертекстуалности) поезије М. Павловића од првих циклуса до завршних и најеминентнијих дела доживљава и тумачи као динамизам досегнутих *ошкровења*, која непрестано поетском духовношћу и процесуалном формом обогаћују спознато у минуциозном линеарном ходу културе кроз дијалне песничке везе.

ИЗВОРНА ЛИТЕРАТУРА

- Павловић, Миодраг (1952): *87 ђесама*, Београд: Ново поколење.
- Остала издања: Горњи Милановац: Дечје новине, 1979; Београд: Партенон, 1999. (четврто издање).
- Павловић, Миодраг (1953): *Сѣуб сећања*, Београд: Ново поколење.
- Павловић, Миодраг (1963): *Млеко искони*, Београд: Просвета.
- Павловић, Миодраг (1969): *Велика Скиѣија*, Сарајево: Свјетлост.
- Павловић, Миодраг (1969): *Велика Скиѣија*, Сарајево: Свјетлост.
- Павловић, Миодраг (1970): *Нова Скиѣија*. – изд. часописа *Књижевносѣи*, Београд.
- Павловић, Миодраг (1971): *Хододарје*, Београд: Нолит.
- Павловић, Миодраг (1971): *Свеѣли и ѣамни ѣразници*, Нови Сад: Матица српска.
- Павловић, Миодраг (1972): *Велика Скиѣија и друђе ѣесме*, (изабране и нове песме), Београд: СКЗ.
- Павловић, Миодраг (1978): *Поеѣика модерноѣ*, Београд: Графос.
- Павловић, Миодраг (1986): *Поезија*, Београд: Просвета.
- Павловић, Миодраг (2000): *Искон* (Поезија I). Сабрана дела Миодрага Павловића. Београд: Просвета.
- Павловић, Миодраг (2000): *Извор* (Поезија II). Сабрана дела Миодрага Павловића. Београд: Просвета.
- Павловић, Миодраг (2000): *Исход* (Поезија III). Сабрана дела Миодрага Павловића. Београд: Просвета.
- Павловић, Миодраг (2002): *Поеѣика модерноѣ*, Нова Пазова: Бонарт.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

- Апостолос Стерјопулу, Елени (2003): *Поеѣика лирскоѣ циклуса*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Гревс, Роберт (2002): *Грчки мѣѣови*, Београд: Фамилет.
- Дарвин, Михаил: „Онтолошки статус дела лирике у аспекту њихове уметничке циклизације“, превела Мирјана Петровић према: Michail N. Darwin, у: *Zyklus-dichtung in den slavischen Literaturen: Beitrage zur Internationalen Konferenz*, Magdeburg, 18–20. Marz 1997, Reinhard Ibler (Hrsg.). Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000.
- Деретић, Јован (2002): *Исѣорија срѣске књижевносѣи*, Београд: Просвета.
- Елермајер-Животић, Олга (2007): „Илићева исповест – први уметнички циклуси у српској књижевности“, у: *Сѣвараоци и ѣосредници*, Београд: Филолошки факултет; Институт за књижевност и уметност.
- Женет, Жерар (1998): *Умеѣничко дело: есѣѣйска релација*, Нови Сад: Светови.
- Женет, Жерар (2002): *Фиѣуре В*, Нови Сад: Светови.

- Интеријекстијалност и интермедијалност* (1988): Загреб: Завод за знаност и књижевност.
- Исер, Волфганг (2001): „Процес читања (један феноменолошки приступ)“, *Нови Израз*, год. II, књ. II, (2000/2001), бр. 10–11 (превео: Зденко Лешић).
- Касирер, Ернст (1998): *Језик и миш*, Нови Сад: Издавачка књижарница З. Стојановић.
- Квас, Корнелије (2006): *Интеријекстијалност у поезији* (Схватање поезије Мишела Рифатера), Београд: Завод за уџбенике.
- Књижевна дјела Миодраћа Павловића*: зборник радова, *Пјесничка ријеч на извору Пиве*, (2005), уредник: Јован Делић, Плужине: Центар за културу.
- Кордић, Радоман (1976): *Говор с дна*, Београд: „Вук Караџић“.
- Лалић, Иван В. (1971): *Критика и дело, Испушење лирског ђевања*, Београд: Нолит.
- Лалић, Иван (1980): *О поезији дванаестог јесника*, Београд: Слово љубве.
- Леовац, Славко (2000): *Трактијал о књижевности и уметности*, Бања Лука – Београд: Књижевни Атеље.
- Леовац, Славко (2000): *Три знаменија јесника*, Београд: Звоник.
- Марицки Гађански, Ксенија (2009): *Из другог угла: Огледи о српској књижевности*, Нови Сад: Матица српска.
- Милосављевић, Петар (1968): *Традиција и авангардизам*, Нови Сад: Матица српска.
- Пантић, Михајло (1994): *Нови прилози за савремену српску поезију*, Приштина: „Григорије Божовић“.
- Петковић, Новица (1984): *Од формализма ка семиотици*, Београд: БИГЗ; Приштина: Јединство.
- Петров, Александар (2008): *Канон. Српски јесници XX века*, Београд: Службени гласник.
- Саболчи, Миклош (1997): *Авангарда и неоавангарда*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Симић, Радоје (2000): *Стилистика српског језика*, Београд: Филолошки факултет.
- Текст у контексту* (1989): (главни и одговорни уредник Зоран Константиновић; приредио Новица Милић), Београд: Институт за књижевност и уметност: Рад.
- Ђоровић, Владимир (2005): *Илустрована историја Срба*, Београд: Народна књига.
- Ђоровић, Владимир (1997): *Историја српског народа*, Београд: Ars libri – Бањалука: Глас српски.
- Ђулавкова, Катица (2001), *Поетика лирике*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Чајкановић, Веселин (1973): *Миш и религија у Срба*, Београд: СКЗ
- Чајкановић, Веселин (1994): *Судије из српске религије и фолклора 1925–1942*. Београд: СКЗ; БИГЗ, Просвета, Партенон.
- Шутић, Милослав (2000): *Књижевна архејологија*. Београд: Институт за књижевност и уметност: Чигоја штампа.

Sanja Golijanin Elez

IDENTITY AND SPIRITUALITY IN THE POETIC CIRCLES OF
MIODRAG PAVLOVIĆ – CONNECTING SIGNS IN TIME

Summary

We have observed the poetics of the lyrical cycle and collections of poems of Miodrag Pavlović in the light of the fact that the lyrical cycle is directly aimed at multiple contexts, from a minimal context of an author to a maximum context of world culture, which thus creates a total context of a given text. Whereas the lyrical cycle represents a single whole which in its main characteristics coincides with text, it also develops its semantic links to a wider cultural context which realistically or potentially functions in a given socium (from a collection and an opus of the writer to the widest cultural context).

Although the practice of use and application of historical elements in literature is very old, in the field of literary theory the awareness of this phenomenon is not that old. The 20th century theories are mostly based on the actualization of differential qualities of literary facts, which are determined by their relationship either with a literary or extra-literary thread. The function of literary facts depends on the nature of the relationship between these elements, i.e. the practice of signification, productivity, ability to create the multiple meanings of genotext, phenotext and intertextuality.

In that sense, this paper explores to what extent the poetic texts of Miodrag Pavlović, as components of a lyrical cycle, establish a dual ontological status through a simultaneous existence in two dimensions. Duality, i.e. the multiplicity of meanings which develop on the relation text-cycle-piece-opus, on the one hand refers to the lyrical text as a whole, completed piece, while, on the other hand, changes are observed which occur at the moment when the lyrical cycle poses certain limitations on an extensive expansion of contextual orientations of a given text and predetermine the intensification of the intercycle intertextual cohesion.

The basic methodological route applied in the paper is articulated in a widely understood intertextual interpretation as reading in a new methodological key. Using that research framework we observed the meaning and structure of each individual text, cycle and collection. The meaning and structure of the piece was understood only in relation to archetypes which are also abstracted from a large number of texts. The paper interprets them as literary archetypes and the relationship of a piece with archetypes is observed as a realization, transformation or domination.

In such circumstances of interpretation the reader follows different perspectives that the text offers and coordinates its different structural characteristics and schematized aspects, thus “putting the piece in motion” (Iser 2001). Striving to overcome particularity and one-sidedness of immanent approaches, contemporary literary theories have based their aesthetic viewpoints on an immanent profoundness of connectors, interdisciplinarity and totality of the phenomenon which enable the view of the specificity of the piece. This kind of generality has enabled a synthetic, more comprehensive interpretation of an author’s opus as a poetic system which in its motive, thematic, formal and chronological aspects is seen, read, lived and studied.

ЉУБОМИР СИМОВИЋ – НОВО СРЕДЊОВЕКОВЉЕ

Марко М. Радуловић

САЖЕТАК: У раду се говори о Симовићевом амбивалентном односу према митском и историјском, о разумевању културе као интегралне форме људског искуства и особеног вида општења са оностраним. Потом се разматра Симовићево схватање националног као конкретне упосебљености и уприсутњености универзалних енергија и вредности. Евоцира се песникова чежња да поезија постане насушна и да превазиђе и сам језик којим се оглашава не би ли тиме одговорила на најдубља егзистенцијална питања. У закључку се износи теза о особеној аутопоетичкој линији српске поезије која се именује као дијачка, и о модерној обнови и реактуелизовању средњовековних философско-поетских увида, што је означено појмом ново средњовековље.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: ново средњовековље, култура, хришћанство, мит, повест, оностраност, молитва, трансцендирање језика

МИТСКО ВРЕМЕ И ПОВЕСНО ИСКУСТВО

У модерном добу обележеном политичким, културним и цивилизацијским превратима, кад се, услед галопирајућих догађаја светске историје, фрагментарност и дисперзивност чине основним обележјем духа; у времену које је „испало из свог зглоба“ те се доживљава као бесконачна, апсурдна садашњост која, обрћући се око своје осе, онемогућава било какво повесно искуство – у таквом духу епохе Љубомир Симовић израња као песник сабирања, песник чија поетска визија, незанесена догађајима, не клизи по површини времена, него тоне све дубље у једно надвреме, те уместо самодоволне, површне и таште садашњости техничке цивилизације открива свевремену садашњост митског доживљаја света. Симовић се јавља као стваралац у чијој се поетској контемплацији сабирају и кон-

зервирају духовне енергије свеколиког човековог искуства, да би се отуд, стваралачки преображене, пројавиле као силе обнове и нових узлета. Таква позиција подразумева, с једне стране, страсно поверење у реч, које није лишено унутрашње сумње и антиномичности и, са друге стране, позицију стварања упркос силама ентропије и деструкције у историји и култури. Бити творац и оглашавати се песмом упркос ужасу и непредвидивости историје, упркос страви и стихијама природе, упркос сумњи у властите снаге и смисао сопственог писања – то је основна и исходишна духовно-егзистенцијална ситуација Симовићевог песништва. Оваква поетско-естетичка опредељеност има своје утемељење и литерарне изворе у традицији средњовековних дијака у српској књижевности. По писању у апокалиптичним тренуцима Симовић је близак средњовековним писцима и писарима који су у временима опште несигурности остављали кратка забележја у виду коментара на преписиваним рукописима:

Као што сељак пред туђим војскама / на разна места, / у подрум, / иза јаруге, / под храст, / закопава жито, / муницију, пушку, / ракију, лампек, / иконе, сукно и маст, / тако и ја, / у мрачно време ово, / све што имам скривам, / пола у нејасно, / пола у незаписано слово.¹

У песми „Вага Вука Караџића“, која се може схватити и као програмска, Симовић прегнантно изражава основни (ауто)поетички смер своје поезије. На једном тасу ваге нашле су се вредности „овога света“: од телесних, хранитељских елемената, преко закона и параграфа, до ужаса историје и стихија природе; док на други тас, као противтежу свему томе, Вук из Симовићеве песме ставља мастионицу. Дакле, култура као аутентично људска вредност, иманентна самом човековом бићу, представља меру света. Она је човек заклон у којем се бистро сагледавају и тачно процењују смисао и вредност свеколиких збивања. Култура, и поезија као њен највиши израз, јесте концентрација духа у којој ствари добијају облик и садржај, бивају осмишљене и уграђене у духовну и егзистенцијалну надстварност.

Понирање у свет културе, окретање погледа ка изворима, стваралачка контемплација и поетска прегнућа подразумевају поновно разумевање мита и његово стваралачко акутелизовање. „Али знам да мој однос према миту произлази из моје жеље да осећам и видим почетак и крај, лице и наличје, дно и врх, целовитост и пуноћу света... из моје жеље да с том пуноћом будем у непосредном односу, и из моје потребе да свој доживљај те целовитости изразим.“²

Однос према миту код српских песника друге половине двадесетог века није нипошто једнозначан. Насупрот прози, у којој он често варира од

¹ Љубомир Симовић, *Учење у мраку*, „Запис“, Српска књижевна задруга, Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, Београд 1995, стр. 214.

² Љубомир Симовић, *Ковачница на Чаковини*, „Четири стране света“, Стубови културе, Београд 2004, стр. 46.

потпуног обесмишљања до површне адорације, у поезији мит игра веома комплексну улогу. Уколико митско у својој цикличној структури уједињује супротности, онда оно у себи садржи изворну сакралност и њену латентну пародичност. Обе ове духовне тежње уочили су модерни песници и развијали их сваки на свој посебан начин, при чему је неретко и пародија схватана као органски део мита, те је и сама постајала сакрална. Стога пародија у поезији не деструише мит као што то чини постмодернистичка, рационалистички разарајућа иронија. „Улога ироније у општењу са митовима може да буде веома здрава и корисна. Иронија би могла да буде кључ којим се у митском обрасцу откључавају нека неочекивана врата, иза којих се крију неки неочекивани садржаји. Међутим, и иронија је мач са две оштрице. Она може да буде лакши пут којим се заобилазе тешкоће у читању и тумачењу мита.“³ Привидно парадоксално, Љубомир Симовић највише користи мит да иронично осветли и разобличи стварност која је тај мит заборавила. То је офанзива и ревитализација митског после постмодерне деструкције. Симовић пародира мит само уколико је он криво-творен или грубо инструментализован. Лажни митови су погодни да се иронијски изобличе, и то најпре кроз разобличавање њихових идеја, јер за разлику од правог мита, који је нераскидива симбиоза идеје и слике, они представљају вештачко инструментализовање слике кроз идеју. Митско, као затворена и неразорива форма, може се пародирати само на нивоу форме, урањањем његове цикличности у променљиви ток времена, како то каже Миодраг Павловић.

У складу са оваквим разумевањем мита Љубомир Симовић се у српској поезији друге половине 20. века јавља као велики песник-резонатор из којег проговара целокупно историјско и духовно искуство народа, стваралачки оваплоћено у његовој култури. У сублимисању митова, културних модела и епоха које чине ткиво националног бића Симовић открива двоструки вид свог певања. У једном случају лажни мит ће се деструисати иронијом, откривајући своју наопаку суштину и ташту огољеност: „Ако су господи Грцима и Латинима / спремали гозбе с оваквим винима, / краљеви наши, кукавци нам сињи, / доста су их и поштовали Латини! ... // Боље и гуја да плуне у лице! Боље / и шлем с више рупа него у свирали! / Ако смо од овог узимали причест, / доста смо милости Божје и имали!“⁴ У другом случају мит ће деконструисати савремену стварност показујући колико се деформисала и удаљила од праоснова и извора живота: „Ево у каквом мраку остаје свет / кад се угаси света ватра! / По хлебу хвата се буђ, хвата се лед / по путевима пуним блата / ... // Из овог мрака, што труне и трује, / не чује се позив ослободиоца. / Одакле ће се чути, ако се не чује / са крета, с точка, с Косова, и с коца?“⁵

³ Ковачница на Чаковини, „Верност песничком рукопису“, стр. 120.

⁴ Учење у мраку, „Ругалица о вину“, стр. 64.

⁵ Учење у мраку, „Ходочашће Светоме Сави“, стр. 291.

Симовић готово никада не дира основну потку мита. Он се ретко поиграва њоме на начин на који то чини Миодраг Павловић. У овом смислу Љубомир Симовић је конзервативнији песник. Вредност мита и светост предања за Симовића су скровиште народног бића и темељне поставке културе; он их призива да опомене у којој се мери народ кроз историјско искуство изобличио и колико (не) личи на своје Источнике. Мит је, дакле, чисти и светли пралик, али и, током историје или упркос њој, стално жељени и жуђени а никад досегнути идеал и химера. Историјско искуство, посебно модерно, такво је да митске симболе и обрасце, кроз празно поштовање, инструментализује и (зло)употребљава у ритуалима који су својеврсна пародија мита, творећи на тај начин особену антимитологију, која кулминира као огољена антихришћанска негација Богочовека. Овакво, од човека празно третирање симбола, има свој крешчендо у уништењу људског лика, односно у његовом приношењу на жртву, што је природан исход и врхунац наопаке епифаније у лажном, пародичном ритуалу. У песми „Јагње“ слика свакодневне ситуације припремања јагњета за гозбу, кроз симболички преображај у последњој строфи, добија смисао поновног распињања Сина Божијег, док се човек, у наопакој метаморфози, у свом пародијском антилику виђен као канибал, јавља као разоритељ темеља сопственог бића: „Хаљину си убелио у крви јагњетовој, / праг си одбранио крвљу јагњетовом, / пробај сад и месо јагњетово – јагњетина ће ко љуцковина да ти прија!“⁶ У подтексту ове, али и других песама у којима је реч о телесним нагонима који, одвојивши се од своје сакралне основе, тријумфују као перпетуум мобиле материјалности, одзвањају старозаветне, пророчке речи: „И зва вас Господ над војскама у онај дан да плачете и да скубете косе и припашете костријет; А гле, радост и веселе, убијају говеда, кољу овце, једу месо и пију вино говорећи: једимо и пијмо, јер ћемо сутра умријети. Али Господ над војскама јави ми: неће вам се простити ово безакоње до смрти, вели Господ, Господ над војскама“ (Иса. 22, 12-15)

Дакле, празном радњом која не садржи сећање на своје изворе, нити има смисао у нечем изван себе, деловањем које је одсечено од својих обредних праоснова и вишег духовног смисла, ритуалом сведеним на пуку механику телесног, митско искуство се деструише, а човек јавља као биће које само себе уништава. Реч је, дабоме, о профанизацији и вулгаризацији митског.

Други песнички поступак код Симовића је митологизација вулгарног, својеврсно обожење човекових родних карактеристика. Ово поетско преображавање биолошких елемената уско је повезано са његовим схватањем и апотеозом женске енергије, као кључног, надморалног, виталистичког принципа. Супротно детронизацији симбола и профанизацији светости јавља се посвећивање вулгарних, сирових, физиолошких елемената. Сучељени са деструктивним силама историје које у свом разарању попр-

⁶ Љубомир Симовић, *Песме*, „Јагње“, Београдска књига, Београд 2008, стр. 69.

мају натприродне особине, физиолошки процеси од пуких биолошких карактеристика и вулгарних конотација узрастају до митских симбола, постајући залога хуманости и апотеоза самога живота:

Стани, ало! Натраг, ало!
 Сукњу дижем изнад главе, ало!
 Гледај, ало! Нагледај се, ало!
 Добро гледај, ало, да би знала,
 ако би загризла на шта си зинула,
 каква би те ала прогутала!⁷

Дакле, човек је способан за оба покрета: и да мит поништи и изврне на наличје, али и да свакодневне ствари које чине и творе његов хумани свет посвети и уздигне, уграђујући их у једну особену духовну надстварност.

У песми „Пазарни дан у Ужицу“ пијаца, уместо некадашњег зборног места, постаје попрште пуког рачунања, мерења и преједања, чиме стице карактер храма који су запосели трговци: „Из шуме говеђих / у шуму свињских пршута, / кроз кланце опасне / где се с обе стране / уздижу сланине / клизаве и масне, // крај кантара / са којих блистају / рибли репови, / главе и пераја, / кроз венце лука, / гомиле купуса, / крај паприка, сирева / и корпи пуних јаја, // крај жена што миришу / на сир и снег, / крај двоколица / с церовим дрвима, / крај багремових буради, / земљаних лонаца, / пржуља, дрвених кашика / и каца, // кроз суботње јутро, / које замрачују / масне магле / и облаци масни и слани, // сваком лицу, / свему, / приносећи луч, / питам – загледам – тражим: / овде, где се све једе, / има ли ичега / што храни?“⁸ Мотив трговаца у храму заузима важно место у Симовићевој поетској космогонији. Пуко рачунање, премеравање, све што би се могло назвати претеривањем у правцу телесног и материјалног, код Симовића представља напад на човекову духовност. У читавом низу песама реч је о појавама које, лишене своје духовне основе и смисла, бивају жртве сурове механике профаности. Изгубивши везу са сакралним, ствари престају да буду насушне, те уместо да хране, оне бесконачно производе неутаживу глад. Оно што може песник јесте да, као вапијући у пустињи, као дијак у нападнутом манастиру, као Вук из песме *Вукова Ваџа*, покуша да поетском речју трага за прекинутим континуитетом са Логосом којим и од које је све постало. „...У раздобљима чији је основни тон профаност, а не ритуална нити историјска схема времена (јер је историјска битно херојска, дакле још не сасвим профана), уметност која подсећа на обред, постаје облик његовог спасавања од заборавља...“⁹

⁷ *Учење у мраку*, „Викалица Живане са Субјела али која је из облака зинула на ње не штале, амбаре, воћњаке, усева, куће и гробља“, стр. 210.

⁸ *Учење у мраку*, „Пазарни дан у Ужицу“, стр. 174, 175.

⁹ Миодраг Павловић, *Свечаности на џлајоу*, Просвета, Београд 1999, стр. 86.

У песми „На обали Студенице“ вода која задовољава основне човекове потребе уништава свете вредности. Изопачавање митског кроз његово инструментализовање наговештено је стиховима: „ко ову воду, која нас поји и храни, / претвара у водену аждају?“¹⁰ Дакле, злоупотреба мита представља његову десакрализацију те од њега као извора живота чини оно што живот уништава. Притом треба имати у виду да Симовић није песник који би манихејски супротставио материју духу. Он је, напротив, склон да човека сагледава у тоталитету његовог бића. Апологија оваквог Симовићевог схватања изражена је у трагању за апсолутном речју¹¹, као и у истицању ванлитерарног смисла поезије као врхунског естетског идеала¹², што сведочи да наш песник васељену разумева Логосно, онако како су је у својим религијско-естетским контемплацијама видели и средњовековни дијаци. Не ради се, дакле, код Симовића о непомирљивој супротстављености светог и световног; напротив, њихово јединство је у основи његове поетике и културософије, како и сам сведочи: „Ја волим кад је световно прожето светим, кад је свето живо присутно у световном и профаном. Волим да светост тражим и препознајем у сваком дану, не само у празнику“.¹³

Песмама „Пазарни дан у Ужицу“, „На обали Студенице“, као и низом других, Симовић показује наличје и беду једне цивилизације која се сва одала претеривању у правцу телесног, где је све подређено рачунању, и где оно свето бива грубо уништено рђавим механизмима деструисања његове суштине. Овако схваћена Симовићева поезија могла би се разумети као својеврсно поништавање духа и смера такве цивилизације, као литургија, заправо културотеургија коју песник служи на развалинама једног доба.

Да би литургија била могућа, неопходно је аутентично осећање континуитета, с једне стране, и учествовање у живој Богочовечанској заједници, са друге. Симовићева „Шваља“¹⁴, која је народски стилизована варијанта средњовековне Јефимије, у свакодневном послу, истовремено виђеном као највишем метафизичком императиву и послању, вели „да пришивам рукав за кошуљу, / браћу за рођаке, / земљу за облаке“. Пред собом имамо реализована три смисла о којима је учио Ориген. Шивење у дословном схватању, као практичан рад, потом у духовном смислу, као творење људске заједнице као основе за анагогијско (есхатолошко) зрачење које земаљско и небеско, свето и световно, сједињује у мистерији постојања. А носилац обједињујућег принципа код Симовића је жена.

Појам „везивања“, који у себи садржи енергију витализма, кључан је за Симовићево поимање културе. Везење је и сећање, које се пробија кроз

¹⁰ *Учење у мраку*, „На обали Студенице“, стр. 289.

¹¹ *Песме*, „Тражење речи“, стр. 20.

¹² *Ковачница на Чаковини*, „Писмо Владимиру Станковићу, уреднику часописа „Школски час“, стр. 116.

¹³ *Ковачница на Чаковини*, „Прошlost није ни мртва ни непроменљива“, стр. 142.

¹⁴ *Учење у мраку*, „Шваља“, стр. 219.

слојеје профаности који су се наталожили између митских праизвора и материјалне садашњости савремене цивилизације: „Сева север, сева Сава, сева храст!“ У овом стиху полази се од пуке географске одреднице која представља свакодневни научни слој модерног доба, спушта се потом до хришћанског симбола, па све до паганске, старословенске религије. Мора се напоменути да Симовић овде ходи вертикалом фолклорног памћења, те да и Светог Саву сагледава у паганској стилизацији народне маште, а не као средњовековног светитеља. Овакав Симовићев покушај да се про- никне у целину времена брише аутохтоност различитих културних моде- ла и нема слуха за дисконтинуитете који се некада напросто не могу пре- вазићи. У том смислу, тај покушај може понекад деловати апстрактно, као пука рационализована песничка уобразиља, и без сумње, он често то и је- сте. Али, испод свега тога почива исконска жудња за пуноћом времена и целовитишћу искуства. Ради се заправо о сталном напору на поновном ус- постављању прекинутог, и увек угрожаваног, културног континуитета, који је у исто време и сећање и (о)сећање учествовања у живој заједници са својим прецима и потомцима. У том смислу оваква песма је литургиј- ског карактера, она увек изнова преживљава и актуелизује искуство зајед- нице која се њоме оглашава. Обнова модерне поезије у правцу литургиј- ског смисла и позвања знак је стваралачког активирања битних средњове- ковних поетско-философских увида: „Човек који је писао са једним осећа- њем метафизичке одговорности за сваку реч коју напише, писао је дубоко уверен да већ самим тим служи службу Богу, Логосу, да тиме учествује као „садејственик“ у великој мистерији спасења којом је Бог обавио људ- ски живот. Зато се у писању, како је то већ истакнуто, видео подвиг, облик литургије.“¹⁵

Неучествовање у заветној, повесној заједници, раскид са темељима свога идентитета и, доследно томе, изостајање континуитета, чине да „из овог мрака / глас нам не допире / ни до праоца / ни до праунука!“¹⁶ Овакав „безгласни глас“ кореспондира са осећањем метафизичке усамљености у Његошевом *Горском вијенцу*, где се вели: „нада мном је небо затворено“ и нужно имплицира онтолошку одсеченост од извора живота. Управо пре- кид историјског искуства, одустајање од темељних идеала једне заједни- це, чине да народ који је баштеник тих вредности остане нем. А изражава- ње је могуће само ако је двосмерно, уколико својим смислом обухвата и омогућава повесно искуство те се конституише као симултано коегзисти- рање прошлог, садашњег и будућег. При томе је језик тело у којем су уједно садржане све три форме времена и које је пресудно одређујуће за човека као биће које се (само)изражава. Дакле, залога једне заједнице, живо тело њеног јединства, јесте језик: „када ћеш нас чути, ако нас не чујеш / данас, кад

¹⁵ Димитрије Богдановић, *Историја стјаре српске књижевности*, Српска књижев- на задруга, Београд 1991, стр.60.

¹⁶ *Учење у мраку*, „Ходочашће Светоме Сави“, стр. 293.

немамо ни језика, ни гласа?“ Темелјна угроженост, у којој се призива светитељ, тренутак је када народ остаје лишен Логосног присуства и смисла, те без могућности да се самоизрази и псалмоогласи, онда када бива одсечен од идентитета и духа, сведен на пуку механику телесног постојања. Као и Павловић који вели „научите пјесан“, тако и Симовић опстанак и заштиту народа види у језику, чији је песма највиши израз. Дакле, да би се опстало и трајало, неопходно је следити завет предака скривен у језику! У том смислу, оци су мера, према њима се ваља равнати. Стихове епске поезије „су чим ћете пред Лазара и Милоша“ Симовић варира: „Зар ћеш обучен у кржаве чизме / лећи у земљу, крај босих отаца?“¹⁷ Морална, повесна парадигма овим је успостављена и њено позвање ваља следити. Историја Симовића, као и сваког истинског песника, занима тек уколико из ње проговара митско; тада је драма историје на свом врхунцу, онда се у њој објављује њена есхатолошка судбина; ван тога историја је (псеудо)рационалистички бесмисао и кошмар световног доба: „док се са становишта „науке“ мит вреднује сходно томе колико у њему има историје, с нашег становишта се, пак, самој историји даје вредност у складу с тим колико она може да пружи митскога или колико је ту митова који се увлаче у њене догађаје, употпуњавајући сам њен „смисао“.“¹⁸

КУЛТ(УРА) КАО ХУМАНА МЕРА ОНОСТРАНОГ

Поједностављено представљен, Симовићев поетски свет овако изгледа: с једне стране налази се природа са својим стихијама, ћудима, равнодушна, изнад свега тајанствена и страшна; са друге је историја, са страхо-тама и апсурдима, крвавим догађајима и непредвидивим превратима, у основи, као и природа, стихијна и неразумљива. Између њих је култура, човеков „распоред“, врхунски израз хуманости, најсветлије прегнуће духа и чисти израз људског бића. Човек припада свим трима сферама, од којих је она најнеизвеснија, самим тим и најкрхкија, у сталном нестајању али и настајању, управо сфера културе. Притом култура није пука надградња реалног живота, нити је само израз човековог духовног лика. Култура је нешто сушто, исконско, оно у чему су у исто време, у нераскидивом јединству, садржани и телесни и духовни вид човековог бића, а то је уједно и праслика и епифанијски идеал људске егзистенције;¹⁹ култура је истовремено и симболички редукована и тотална стварност. Као што је код Павловића артифицијелност један од основних нагона човека, тако и код

¹⁷ Љубомир Симовић, *Песме*, Београдска књига, Београд 2008, „Чизме“, стр. 305.

¹⁸ Јулијус Евола, *Побуна против модерног света*, Градац К, Чачак, Београд, 2010, стр. 14.

¹⁹ О епифанијском разрешењу културног искуства, које подразумева преображај човека у његовој тоталности, пева Миодраг Павловић: „Осећам на рамену хлеба“ („Више не певам сам“).

Симовића постоји ембрион у којем је концентрисано све и који постоји пре и после свега – ембрион културе, симболички исказан у слици пепела. „У пепелу храма учим, / ко у храму“²⁰ – каже Симовићев монах, сведочећи о исконском карактеру и неуништивости културотворачких енергија. Слика пепела евоцира аутохтоност културе, њену самобитност и природност стваралачког као таквог. По веровању, пепео садржи у концентрисаном виду оно што је изгорело²¹, те имплицира појмове сећања и чувања који су кључни за разумевање културних процеса и прегнућа. Овакво схватање људског универзума на трагу је неокантијанца Ернста Касирера, који је човека видео као биће симбола, а етимон културе разумео као свет који се осваја у процесу повесног сећања.²² Одражавање и осмишљавање хаотичности космоса кроз целовитост културних форми, окренутост уређеном свету хуманог стварања насупротив стихији историје, и сферама припитомљене, култивисане природе насупротив областима дивље и анималне природе, извиру из Симовићеве заинтересованости искључиво за свет човека, његову артифицијелност и њене творачке енергије. Ево шта он каже у есеју о Доситеју:

...Не понавља ли се овде оно што је Доситеј казао говорећи: „Не вели: погледајте на небо и на сунце; не вели: чујте громове и грмљавине. Ово би одвећ много било. Возрите, вели, на цветке пољске.“? Зар ово не подсећа на Другу књигу Мојсијеву, кад народ, не могући да издржи сусрет са Богом непосредно, користи Мојсија и мрак, као посреднике који Божију силу намањују на меру у којој људи могу да је прихвате без опасности? Чини ми се да Доситеј, у ова два случаја, налази људску меру сазнања, и људску меру васкрсења, и тако омогућава да они – сазнање, богосазнање и васкрсење – постану саставни чиниоци свакодневног живота, чиме живот постаје божански по људској мери.²³

Овим гледањем на „цветке пољске“, сакрализовањем и дивинизовањем свакодневних ствари, проширењем њиховог значења и смисла до космичких размера (нпр. у песмама „Видик у Аушвицу“, „Месец у излогу“, „Субота“), и Симовић се уграђује у ову Доситејеву линију, којој он изворе налази у Другој књизи Мојсијевој. У поеми „Субота“ пева се:

Астал одма иза фуруне, у ћошку.
Дођем, поседим, сат, сат и по, зависи.
Показивали ноћу сателит на небу,
шта има да гледам?

²⁰ *Учење у мраку*, „Прах и пепео“, стр. 117.

²¹ Ханс Бидерман, *Речник симбола*, Плато, Београд 2004.

²² Ернст Касирер, *Оглед о човјеку – увод у филозофију људске културе*, Напријед, Загреб 1978.

²³ Љубомир Симовић, *Дуило дно*, „Доситеј на коњу Белерофоновом“, Београдска књига, Београд 2008, стр. 82, 83.

Цаба ти ако видиш на небу,
 а у кревету и лонцу не видиш!
 И цаба ти ако си казо у цркви,
 а на пијаци ниси!
 Спустим цигаре овде, шибицу овде,
 помакнем пикслу овамо, чашу овамо,
 и ћутим,
 гледам у свој сопствени распоред.²⁴

Неразумевање и својеврсни страх од страног мотивисани су у овој поеми потребом за „сопственим распоредом“, резултатом човекових творачких потенција, у којем се насупрот тајанственом складу природе истиче свој, чисто хумани космос стварања и културе. Трагање за пранагонима, а нагон за стварањем је управо један од њих, у свакодневним, профаним ситуацијама, и њихово поновно посвећење, омогућава својеврсну митологизацију свакодневице, у којој она узраста у дотад неслућене висине. На један други начин, блиска оваквом виђењу човека као створитеља јесте и песма „Прах и пепео“:

Храм спалише,
 и књиге и житнице заједно с храмом сажегоше,
 а ја,
 грешни дијак,
 рањен ко исцељен,
 у пепелу храма
 учим, ко у храму,
 са шаком кукурузних зрна
 што ми служе
 за четири рачунске радње
 и за храну.²⁵

Управо је слика пепела та која симболизује ембрион културе. За тим пепелом што у себи садржи снагу изгорелог у концентрованом виду трага Љубомир Симовић, те зато каже: „тешко ономе ко нема у пепелу“. „Грешни дијак“ песме, у стилизацији средњовековног изражавања, синтагмом „рањен ко исцељен“ јавља се као феникс птица која се изгоревши поново рађа, те је и култура, у светлости тог симбола, схваћена као енергија која се вечно обнавља и која у концентрованом виду садржи све. У том смислу култура је истовремено рудиментарна и апсолутна. „Кукурузна зрна“ која служе за рачунске радње истовремено су и хранитељски елементи, те се тако показује насушност културе саме. Док се у поеми „Субота“ „сопствени распоред“ даје у хуморном тону и конституише у односу на несхватљивост свемира, овде он поприма обресе једне трагичке одлучности и нужности у односу на ужас и бесмисао историјског искуства.

²⁴ Учење у мраку, „Субота (Астал одма иза фуруне, у ћошку)“, стр. 94.

²⁵ Учење у мраку, „Прах и пепео“, стр. 117.

У Симовићевој поезији, дакле, догађа се чудо обожења људске артифицијелности и човекових стваралачких нагона, али и хуманизовање светих, божанских, дубоко тајанствених сила и енергија; славе се и природне и сакралне компоненте људског бића и културе. Стварање није само заштита пред тајанством природе, неразумевањем историје и немерљивошћу васељене; оно је и чисто хумана, једино могућа форма спознавања тих области; форма кроз коју човек ступа у додир и општење са оностраним које га својом вечношћу неслућено превазилази, форма у којој ће остати неповређен величином надљудског, и којом ће свој живот учинити сакралним, уграђујући га у висине есхатолошког. Симовић, дакле, културу разумева као хуману меру оностраности, те сходно томе и као култ. У том смислу он и песму види као „маску“ коју невидљива стварност ставља на лице да бисмо је могли наслутити. „У сваком случају помоћу песме можемо имати увид у неке недоказиве непостојеће светове... Мени су најдраже оне песничке књиге које покушавају да појам стварности прошире, и после којих је стварност већа него пре.“²⁶

У складу са дивинизовањем свакодневнице, која се управо и види као „део вечности који нам је дат на располагање“²⁷, Симовић вели: „Ја у поезији увек покушавам да пођем од нечега што нам је близу, и да од њега одем што даље – у нестварност, као у нову стварност.“²⁸ Дакле, као врхунски израз културе песма преображава човека и ствари његовог свакодневног космоса у нову стварност, надстварност. Симовић је песник који не иште чуда која би буком и трубама посведочила Славу Господњу, али би претила да угрозе и обесмисле у потпуности свакодневни космос културе; он тражи да се оностраност објави у мери која је блиска и сагласна човековој природи: „Боже Господе, / и заштитниче, / свети Георгије, / не објављујете ми се / муњом усред зиме, / ни дугом у облаку, / кад јој време није! / Објавите ми се, / ако је могуће, / жишком у пепелу / усред мрклог мрака, / у зимској пустињи / димом из оцака!“²⁹ Или на другом месту: „Знам да Бог не би могао бити Бог / ако нам не би био недоступан. / Али не знам како би нам Бог / могао помоћи, ако нам не би био, / не престајући да буде недоступан, / увек, као чекић и ексери, при руци! // Тражећи Бога, бежећи од Бога, / у страху од Бога, са надом у Бога, / о Богу сам научио и ово: / за оног који у мраку проводи век / Бог се пали шибицом, и сија!“³⁰ Симовић је, дакле, песник вере у свакодневицу и културу. Оваквим схватањем и поетским поступцима он се, пре и изнад свега, јавља као песник културе као аутентичне форме спознавања и изражавања, али и особеног вида људског постојања односно стварања. Поверење у културу темељи

²⁶ Ковачница на Чаковини, „Полазне тачке“, стр. 154.

²⁷ *Исићо*, стр. 155.

²⁸ *Исићо*, стр. 155.

²⁹ *Учење у мраку*, „Зимска муња“, стр. 342.

³⁰ *Песме*, „Спремајући се да упалим петролејку“, стр. 226.

се на искуству православне религиозности. Попут диофизитске природе Божијег Сина и култура се јавља у двоструком, богочовечанском лику, па и истине које она посредује имају смисао тоталности: „Да ли је могуће да се и данас чују / у истом часу, божји и људски глас? Ако се чују, казују ли нам исто? // Ако не казују, / ако није и људска и божанска, / ако не може, гласом прале и бога, / да се објави на небу и на земљи, је ли истина цела? / И је ли истина?“ Као Павловић, и Симовић зна да „васељена није страшна / ни огромна / кад је цела“³¹. Бог призива човека и човек на то призивање одговара сведочењем славе Божијег стварања. Истина не може бити фрагментарна, нити постоји као „моја“ или „твоја“, божанска или људска, она је увек целовита и објављује се кроз богочовечанску заједницу која је исповеда и иште. Уколико се Завет раскине, јавља се немогућа, кошмарна егзистенцијална ситуација: „Умотан у облаке и магле, / најзад је горе ишчилено и бог: / није нашао човека за сведока!“ Када је лишен смисла који му стваралачки процеси култа подарују, људски свет изврнут је на налицје, а сам човек јавља се као марионета пукe телесности.

ПОЕЗИЈА КАО ТРАНСЦЕНДИРАЊЕ ЈЕЗИКА

Питање језика код Симовића води до размишљања о границама, смислу и увицима поетског изражавања: „Можда је тај ванлитерарни живот песме мој највиши естетички идеал.“³²

Надлитерарни смисао речи, посебно поезије, веома је важан у Симовићевој поетици, и он ту види тачку у којој уметност надраста саму себе и постаје човековом насušном потребом и путем у епифанију. Корен оваквим схватањима је у средњовековном разумевању смисла уметности и писане речи, али и у модерној сумњи у вредност и изражајне могућности човековог стваралаштва. Преиспитивање значаја и домета песничког израза кристалише се у, свесном или несвесном, обнављању естетско-философских увида карактеристичних за религиозни поглед на свет у средњем веку. У своје поетске контемплације о смислу лепоте, односу стваралаштва и створеног, вечности и временитог, напокон у откривању и изражавању свога песничког *вјерују*, Љубомир Симовић уграђује хомогено искуство српског средњовековља. У том смислу он књижевност не види као бесплодно аутономну, самодоволну, лишену референцијалности, него је свестан чежње, уграђене у саме основе бића поезије, којом песма жели да превазиђе себе, да се оствари и разреши у нечему изван и изнад својих поетских поступака и могућности. Он књижевности зацртава један висок

³¹ Миодраг Павловић, *Извор*, „Кантакузин“, Просвета, Београд 2000, стр. 119.

³² Ковачница на Чаковини, „Писмо Владимиру Станковићу, уреднику часописа 'Школски час', стр. 116.

идеал егзистенцијалне насушности, идеал који је чинио основу византијско-словенског естетичко-философског система.

Средњовековна књижевност не занемарује идеал лепога, али се уметничка лепота доживљава као далек и не сасвим одговарајући израз, као форма и вид апсолутне стварности. Корен је уметничког феномена за средњовековну естетику у самом бићу; склад и лепота у своме вербалном и ликовном испољавању и сами су производ оног основног творачког акта којим је формиран и којим постоји свет. Отуда средњовековној уметности, и књижевности у њој, тако озбиљан, егзистенцијалан карактер.³³

Да као једину праву меру песништва види озбиљност егзистенције и величину Бога Љубомир Симовић потврђује следећим исповедним исказом:

Откад сам је прочитао, једна реченица Чеслава Милоша не избија ми из главе. Он каже: „Вероватно је само оно вредно што је способно да постоји за човека у тренутку када је он угрожен непосредном смрћу“. Ништа мање! Овим је мера постављена врло високо, и врло мало ствари може да је издржи. У таквом једном тренутку тешко да ће за било шта друго, осим за животни нагон и Бога, бити места. Не знам да ли песник сме да се нада да би поезија могла да буде толико вредна, и толико потребна, и толико моћна, да и у таквом тренутку, и у таквим околностима, постоји, то јест да постоји са истим интензитетом са којим постоје можда само жудња за животом и Бог. Али, било њено присуство у таквом тренутку видљиво или не, било оно призивано или не, она треба да буде ту негде у близини, да се одазове ако је позову.³⁴

Надлитерарност и насушност песничког израза Симовић остварује у поетском стилизовању молитве, форме која је обележена надрастањем језичког и чији је смисао у надилажењу човекове природне ограничености и отварању нових видова комуникације са Беспочетним Богом и безграничном егзистенцијом духа.

У вези са овом ванлитерарном функцијом песме јесте песникова тежња да се превазиђе језик: „Песник не жели да језик буде пут којим се завршава у језику. Напротив, језик је пут којим би песници хтели из језика да изађу... Негде у самом бићу поезије као да постоји тежња да се језик превазиђе, да се песма ослободи језика, да речи ишчезну у оном ћутању које језик песме производи.“³⁵

Ипак Симовић је свестан противречности, заправо антиномичности на којој ова тежња почива: „очито, језик је једино средство којим песник располаже да би нам „непосредно“ представио оно о чему пева, што значи

³³ Димитрије Богдановић, *Историја стваралачке књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1991, стр. 58.

³⁴ Ковачница на Чаковини, „Наша једина домовина“, стр. 81, 82.

³⁵ Дуило дно, „Белешке о Лази Костићу“, стр. 223, 224.

да је принуђен да језик превазилази самим језиком. У том напору да се превазиђе ниво језика и да се досегне визија непосредно, језичка средства се, сразмерно тежини задатка, стално умножавају. Тако се догађа да језик производи управо она тежња која би хтела да га укине“.³⁶

Да ли тежња за надлитерарним испуњењем поезије само ствара још већу, сушту поезију и да ли је онда и сама ванлитерарна, егзистенцијална димензија песништва ипак обухваћена естетским, или ова тежња за надлитературом заиста представља аутентичан покушај искорачења и превазилажења поезије? Есхатологија и надрастање поезије догађају се само када су и историја и поезија на свом врхунцу, када „као да су све енергије језика пробуђене да би се досегла она висока граница језичког савршенства иза које се, над хоризонтом језика, у ћутању, пружа свет суштинске поезије.“³⁷ Павел Евдокимов каже: „Култура се не развија у бесконачност. Она такође није неки циљ по себи; у њеним границама њен проблем је нерешив. Тамо где је истинита, она је сфера у којој човек ствара вредности и изражава своју „теургијску“ истину; али ова истина надилази временску садашњицу, облик овог света, и зато култура, на свом врхунцу, превазилази саму себе и у суштини постаје симбол, знак сасвим другог.“³⁸

Дакле, да би се Поезија васељене, чије је искуство језиком необухватљиво – надјезично, ипак досегла, потребно је стваралачки покренути и до врхунца напрегнути све творитељске језичке енергије и потенције. То је тачка на којој поетска реч увире у Логос као највиши естетско-егзистенцијални идеал и, као трансценденција стваралачког искуства, остварује литургијско позвање и смисао поезије.

НАЦИОНАЛНА УПОСЕБЉЕНОСТ УНИВЕРЗАЛНИХ ВРЕДНОСТИ

Као песник народног духовног искуства, Љубомир Симовић има слуха и ширине да обухвати хетерогеност културе којој припада. Својим поетским чулом он волшебном амалгамише у једну визију разнолике елементе често супротстављених културних праваца српске традиције (Средњи век, народно стваралаштво, просветитељство).

Притом се Симовић јавља у двоструком виду. У неким песмама он је изразито рационалан, када иронично, критички приказује човеково напуштање културних сфера, када као узрок и главни разлог његовог пада види оглушивање о просте, здраворазумске поуке културног предања. Овде је Симовић песник који се држи културе као народног, усмено артикулисаног искуства, он је резонатор историјског живота. У другим песмама, у којима жуди за апсолутном речју, када му поезија надраста литерарност и

³⁶ *Исјо*, стр. 225.

³⁷ *Исјо*, стр. 226.

³⁸ Павел Евдокимов, *Православље*, Службени гласник, Београд 2009, стр. 324-325.

пераста у молитву, као и када се залаже за ванестетске квалитете песме, заправо надестетске, Симовић разумева културу на један мистичан начин, ослањајући се на српску средњовековну поетско-философску традицију.

Овакав амбивалентан однос према култури темељи се на два важна, комплементарна вида српске традиције и духовности – црквено-средњовековној култури и усменом стваралаштву.

Симовићева укотвљеност у фолклорну традицију огледа се најпре у лексици његовог стиха, песничким фигурама, али и у стилизовању и укључивању у поетско ткиво живог говорног језика, разних дијалеката, као и градских жаргона. Ослањање на народну традицију отвара питање односа универзалних вредности и националних конкретности које те вредности упосебљују. Разумевање односа између универзалног и националног код Симовића је романтичарског порекла: темељи се на достигнућима немачких романтичара, који су баштинили многе Хаманове идеје, између других и ону о томе да су извори и увири свих поезија исти, а да се оне разликују само у свом току.³⁹

Да би се оно универзално уопште могло изразити и досегнути, неопходно је изражавати се национално, кроз свој језик и сопствено искуство. Уколико би изостала национална одређеност, заправо најдубља основа и исходиште сваке поезије и сваког посебног културног прегнућа, онда би и оно универзално било тек пука апстракција, и као свака апстракција – бe-животно.⁴⁰ „Ја покушавам да тражим жице којима универзално прожима сваку појединачну судбину, и покушавам да нађем оно чиме свака појединачна судбина допуњава универзално, и чиме учествује у њему.“⁴¹

Дакле, и у поезији и у есејима Симовић суптилно ослушкује спој националног и универзалног. У тим разматрањима духовна основа човечанства се не сагледава у духу апстрактног супстанцијализма, као што се ни локално не признаје тек као пуки декор и игра чула. Универзално је призвано и уприсутњено у националном, али и свака појединачна, непоновљива судбина у исто време твори универзално. Однос ова два феномена један је и неповредив, те се раздвајање никада не може извести, а да се такав организам не лиши своје животности и духовне делотворности.

Иако инсистира да се универзално остварује кроз конкретно национално, Симовићу је стран осећај етнофилетизма, те уколико националне особености не узрастају до висина универзалних вредности или им се отво-

³⁹ René Wellek, *A history of modern criticism : 1750-1950*.

Vol 2, The romantic age, London: Jonathan Cape, 1955.

⁴⁰ Зато је Симовићу важно да његова дела не изгубе обележја националног, јер оно није нешто споредно у њима, него сушто и животодавно; он осећа да уколико би се локално-конкретни слој изоставио из његове уметности, његово стварање изгубило би своју уметничку димензију, а самим тим и животност. Види Симовићев коментар поводом једног постављања Шопаловића (*Ковачница на Чаковини*, „Прибелешке после једне представе“).

⁴¹ *Ковачница на Чаковини*, „Разговор на Нишави“, стр. 165.

рено супротстављају, он ће се према њима односити крајње пародично: „А стално су нам за петама, / у стопу нас прате / свињци, кокошињци и земунци!“⁴² У оваквим песмама Симовић доводи у конфликт национално и универзално, па и свето и световно, показујући пут узрастања ка високим вредностима духа као „тврђ рад против сопствене природе“.

Са друге стране, када национално остварује аутентични смисао, тада је оно природна допуна универзалних симбола: „Чашо вина, / хлебе, / свето слово! / *Шљиво крај извора!*“ („Ходочашће Светоме Сави 4.“) Националне духовне форме представљају конкретно-историјско утеловљење мистичних енергија и процеса, те својим смислом и вредношћу узрастају до висина универзалних симбола, штавише оне саме творе оно што називамо универзалним духовним искуством човечанства.

Суптилно разматрање ова два противречна вида човековог постојања и њихово довођење у складну везу јесте оно што карактерише Симовићево певање.

ДИЈАЧКИ ИЗВОРИ И НОВО СРЕДЊОВЕКОВЉЕ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ

Поезија је нешто друго. Нешто друго у односу на шта? Нешто друго у односу на све. А пре свега нешто друго у односу на конвенционално, академско, школско схватање песничства.⁴³

Бити песник „упркос“ значи трагати за бићем поезије које је, упркос сложеним везама и односима са стварношћу, увек „нешто друго у односу на све“. Жудети и призивати биће поезије у којем нам се објављује разрешење целокупног искуства егзистенције које је сасвим нешто друго у односу на исходе какви се нуде или називу из природних токова, историјских збивања, цивилизацијских развоја, једном речју световних догађаја. Поезија обећава епифанијски завршетак у виду наговештене, никад досегнуте, апотеозе, где оркестар речи замењује хармонија мистичне тишине.

Супротстављање смисла, енергије и целовите сврховитости писања апсурдној фрагментарности и бесмислу цивилизацијских токова, потом потреба за васионом која „није страшна / ни огромна / кад је цела“, рад на обнови континуитета, те поетски контемплативно ураћање у дубине времена и повратак митским праизворима духовног живота не би ли се спознали „лик и наличје“ – све су то сведочанства о неочекивано нађеној мирноћи, о „тачки ослонца“ из које се, у самоћи и тихо, сви потреси сагледавају као пена на дубоком мору времена, сведочанство о једној дубљој укотвљености модерне српске поезије у традицију сопственог културног предања.

⁴² *Учење у мраку*, „На столу хлеб и вино“, стр. 80.

⁴³ 01.01.2010 <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Poezija-je-neshto-drugo-u-odnosu-na-sve.sr.html>

Код Љубомира Симовића, Ивана В. Лалића, Миодрага Павловића и других наших песника, присутни су, експлицитно или имплицитно, свесно или несвесно, али јасно и недвосмислено, увиди и искуства српске средњовековне поезике. У Симовићевој жудњи да песма буде више од литературе – да постане насушна; у Павловићевом поверењу у записивање и моћ песме као интегративне форме искуства; у Лалићевом, стваралачки смерном, варирању канона литургије; те, код свих њих, у окретању историјским процесима и догађајима као значајним обликотворним чиниоцима националног искуства и конкретно-временитим формама у којима се објављује и открива надвременска, онтолошка суштина; напокон, у обнављању вечне молитве као модерне поетске форме, – у свим тим стваралачким стремљењима пројављују се философско-естетски увиди средњег века као константан чинилац у обликовању индивидуалне поезике сваког од ових песника.

Својеврсна апсолутизација поезије као интегративне форме свеколичног духовног искуства, инсистирање не само на естетско-гносеолошкој функцији песме, него, пре свега, на њеној насушности за људски живот, што је, осим у експлицитним исказима самих аутора, видљиво у великој обнови молитве као жанра модерне поезије, те поверење у егзистенцијални значај и смисао поетског искуства, у онај значај који и кад није досегнут као животна реалност ипак јесте највиши естетско-етички идеал са којим се поетски доживљај самерава, – у свим тим поетским и мисаоним стремљењима живе су енергије, никад прошлог, па у том смислу ни заборављеног, средњег века, те се ове појаве и стваралачки процеси могу назвати новим средњовековљем у српској модерној поезији.

Битна одлика српске културе која почива на темељима византијског културног круга, али и чија посебност је условљена једним и непоновљивим историјско-цивилизацијским искуством, јесте дијачки⁴⁴ смисао стварања. Он је константа културе која је, иако пречесто изложена разарајућим силама историје, и исхитреним културним револуцијама и превратима, дубоко свесна својих источника и увира, те као таква не престаје да траје кроз сва времена.

Зато нама нису океани страни,
Ни гробови старих умрлих столећа;
Мирни смо на гозби у светској дворани
И кад небрат пије мирис нашег цвећа.⁴⁵

Записивање старих дијака се јавља и конституише као одговор и самоодбрамбени покрет у односу на деструктивност историјског. Писани на

⁴⁴ „У дужим записима на крају књиге или у слободним белешкама на маргинама многи су дијаци оставили трајне уметничке и песничке целине.“ (Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних јојмова*, Нолит, Београд 1990).

⁴⁵ Милутин Бојић, *Песме*, „Без узвика“, Каирс, Сремски Карловци 1996.

ивицама књига, у самоћама манастира, дијачки коментари су израз једне поетике која је више од било какве уметности, која је *суштини* духовни рефлекс, егзистенцијални нагон. Те забелешке, на маргинама историјских ситуација, светлеле би у мраку историјског, да сведоче о стваралачком покрету, човечној тежњи и очувању духовног континуитета и Христосности народног бића. Дијачко стварање је најстарије, трајно опредељење, експлицитно или имплицитно, целокупне српске културе; записи дијака су уједно најдубљи аутопоетички моменти њене поезије, који долазе до изражаја у најпреломнијим тренуцима националне историје.

Љубомир Симовић се својим делом уграђује у ову линију српске књижевности, коју обогаћује новим садржајима, продубљује оригиналним увидима, а ревитализацијом старих поетских форми и исконске егзистенцијалне мотивације стварања омогућава да она непрекидно, упркос свему, и даље тече.

У најбољој српској модерној поезији имамо један покрет који је сав усмерен на сакрализацију песме – било да у њој види могућност превазилажења литературе, као Симовић, било да песму повезује са каноном литургијске службе, као Лалић, или да у њој види залог човековог идентитета и опстанка, као Павловић. За разлику од прозе која систематски покушава да десакрализује, деструише сваки митски образац, у поезији се зачиње и живи један други, сложенији однос према миту, однос који није лишен пародије, који је чак и призива, али који, при томе, никада не иде до уништења митског, те стога бира један положај свесне распетости између сакралног и профаног.

Одбијање да се, упркос свему, традиција поништи, духовно искуство обесмисли, а епифанијско разрешење егзистенције престане да ишчекује, јесте положај у којем песник-дијак „као да пише за вечност / као по мрамору / пише / на хартији / која / гори“⁴⁶, односно тренутак „храбрости оних што остају спремни / да даље дају своје одговоре // И када уста што питају ћуте.“⁴⁷ Поезија се тада јавља у виду сакралних свечаности које се својом пуноћом и целовитошћу супротстављају разореној стварности.

ЛИТЕРАТУРА

- Симовић, Љубомир, *Учење у мраку*, Српска књижевна задруга, Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, Београд 1995.
 Симовић, Љубомир, *Песме*, Београдска књига, Београд 2008.
 Симовић, Љубомир, *Ковачница на Чаковини*, Стубови културе, Београд 2004.
 Симовић, Љубомир, *Дуило дно*, Београдска књига, Београд 2008.

⁴⁶ *Учење у мраку*, „Огњени дан“, стр. 81.

⁴⁷ Иван В. Лалић, *О делима љубави или Византија*, „Писмо Цону Беримену на вест о његовој смрти“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997.

- Бидерман, Ханс, *Речник симбола*, Плато, Београд 2004.
- Богдановић, Димитрије, *Историја старије српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1991.
- Бојић, Милутин, *Песме*, Каирос, Сремски Карловци 1996.
- Евдокимов, Павел, *Православље*, Службени гласник, Београд 2009.
- Евола, Јулијус, *Побуна против модерног света*, Градац К, Чачак, Београд 2010.
- Касирер, Ернст, *Оглед о човеку – увод у филозофију људске културе*, Напријед, Загреб 1978.
- Лалић, Иван В., *О делима љубави или Византија*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997.
- Павловић, Миодраг, *Извор*, Просвета, Београд 2000.
- Павловић, Миодраг, *Свечаности на илациоу*, Просвета, Београд 1999.
- Трифунковић, Ђорђе, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Полит, Београд 1990.
- Wellek, Rene, *A history of modern criticism: 1750-1950*. Vol. 2, *The romantic age*, London: Jonathan Cape, 1955.

МИЛОВАН ДАНОЈЛИЋ: КА ПОЕТИЦИ ВРХУНСКЕ ЈЕДНОСТАВНОСТИ

Валенти́на Хамовић

САЖЕТАК: У раду настојимо да укажемо на природу поетичког преображаја песника Милована Данојлића који се одиграо у тренутку песникове тежње за „врхунском једноставношћу“. Опште је место у књижевној критици оцена да се након првих песничких збирки (*Урођенички њсалми*, 1957; *Недеља*, 1959; *Ноћно њролеће*, 1960), у којима доминирају стања угрожености, зебње, несигурности, празнине и усамљености, у Данојлићевом осећајном регистру појавила другачија песничка нота. Откриће поетичког кључа у природи дечје песме трајно је преусмерило Данојлићево „певање и мишљење“ у оном делу стваралаштва које обично именујемо као стваралаштво „за одрасле“, јер се након почетне неосимболистичке фазе коју су критичари видели у његовим раним делима, у његовој поезији појавио поједностављен, редукован и директан песнички говор. Заокрет ка дечјој књижевности тумачи се као органски продужетак нечега што је песник осетио као насушну потребу у својим књигама за одрасле, а што је за последицу имало дубоко прожимајуће везе између ова два песничка корпуса: премештајући се из дубоко „инфериорне“ сфере, књижевност за децу се укључује у средиште књижевних расправа о модерности поезије, а поезија за одрасле обогаћује своје, сложеним захтевима обременено, песничко искуство. Феномен *наивне њесме* се зато сагледава као „могућност једног израза“ који се остварује готово подједнако и у књижевности за децу и у оној другој.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: песничка еволуција, „урођеништво“, наивна песма, једноставност, базичност, пантеизам, детињство, завичајност

Песник, романописац, есејиста и преводилац, Милован Данојлић, већ више од пола века неуморно истрајава у свом књижевном подухвату. Чини

се да у српској књижевности, тренутно, нема ангажованијег писца који са несмањеним еланом кроти, осмишљава и усаглашава свој књижевни и животни пут. Од метафоричне позиције *урођеника* који се суочава са феноменом „бачености у свет“, до смиреног спознања да *добро јесће живети*, требало је проћи кроз знане и незнане животне ритмове, кроз тражене и неочекиване књижевне преображаје, требало је ићи кроз време, и с временом, да би се у пуној мери потврдио један аутономни песнички глас. Утисак је да је целокупан књижевни пут Милована Данојлића у знаку непрестаног процеса тражења и самообликовања, чија се динамика изоштрава једним парадоксалним сазнањем: „Много сам читао, учио, преводио, путовао, одлазио и враћао се да би сагледао важност онога што сам имао на почетку, пре сваког учења и знања.“¹ Књижевноисторијске и поетичке чињенице указују да је еволуција овог „повратка“, још на самом почетку, била одређена неколиким околностима, пресудним за њено разумевање и осветљење.

*

Процес обликовања Данојлићевог поетичког идентитета морао би се, најпре, сагледати кроз контекст тзв. *друзе послератне* песничке генерације којој је припадао. Након преломног књижевноисторијског тренутка који је био у знаку обнове српског модернизма, другу половину педесетих година 20. века обележила је група песника чија је књижевноисторијска позиција била битно другачија. Наиме, захваљујући пионирском подухвату песничке претходнице (В. Попа, М. Павловић), генерација млађих песника је у новонасталим околностима наступила са нешто другачијим књижевним императивима. Тражећи свој ослонац у обновљеним вредностима предратне књижевности, имала је неспутану могућност да преиспитује књижевну традицију, исто колико и да тражи духовну и интелектуалну везу са модерним стваралачким настојањима европске књижевности. За разлику од претходних песника, слобода „новијих“ је садржана у песничкој еманципацији од непосредног књижевнополитичког ангажмана, што је омогућило усредсређење на саму поезију – естетизам, култ чисте поезије, узвишеност песничке инспирације, однос према миту, дијахронијске и синхроне интертекстуалне везе, само су нека од њихових одлика. Али, иако је ова етапа у развоју послератне српске поезије обележена знатно већом аутономијом у обликовању песничке имажинације, неоптерећеношћу идеолошким предрасудама и питањима књижевне политике, ни она није прошла без карактеристичног, модернистички обојеног, отпора и побуне. За разлику од претходног, превратничког и изразито динамичног књижевног деловања, побуњенички песнички став нове генерације био је

¹ Љубисав Андрић, „Тамне мрље аутобиографије – разговор са Милован Данојлићем, *Летњице Мајнице српске*, Нови Сад, март, 2002, књ. 469, св. 3, стр. 351.

израз интимне побуне и више је произлазио из тежње да се нагласи нови поетски сензибилитет, него што је био у знаку отпора против идеолошких стега којима се спутавају креативност и стваралачка слобода.² Други разлог због којег је стварање ових песника могло зазвучати „гласно“, може бити садржан у томе што је ова генерација представљала сублимацију свих стваралачких настојања која су активирани у послератној књижевности (напредо се јављају неоромантичарски тонови, симболистичка метафоричност, херметичност, надреалистички алогични спојеви, језички експерименти итд.). Настојање да се помире различити и противречни песнички утицаји и унутар индивидуалних песничких концепција, и унутар песничке генерације којој су припадали, могло је изгледати „бучно“, чак дисхармонично.

Појава првих Данојлићевих стихова (1955. године у часопису *Дело* објављује песме које ће 1957. прерасти у песничку књигу *Урођенички њсалми*), везана је још и за настанак *неосимболистичке групе* коју су сачињавали песници, прозни писци и књижевни критичари с краја шесте деценије 20. века.³ Заједничке црте десеточлане књижевне групе састојале су се више у односу према књижевности (поезији), него што их је обједињавао исти песнички програм. Много мање усредсређени на питања о месту поезије у друштву, а више окренути унутарњим проблемима песничке вештине и песништва у целини (песничка организација, изградња стиха, однос према симболистичкој поетици, надреалистичким начелима, однос према културним и цивилизацијским постигнућима), песници са ове, заједничке платформе, углавном објављују поезију као одраз индивидуалне, дубоко интимне потраге за сопственим идентитетом.⁴ Тако се и у случају Данојлићеве прве збирке могу разазнати укрштаји различитих песничких искустава. Препознат као песник „рембоовски опијених чула“, са поезијом у којој емоционално пренаглашено доминирају стања угрожености, зебње, несигурности, празнине и усамљености, као и по претварању „инвентивних надреалистичких израза у симболе свести“⁵, Данојлић је, по линији сродности са песницима сличнога сензибилитета, био интегрисан у песнички круг са изразитим „нео-усмерењем“ у односу на претходну књижевну традицију. Међутим, иако и сам потписник неосимболистичког програма, делом због

² П. Палавестра тај привидни сукоб оцењује као „тиху побуну суптилног и истанчаног сензибилитета“ чијој је природи било страно ангажовање за „било какве вредности изван сфере чисте духовности и унутрашње хармоније уметничког дела“, „Побуна авангарде и обнова традиције“ у: *Савремена њоезија*, приредио Света Лукић, Нолит, Београд 1973, стр. 133.

³ Неосимболистичка група је настала 1957. године и, поред Милована Данојлића, сачињавали су је: Драган М. Јеремић, Бранко Миљковић, Божидар Тимотијевић, Жика Лазић, Драган Колунџија, Петар Пајић, Вера Србиновић, Коста Димитријевић, Звездан Јовић.

⁴ О томе исцрпно пише Александар Јовановић у студији *Поезија српског неосимболизма*, „Филип Вишњић“, Београд 1994.

⁵ Бранко Миљковић, „Урођенички псалми“, у: *Критике*, (Сабрана дела IV), „Грдина“, Ниш 1972, 45-46.

неорганизованости покрета, делом због противречних ставова између припадника покрета, делом због нејасно дефинисаних програмских начела⁶, он није наставио да транспарентно надограђује симболистичко наслеђе на које се програмски позивао. На почетку сав у знаку гласне објаве, са изразито немирним токовима, његов песнички пут ће се сразмерно мењати (већ од наредних збирки *Недеља* (1959) и *Ноћно ђролеће* (1960)), показујући, временом, тенденцију ка стишаној артикулацији поменутих поетичких тежњи. Уосталом, неколико година касније, сâм је демистификовао своју књижевноисторијску позицију: „То што ви називате ‘послератном песничком еволуцијом’ ма колико ме одређивало, у суштини ме не обавезује нарочито. Сигурно је да сам посртао заједно са својим друговима, да сам се поводио са њима и за њима, али главна узбуђења ипак сам доживео у сусрету са другим просторима и са другим временима. Много сам везанији, рецимо, за неке наше међуратне песнике; за вијоновске баладе; надреализам ме није оставио равнодушним. Везујем се за далеке и за најдаље. Две сам године боловао Елијара, а хришћански мистици и данас су ми ближи од свега што се у мојој непосредној близини збива. Везујем се за ону линију српског песништва која, несклона великим гестовима и новаторским продорима, сумња, тражи, путује, бдије. Која то никад не престаје да чини.“⁷

*

Праву слику Данојлићевог бурног уласка у српску књижевност, као и потенцијални импулс за смиривање те буре, можемо пронаћи у једној критичарској оцени једног од његових „сапутника“, свакако најзначајнијег ствараоца у тренутку оформљења неосимболистичке струје, песника Бранка Миљковића. Наиме, Миљковићева критика збирке *Урођенички ђсалми* може се сматрати темељном платформом са које се сагледава даљи песнички развој Милована Данојлића. Основа Миљковићевог мишљења је да Данојлић доноси неку врсту поетичке доминанте у виду непрестаних *ђрођивречја*. Данојлићева је поезија „модерна у изразу, класична по форми“, пре свега „лична и афективна“, али у исто време своју афективност потискује изразитом дозом самосвести, чиме доводи у питање своју суштину: свака његова песма, наиме, „јесте један афекат, али афекат који себе сања, медитира и понекад врло суптилно рашчлањује“⁸. Данојлићева поезија, дакле, није само емоција, него и свест о емоцији, или, другим речима, она

⁶ О томе исцрпно пише Александар Јовановић у студији *Поезија срђскођ неосимболизма*, „Филип Вишњић“, Београд 1994.

⁷ М. Данојлић, поводом анкете на тему „Српска књижевност данас – поезија, опредељења: облици и могућности песничког израза“, *Савременик*, год. XVII, књ. XXXIII, св. 5, мај, 1971.

⁸ Бранко Миљковић, „Урођенички псалми“, у: *Криђике*, (Сабрана дела IV), *истио*, стр. 41.

еманира ауторову потребу да свака песма уједно мора да садржи и сопствену критику.

Противречности се, потом, показују кроз преовлађујуће песничке тонове збирке *Урођенички њсалми*, јер се у њој пројектује наглашено песимистички доживљај света, за који Миљковић тврди да „није основа ове младе и пунокрвне поезије“, да је тај песимизам „привидан“ и представља само један „банални ступањ у развиту младићске сензибилности“⁹. Несагласности се, даље, уочавају у континуираним контрастима: с једне стране *музикалности стихова*, са друге *жестина израза*; енигматичност језичких *шифри и знакова* у појединим песничким сликама, али и њихова *доступности* нашим унутрашњим расположењима; пренаглашеност лирског гласа која се граничи са *нарцисоидношћу*, али и његова истовремена *инијроверијност*. Коначно, ове се чињенице заокружују речима: „Милован Данојлић је с једне стране нежан песник склон лирској контемплацији, а с друге стране исувише буран темперамент: то његову поезију чини емоционално конфликтном.“¹⁰ Порекло овог конфликта могло се у том тренутку (осим песникове младалачке, интимне, располућености) тумачити управо поетичком блискошћу са песничким школама које су у себи носиле препознатљиву модернистичку напетост. Не спори ни Миљковић да је Данојлићева поезија настала под утицајем „два схватања која су највише обогатила, оплеменила и утицала на новију поезију“, дакле, симболизам и надреализам (типично надреалистичке и подсвесне механизме он илуструје неколиким наводима из *Урођеничких њсалама*); међутим, она није најбољи пример наслеђа тог типа, јер „Данојлићу као лирском ентузијасту није било могуће да ту синтезу поезије и критичког духа изврши на адекватан начин, као што су чинили Елијар, Рене Шар, Матић итд.“ Ова поезија, дакле, није „екстремна“ на начин својих претходника, него тражи начин да изрази дух свеколике, „интегралне“ поезије, да пронађе сопствени начин да се самообјави и за чију је обзнану, према Миљковићевом мишљењу, неспорно само то да је „романтичног порекла“.¹¹

⁹ Б. Миљковић, *истио*, стр. 42.

¹⁰ Б. Миљковић, *истио*, стр. 42. На ову се оцену надовезује још једна, врло илустративна слика коју је забележио Александар Петров, неколико година касније: „То су стихови талентованог и разузданог младића, који није знао шта ће са собом, како да се влада и чега да се држи у животу, (...) који се јавио у време потпуне пометње и превирања у нашој поезији, сукоба различитих праваца, тенденција и схватања, и све то упивши у себе, постао песник хаотичних противречности, нежности и помаме, силних и немогућих слика, са понекад поразним сазнањем да је песник празних речи које би да то не буду“ Александар Петров, „Од урођеника до болног ноћника“, *Савременик*, Београд, год. 7, бр. 12, 1961, стр. 599.

¹¹ Сличног је мишљења и Љубомир Симовић: „Популарности Данојлићевих стихова допринело је и то што су били модерни, али не екстремно, тако да су могли задовољавати укусе најразличитијих читалаца.“ „Свете травнице Милована Данојлића“ у: М. Данојлић, *Тачка ошћора*, СКЗ, Београд 1990, стр. IX.

Оно што се, дакле, може детектовати као младалачки и несвесни „пропуст“, једног наизглед бунтовног песника с краја педесетих година 20. века, виђен из перспективе његових савременика, показаће се, доцније, као један од кључних момената у конституисању Данојлићевог песничког профила¹². Препознатљива конфликтна подвојеност из прве збирке временом је добијала сасвим другу димензију јер се наметнула као темељни „разводник“ за формирање, по свему, специфичне поетике. Наиме, оно што је збирка *Урођенички њсалми* у себи носила као непомирљиве поетичке константе преобратило се, доцније, у карактеристичну жанровску разубојеност целокупног Данојлићевог стваралаштва: темпераментна жестина хуморних и иронијских слика пројектована је у његову *сајтиричну њоезију* као и у поједине сегменте његове *евокајивно-есејистичке ѡрозе*; примирени и усаглашени неосимболистички импулси, са сталном тежњом да се испуни жељено јединство између света и песника, базични је моменат његове тзв. *ѡоезије за одрасле*; а мекоћа, лиричност и емоционалност уграђене су у пројекат *наивне ѡоезије* из које се, као њен својеврсни продужетак, изродила ванредна *лирско-медијѡајивна ѡроза*.

*

У извесном смислу, своју кључну позицију Данојлић одређује већ првом песничком књигом. Положај лирског субјекта, који је себе представио као *урођеника*, јесте поглед странца на урбани простор у којем се обрео. То што се ова реч нашла на повлашћеном месту у књизи имплицира дијалог између простора културе, поретка, и простора изванкултурног, природног, елементарног, руралног света. Али, у погледу на оно што се пред њим отвара, као и у погледу онога што оставља иза себе, лирски субјект показује несигурни, располужени став („Ја сав занесен по утроби вида / Окружен виком у грозној самоћи / Дозивам биљке и град у тој ноћи / Клатим се рођен од зида до зида / И не смем стати а не знам где поћи“ – „Извори“). Већ прва синтагма „Урођеничких псалама“ – *чуднојосѡјећни ѡрадови*, потцртава позицију *аривисѡије*, који у свом чуђењу изражава назначену подвојеност (овај песнички неологизам садржи у себи извесну језичку неспретност својствену наивном/дечјем речнику): чини се као да се оно од

¹² Природу и порекло овог конфликта, дефинисао је сам Данојлић, у једном од својих интроспективних увида у деценијама које су уследиле: „Живео сам лоше и збркано, па сам тако и мислио, и писао и читао. Надао сам се да ће се све, једног дана, само од себе довести у ред, и да ћу, испуњавајући тамну дужност постојања, мутан у мутном нешто уловити. (...) Читао сам површно и несавесно, изјашњавао се пребрзо, олако се одушевљавао. Убеђивао сам себе како је и то део припрема за сопствени стваралачки рад. Сачињавао сам немуште текстове, и слутио, понекад, оно најдаље, неречено, што стоји изнад свих живота и дела.“, М. Данојлић, *Чишћење алаѡа*, Независна издања 32, Београд 1982, стр. 9.

чега је лирски субјект отишао не доживљава својим и припадним, а опет, оно што се затиче не обећава превише: „У чуднопостојећим градовима нико нас радостан не чека“. Из тих разлога, читав простор природних сагласја и поретка обележен је какофоничним звуковима и неуротичним покретима (*йицййи зуква и йрська, сунце йлаче и йламйи, у лобањи је месечина жуййа, хор малих сунаца врицййи* итд.) Језичка узаврелост пројектује емоционалну нестабилност песничког субјекта и из позиције *куда йобећи* отвара се простор за утисак пренаглашености и агресивности као кључних одређења прве песничке фазе Милована Данојлића.

Песничке збирке које су се појавиле релативно брзо након *Урођеничких йсалама*, донеле су прве промене у Данојлићевом песничком изразу. Занимљиво је било, у овом контексту, и са становишта вредносних судова, тај заокрет пратити у књижевној критици. Готово усаглашено, критичари су показивали карактеристичну *двојност* у рецепцији обе збирке (са књижевноисторијске позиције и улоге у Данојлићевом песничком развоју могу се доживети као једна целина – на то указује и Миљковићева забелешка о њиховом постојању и спремности за штампу још у време објављивања *Урођеничких йсалама*)¹³. Негативне оцене су ишле на рачун неравномерности и несавладивости квалитативних распона у композицији збирки, на рачун декоративности, реторичности и испразности појединих стихова, у херметичности и данојлићевском „пакленом инату унутар песме“, на рачун неодговорности у употреби „плитких емоција“, баналности и вулгаризације појединих песничких мотива итд.¹⁴ У исто време, неповољне оцене су биле праћене оптимистичким полагањем поверења у песни-

¹³ „Милован Данојлић пише много (тек му је изашла ова прва књига песама, а већ има друге две књиге спремне за штампу), али он није лакописац“, Б. Миљковић, „Урођенички псалми“, *ист*о, стр. 46.

¹⁴ Илустрације ради, навешћемо неколико критичарских запажања:

1. Милосав Мирковић: „Овога пута суочени смо са књигом песама које су грдно неједнаке: од романтичарских биланса минулих година до аутоматских текстова и надреалистичких симфонија које покадшто имају лукавство шансонете и неприступачну мирноћу умишљених. (...) Он воли да се изражава декоративно, наглашено“, његова песма је начињена од „пакленог ината унутар песме“, отуда „толико испражњених песама које глуме искушење и искушеништво“, „Мића као Пећа : Милован Данојлић : *Недеља, дело*, Београд, год. 6, бр. 2, 1960, стр. 233.

2. Бранко Јовановић: „Отуда и толике неравномерности, готово неопростиви распони у квалитету ове књижевности: од изванредних опажања у песми „Ја те снагрим тамом што ме преповија“, на пример, до најплићих емоција, баналности и вулгаризације мотива у песми „Без наслова“. Кад је већ поменута ова песма: узалудно филозофирање, без основа, без стварног повода и уметничке подлоге, празно, исконструисано набрајање у стилу 'шта би било кад би било.'“, „Ноћно пролеће“, *Борба*, Београд, год. 38, 16. 4. 1961.

3. Мухарем Первић: „Без обзира на изванредан број сирових и недовршених песама (које су се ван нашег очекивања нашле у овој књизи) у које спадају пре свега оне у којима се Данојлић олако препустио нарацији и естрадности замењујући притом деликатност свог песничког осећања за сумњиву духовитост и шарм репортаже, *Ноћно йролеће* несумњиво

ка који се тек формира, чији је таленат несумњив и у чијој се поезији није у најпунијем опсегу остварио очекивани стваралачки ниво. Готово по правилу, највреднији допринос у поменутим збиркама критичари су видели у кругу песама које су отишле корак напред у односу на претходне, и та новина се више сагледавала кроз лексичко-интонационе анализе, него кроз тематска померања.

Промене у односу на прву књигу обележиле су управо оне песме које су, да употребимо Данојлићев израз, „испале из реда“, „нарушиле оквир“ задат првом збирком. Таквих песама нема много, али им је заједничко обележје то што нису подлегле спонтаном и неконтролисаним емоционалном изразу, те „бесциљном врлудању асоцијација“: „Оно по чему се неке пјесме из *Недеље*“ памте и могу се сматрати успјелима, јест мања кићеност, бучност, јест прелажење громогласја у обичан говор¹⁵. Уз оцену да овакав начин песничког изражавања, „највише одговара типу Данојлићеве имагинације“, скреће се пажња и на две *пјесме у њрози* унутар ове збирке („Сутра“ и „Снег или завршетак“), за које критичар сматра да су у њима садржани сви услови за даље подстицање стваралачког замаха: „Овдје Данојлић може слободно, без метричких, ритамских и визуелнографичких ограда, причати о конкретним чињеницама и с њима повезаним конкретним осећањима, обухваћеним заједно једним конкретним доживљајем. Ту најбоље може доћи до изражаја његова љубав за предмете и слике, које нису симболи, него крепка и лијепа грађа за њих. Ту се његов широки дах неће претворити, присиљен да сажима и концентрира, у кратко, задахтано дисање, муцање и оштре издахе, који су налик на крикове, него ће потећи правилан и миран као широк поток.“¹⁶ Не слутећи да ће Данојлић све више ићи ка лирској прози (у којој ће се у највећој мери обистинити претходно назначена тврдња), овај критичар је исказао мишљење које ће у годинама које следе све више добијати на снази. Већ са наредном збирком (*Ноћно љролеће*), све чешће ће се проналазити сличне оцене. Тако ће остати забележено да је из књиге неуједначених лирских експресија израстао један круг песама које „ритмичношћу и сонорношћу, пуноћом боје и гласа чине једно сасвим засебно коло.“¹⁷ Такође, са свешћу о томе да се још увек не може поуздано рећи „какав ће коначан обрт добити ово преображавање“, увиђа се да се са збирком *Ноћно љролеће* догодила несумњива трансформација: „Као што је била типична његова неурастенична поама и неукроћеност у стиховима прве збирке, тако је карактеристично и ово потоње смиривање (...) Стихови као да заиста више не теку из уста, не навиру из подсвести, халуцинантно и неvezано,

чини да пролеће наше лирике буде и врт цвећа и предзнак богате и зреле јесени“, „Песник без повратка: Милован Данојлић: *Ноћно љролеће*, НИИ, Београд, год. 11, 7. 5. 1961.

¹⁵ Далибор Цвитан, „Од поезије до прозе: М. Данојлић: „Недеља“, *Књижевник*, Загреб, год. 2, бр. 7, 1960, стр. 115.

¹⁶ Д. Цвитан, *истио*, стр. 115.

¹⁷ Бранко Јовановић, „Ноћно пролеће“, *Борба*, Београд, год. 38, 16. 4. 1961.

већ избијају из пренасељеног чела“.¹⁸ Коначно, критичари ће поставити неку врсту налога пред песника кроз оцену да је за њега „можда било боље да је своју збирку, мало сузио, да се мало више чувао општих места и да је тражио нешто сажетији песнички израз“, те да је дошло време да песник не буде више преокупиран потрагом за новом збирком, него да треба да трага „за доиста новом, и у свему новом песмом“.¹⁹

Колико овај књижевнокритички преглед представља тек назначен песнички курс Милована Данојлића, толико је уверење Љубомира Симовића, у виду опширног и прегледног предговора за Данојлићеве изабране песме (*Тачка ошћора*, 1990), темељан увид у генезу заокрета од „емоционално конфликтне“ ка поезији стишаног и уравнотеженог тока.²⁰ У поменутом запису, за који је Данојлић уверен да најбоље представља његов песнички опус, налази се детаљан опис његовог песничког развоја од првих стихова „Урођеничких песама“, објављених у *Делу* 1955. године, до збирке *Чекајући да сћане љбусак* (1986). Описујући елементе Данојлићеве поетике, стално на трагу и сопственог песничког искуства, Симовић наглашава две јасне и недвосмислене струје од којих се састоји његов песнички ток. Оне се, попут контрапункта, сустижу и преплићу: прва означава нејасно осећање нелагодности и угрожености које песника наводе у бекство, а друга дубоку укорененост у српски пејзаж, у природу и језик. Заправо, устала-сана линија Данојлићеве поезије, са многобројним интонацијским преламанјима, водила је од разбукталости у првим збиркама ка поједностављеном и редукованом наративном и директном песничком говору у потоњим. Оно што је чинило његову константу јесу два различита и паралелна песничка гласа, назначена већ у првим збиркама. Први је заснован на незадовољству, ужасу, гађењу, стиду и отпору, а други на тражењу ослонаца, извора, корена и веза, чиме је на крају примирен онај првобитни противречни импулс необузданог „урођеника“.²¹

Али, од пресудне поетичке важности за трансформације у Данојлићевом песничком изразу Симовић наводи песниково откриће дечје/наивне песме, и то потенцира у значењу једног *јесничког јрограма*. Након читања једне од дечјих песничких збирки (*Родна година* 1973), Симовић је имао доживљај да песник пева о стварима о којима би иначе певао, али да сада пева непосредније, слободније, природније: „Тада сам први пут помислио да је употреба термина 'дечје песме' само камуфлажа за одступање са неког наметнутог попршта, и за ослобођење од неких обавеза које је модерна

¹⁸ Александар Петров, „Од урођеника до болног ноћника“, *Савременик*, исто, стр. 601.

¹⁹ Драган М. Јеремић, „Прерастање туге: М. Данојлић: „Ноћно пролеће“, *Књижевне новине*, Београд, год. 12, 21. 4. 1961.

²⁰ Љубомир Симовић, „Свете травчице Милована Данојлића“ у: М. Данојлић, *Тачка ошћора*, СКЗ, Београд 1990

²¹ Симовић има на уму збирке *Гласови* (1970), *Чисјине* (1974), *Грк у зајвору* (1975), *Тачка ошћора* (1978), *Мишја руја* (1982), *Вечити наилазак*, *Чекајући да сћане љбусак* (1986).

поезија песнику наметала, а које је он осећао као туђе и спутавајуће.²² Символић је, дакле, мишљења да је Данојлић на овај начин изнашао могућност да сачува своју слободу и природност, непосредан однос према стварима и према речима, а са тим и своју песничку природу.

У прилог овој тврдњи говоре речи самог Данојлића. Наиме, након само две године од појаве *Урођеничких њсалама*, појављује се његова прва песничка књига за децу, *Како сјавају њтрамваји* (1959) у чијој, накнадно образложеној, појави сагледавамо лик и језгро једног новог поетичког исходашта: „Онда је, почетком 1958, мноме овладала страсна жеља да напишем нешто једноставно, живо и доживљено, разумљиво свима и сваком. Сви-ма, дакле и деци. Тако сам трагајући за врховном једноставношћу, открио задовољство у кључу званом *дечја њесма*.“²³ Песниково измештање књижевног интересовања са главног књижевног тока на књижевну „периферију“, и то у јек традиционалистичко/модернистичких поларизација и жестоких литерарних обрачуна у књижевним круговима педесетих година 20. века, било је, дакле, мотивисано потребом за *једноснојавношћу*, чиме се, заправо, на неочекиван начин почело изоштравати песниково младалачко, бунтовно и конфликтно осећање света. Као да је и сам био свестан тежине свога, до врења доведеног, нејасног и мутно артикулисаног песничког бића, он је постепено ишао ка изразу који ће у наредним деценијама запремити знатан део његовог опуса. (Та се могућност могла назрети још у *Урођеничким њсалмима*, јер се упоредо са прављењем зачудне атмосфере у контакту са новим, другачијим простором у који се долази из онога од чега се бежи, може пратити игре ироније и персифлаже у односу на драмски патос основне позиције субјекта. У ту „пукотину“ се може сместити елемент инфантилног, као коректив лирском патосу и имажинативни размах који ће нарочито доћи до изражаја у књижевности за децу.)

Песничке књиге за децу, које су без сумње представљале праву новост у том домену, постале су песникова суштинска тачка ослонца, полазна основа за конституисање „врхунске једноставности“, жељена форма за објаву посве другачијег песничког искуства. Јер, идући неочекиваним и „заобилазним“ путем, Данојлић је дошао до разрешујућег унутарњег јединства служећи се дечјом песмом. На то је у самом старту указао Данило Киш, тврдећи да су његове дечје песме „пре једна поезија *sui generis* неголи поезија за децу у правом смислу те речи“ и да је под заштитном маском и под етикетом „дечје поезије“ протурио заправо један део своје сопствене осетљивости, „и то онај део који се није могао – због некакве поетске конвенције – „прокријумчарити“ у свет, део оног света који Данојлић као ’недечји’ песник није могао да истисне из себе.“²⁴

²² Љ. Символић, *истио*, стр. XX

²³ Милован Данојлић, *Како сјавају њтрамваји и друже њесме*, Јефимија, Крагујевац 1999, стр. 407.

²⁴ Данило Киш, „Дечје – као маска“ у: *Varia*, сабрана дела Данила Киша, Београдски издавачко-графички завод, Београд 1995, стр. 419, 420.

Данојлићев доживљај наивне песме, као ниво певања и мишљења на којем се свет пре свега даје чулима, што нас враћа на „елементарну чистоту живота“, на „далеку праоснову певања и мишљења“, водио је, дакле, ка сазревању идеје да се о свету може певати и на начин који одступа од тодашњег песничког концепта.

*

Напоредо са песничким књигама за децу, Данојлић започиње и теоријско образложење овог „незаконитог књижевног рода“. Готово истовремено са збирком *Како сјавају џрамваји*, он пише и серију расправа које ће, у годинама које следе, произлазити једна из друге и објединити се у есеју под називом *Наивна ђесма*. Поред неколико кључних тачака везаних за поетичке претпоставке дечје књижевности (однос књижевности и педагогије, антрополошки аспекти феномена детета, тематски оквири, улога песничке имагинације), посебно место ће имати његово разумевање односа између модерне и дечје песме. Тежиште у дечјој песми се, наиме, показало као одраз незадовољства модерном поезијом, њеним исувише компликованим налозима и херметичношћу. Свака песничка генерација, по Данојлићевом мишљењу, по систему одбацивања наслеђених поетских конвенција, програмски је редуковала, чак подривала, основне темеље песничког посла што је, на крају, довело до аутодеструктивног и јаловог преиспитавања властите песничке снаге и до својеврсног отуђења поезије од себе саме. Превише загладала у себе, поезија је губила реалну везу са човеком и светом, што је Данојлића изазвало на оштре реакције. Много година касније, сумирајући свој животни пут, забележио је: „Књижевност као књижевна тема: то је један од перверзнијих видова декаденције и распадања. Какав тужан посао: писати приче о писцима, или песме о судбини поезије! Изразито инцестуозна радња, а инцест и промискуитет најављују пропаст врсте. Књижевност себе почиње гристи за реп, бавити се својим случајем.“²⁵

Стога, помало парадоксално (уколико се има на уму модерност његове песничке преокупације), Данојлић започиње својеврсну расправу између модерне поезије и дечје/наивне песме, што се у контексту књижевноисторијског тренутка којем је припадао, може разумети као још један поуздан знак његове поетичке преоријентације. Наиме, оно што је, рецимо, Бранко Миљковић говорио у есеју „Неразумљивост поезије“, стојећи испред читаве своје неосимболистичке песничке генерације, Данојлић ће неколико година касније, на изванредан начин, преусмерити и ставити у службу новог песничког програма. На почетку Миљковићевог есеја, наиме, стоји запажање да су савремени читаоци склони да оптуже модерну поезију за неразумљивост и неприступачност, међутим, несхватљиво и неочекивано је што

²⁵ М. Данојлић, „Призори из fin-de-siècle-a“, *Мука духу*, „Драганић“, Београд 1996, стр. 18.

им се у тој осуди придружују и књижевни критичари: „Ови критичари, као и они који мисле да је свака реч аутентична, нису учинили скоро ништа да схвате ту неразумљивост, да је објасне, да је дефинишу тамо где она проистиче из бити самог поетског чина, да је разлуче од недаровите кон-фунзије и незналачке збуњености дилетаната и мистификатора.“²⁶ И оно што је Миљковић, надаље, убедљиво разлагао, тражећи аргументацију у теорији песништва, програмским начелима појединих песника и књижевних праваца, као и у филозофским системима, а све у име одбране сложене структуре модерне поезије, Данојлић је, на свој начин, подвргнуо преиспитивању. Две године касније, у есеју под називом „Ка стварном разумевању дечје песме“, он разлучује суштинску разлику између модерне и наивне песме: „Писање песама данас подразумева, више него икад, одређене конвенције, имплицира веома високе сазнајне циљеве. *Arg poetica* прошлог и нашег века не опева свет, она га ствара (...) Филозофска, историјска, научна, па и сама уско естетичка питања овладала су свеколиким песништвом: мало је оних који се усуђују да певају као птица на грани. Савремени песник настоји да плански употреби свој дар. Великанима то полази за руком. Бављење поезијом све је више изразито озбиљан, племенит, незабаван посао (...) Песниковање, коме је корен у радосном сазнавању живота и природе, постаје, тако, трагично озбиљна и строга дисциплина.“²⁷ Међутим, и модерна песма је, према Данојлићевом уверењу, пошла од истог импулса као и наивна, само што се савремени песници труде да свом основном импулсу додају „што свестранију и комплекснију надградњу“. За разлику од задивљујућих домета „велике“ поезије, наивна песма је „остала на изворности и свежини емоције“ и успела да „конзервира основне елементе певања – емоцију, машту, игру – у њиховом најпростијем, најживљем и најприроднијем стању“.²⁸

Привлачност поезије кроз коју се „најнепосреднијим, најкраћим путем изражава човек, природа, живот“, показала се као још једна „могућност израза“, за коју ће Данојлић постојано тврдити да се није случајно догодила у модерним временима. Доживљавајући је као специфичну књижевну технику, он јој је кроз полемички дискурс управо признао право на модерност, штавише, он је управо као наслеђе модернизма (надреалистичко је откриће инфантилног доживљаја, непосредности алогичних слика дечјег света и простора неспутане маште) прихвата и обликује по мери своје поетике. У том смислу, уверљиво делује идеја Милана Пражића да „модерна поезија користи последњу могућност да буде исповест која мири

²⁶ Бранко Миљковић, „Неразумљивост поезије“, у: *Критике*, (Сабрана дела IV), „Грдина“, Ниш 1972, стр. 223; Есеј је први пут објављен 1961. године, најпре на Радио-Загребу, а затим у *Књижевнику* (Загреб, бр. I, 22. II, 1961), делом посвећеном успоми Бранка Миљковића.

²⁷ М. Данојлић, „Ка стварном разумевању дечје песме“, *Летопис Мајнице српске*, год. 139, књ. 393, св. 2-3, 1963, стр. 122-123.

²⁸ М. Данојлић, „Ка стварном разумевању дечје песме“, *истио*, стр. 124.

емпиријски и песнички субјект управо у дечјој песми“, између осталог и због тога што је она у „у пуној слози и љубави са моралом и хуманизмом, са лепотом и добротом, са чистом, нескептичном, људском истином.“²⁹

Након буке и какофоније првих песничких збирки, након ирационалне потребе за бекством од света, у којем се „топимо у ружне комаде“, а сунце се, „ниско“, и „црно“, своди на „исконску јалову меру“, након препознавања деструктивног и зверског инстинкта у себи самом („Осећам да у дну вена горим / И пламен мржње свуда да сејем...“), потреба за једноставношћу појавила се као спасоносни одбрамбени штит, као подстицај да се сагледа важност онога што је песник имао на самом почетку свог уласка у свет, пре сваког учења и знања, када су и љубав и морал, и доброта и лепота, били иманенти пратиоци још неосвешћеног бића. У складу са тим, мењао се и регистар песничке осећајности видљив у смиривању тона, у тежњи да се поједностави израз, да се дође до језика у којем ће, како је Данојлић другим поводом забележио, најједноставније речи изгледати „најчудније“, односно у којем ће све „имати првородну снагу“, у којем је све „први пут виђено, нађено и проживљено“.³⁰

*

Генеа *уавршавања једноставности* целокупне Данојлићеве књижевности се, осим кроз зазивања основности као кључног начела предоченог у расправама о дечјој књижевности, може пратити и *са друге стране*, у једном песниковом признању датом у *Лирским расправама* (1967), књизи која се, хронолошки гледано, синхроно одвијала са поетичким утемељењима *наивне поезије*. Описујући у *Памфлећу против завичаја*, наиме, догађај везан за присуство младих гимназијалаца из Војводине, који су у песниковом завичају (Ивановци, Љиг) проводили по месец-два током лета, приповедач долази до индикативног спознања. Прижељкујући да проникне у узроке задивљености сеоским пејзажима ових младих излетника, постепено је стасавала свест о суштинској разлици између два супротстављена става људи исте генерацијске припадности: „Различитим очима смо гледали један исти свет. Они су га *чаробно једностављивали*, ја сам га *наклоно комликовао* [В. Х.]. Они су га уживали, док сам га ја боловао.“³¹

Из песникове самоспознаје назире се пут жељеној једноставности, исто колико и огорченост због несклада који открива у релацијама човек-природа. Несклад је проузрокован чињеницом да природа постоји „независно од људске судбине“:

²⁹ Милан Пражић, „Вечито време детињства“ у: *Игра као слобода*, Змејеве дечје игре, Културни центар Нови Сад, 1971, стр. 65.

³⁰ М. Данојлић, „Завичај песме“ (о поезији Матије Бећковића), *Летопис Матице српске*, бр. 1, 1971.

³¹ Милован Данојлић, „Памфлет против завичаја“ у: *Лирске расправе*, Матица српска, Нови Сад 1967, стр. 23.

„А онда, ни у каквој вези са тим, науљено, тмоло, воштанозлатно лишће липа у јесен, багрење и маховина и мале црвене печурке после кише, зелене вечери које се смркавају упоредо са олујом, непрестана и чиста вечност у којој се једино људи нескладно понашају, кратки и кишни јесењи дани кад пропиште изворчићи по ливадама, свечаности летњих сумрака, и звезде, звезде, звезде...“³²

У овом опису уочава се блиска веза са оним што ће чинити основу једног тока Данојлићеве књижевности (пантеизам, завичајна блискост, чулно упијање света, сраслост речи са појавама које означавају итд.). Међутим, у овом случају, у средишту његове опсервације (у духу модернистичког конфликта појединца и света) било је разбијање сентименталних судова о природи (која је у песниковом случају и метафора за завичај) као свете и светле човекове илузије/сећања на свој невини и чисти почетак:

„Ја нисам овде где сам, и нисам оно што сам; један запостављени, скоро нестварни део мене пати у тим непомичним, леденим, тихим србијанским ноћима, смуца се и очајава испод звезданог јесењег неба, тражећи начин да се обзнани, самопревазиђе, ослободи (...) Ова илузија, ова самообмана психолошки је спасоносна, изгубљени рај је трајна наша опсесија, а завичај је посебан вид те опсесије. Дирати у нестварну слику једног бившег, заборављеног времена одиста је неперепоручљиво.“³³

Са мешањем, по сопственом тврђењу, гађења и усхићења (са изразитим осећањем *мржње* према сопственом завичају), млади песник је „туђим ногама“ корачао кроз добро знане пределе исказујући пригушену сету у ретким сликама богате и прелепе природе, доживљене као „недостижни и неухватљиви бол наш“, да би коначно експлицирао: „У срцу природе – неприродан до срца, стоји човек.“³⁴ Расцеп између човека и природе који је назначен у редовима ове расправе само издалека слуги оног ко ће певати о „срећи чистог бивања“³⁵, и који ће након туђине, нигдине, „пута који никуда не води“³⁶, и из света „чуднопостојећих градова“ схватити да је „детинство и дечаштво проживео у небеском забрану на сунчевој окућници, у златном врту, где се све показивало и дешавало први пут“³⁷.

Прве деценије Данојлићевог стваралаштва су, тако, обележене његовим непрестаним кретањем у кругу двеју супротстављених тачака: с једне стране природа, дете/детинство, и *наивно* мишљење, а са друге одрастао човек са свим психосоцијалним и егзистенцијалним аспектима који га дефинишу. Напоредно читање његових књижевних остварења за децу, односно

³² Милован Данојлић, „Памфлет против завичаја“, *исјџо*, стр. 35.

³³ Милован Данојлић, *исјџо*, стр. 21,23.

³⁴ *Исјџо*, стр. 52.

³⁵ М. Данојлић, *Година пролази кроз авлију*, Филип Вишњић, Београд 2002, стр. 5.

³⁶ М. Данојлић, „Ево пута који никуда не води“, *Баладе*, Нолит, Београд 1966, стр. 11.

³⁷ М. Данојлић, *Година пролази кроз авлију*, *исјџо*, стр. 131.

за одрасле, управо указују на преломне моменте ове својеврсне „песничке онтогенезе“: у „Памфлету против улице“, на пример, у опису типичне, локално обојене приградске ситуације затичемо слику:

„Старци који у пролетње и летње вечери износе треношце на тротоар па је, заковани негде у дну кичме, посматрају с краја на крај, изнутра и извана, – ти су старци, без сумње, пристали на једну неописиво мучну и поражавајућу погодбу. По начину како гледају, по брзини којом пуше и дишу, човек јасно осети да је смрт неизбежна и незаобилазна, а тероризам улице да је ту немоћан. (...) Зуре ти старци у празне поноре распаднуте светлости (...) Хипнотизирани безначајошћу тренутка који пролази, осуђеник и зликовац пиље, тако, један у другог страсним, мучитељским погледима.“³⁸

И затим, још једну:

„На једном прозору лакте се девојке. Две их је, или три. Као да сатима испробавају и регулишу неку невидљиву мишоловку, да је, на крају, одбаце у собни кутак, и зловољно окрену леђа улици. Свако очекује више но што му се пружа. Прозори су истакнути пунктови тог вележивотног чекања. На њима се чека све, или ништа.“³⁹

Ове прилично натуралистичке слике, настале са становишта тачке гледишта (иронијски дистанцираног) посматрача, две године касније ће се у песми *Предграђе*, из збирке *Фуруница јоџуница*, преобратити у сличну песничку ситуацију. Песму дајемо у целини:

Овде се вазда осећа мирис угља и дима,
Овде има што нема и нема што другде има,
Овде се још увек може дисати пуним грудима
Овде се улице зову по неважним људима.

Ракић Душан и Петронијевић Сима
Туку се шаховским фигурама у дугим поподневима
Опкорачивши клупицу са два краја, да се не клима
Муче се са шахом, и шах се мучи с њима.

Сатима, сатима, сатима,
Неко је налакћен на прозор
А неко се досађује на вратима.

У тихим и ситим и добрим вечерима
Месец утврђује шипке на малим пенцерима.⁴⁰

³⁸ М. Данојлић, „Памфлет против улице“, *Лирске расправе, исјо*, стр. 7.

³⁹ *Исјо*, стр. 12.

⁴⁰ М. Данојлић, „Предграђе“, *Фуруница јоџуница*, Културни центар Нови Сад, Нови Сад 1969, стр. 39.

Разлике у доживљајима ове две слике су јасне: прва, песимистично обликована ситуација „чекања“ са тамним, гротескно искривљеним сликама старца и девојака/уседелица (удавача?), и друга која нуди простор где се „још увек може дисати пуним грудима“ у „дугим“ и „добрим“ вечерима. Наговештај блиске и топле завичајности, толико препознатљиве свакоме ко је пре свога првог путовања у велики захуктали град живео у ушушканој и безбедној досади своје улице, скопчана је са осећањем бесмртности и животног смисла, али и са, овде занимљиво мотивисаним, осећањем континуитета са душама предака оличеним у „неважним људима“.⁴¹ Зато је суштинска разлика у овим сликама у начину на који се у њима континуитет „догађа“, односно у присуству/количини времена које у њима „хуји“: „безначајност тренутка“ који се наслања на мотив неизбежне и незаобилазне смрти у првој слици захвата само један исечак времена, који се асоцијативно веже за тренутност, коначност, за оно што је неумитна стварност сваког освешћеног човека. Друга слика која је уоквирена месечевом светлошћу, дакле мотивима који су преузети из „космичког“ арсенала, употребљена стихом-рефреном „сатима, сатима, сатима...“ логички упућује на осећање безвремености. Узета као огледало „безвременља“ и „безмерја“ улица је у овим сликама донела два квалитативно различита осећања: прво је скопчано са свешћу одраслог човека о границама које су му наметнуте, а друго је срасло с детињим погледом на свет: „У детињству преживљавамо историју, безмерје, васиону. Касније од свега нам преостане ова инфериорна, сиромашки часна обавеза: изживети свој мали живот.“⁴² закључак је и самог песника.

Ова супротстављена осећања, природу и друштво, као и властите поетичке ставове песник мири својим повратком на детињство. Није то, међутим, само сентиментални повратак сећањима на једно доба, које је крајње демистификовано дефинисао као нашу „непоправљиву раздвојеност од сопственог почетка“⁴³, него је то повратак праначелима постојања, повратак у базичност, првобитност света, природе, човека и уметности (поезије). Развијајући своју тезу о кључном расцепу између човековог *биолошког* и *друштвеног* бића, један од оснивача савремене семиотике и психолингвистике, Лав Виготски, у својеврсном дијалогу који води са учењем свога претходника, Ж. Пијажеа, нуди занимљиву и за ову прилику драгоцену опсервацију: „Биолошко се замишља као почетно, првобитно, *садржано* у *самом дејствију*, што чини његову *психичку сујестину*. Друштвено делује

⁴¹ Владимир Димитријевић у тексту „Пред Оџрадом на крају Београда“, наводи речи хришћанског филозофа Жарка Видовића: „Завичај и родна кућа имају тајно дејство: да изазову осећање бесмртности, континуитета присуства предака, непролазног детињства човековог...“; В. у: *Милован Данојлић, ђесник*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 2005, стр. 148.

⁴² М. Данојлић, „Памфлет против улице“, *истио*, стр. 9.

⁴³ М. Данојлић, „Памфлет против завичаја“, *истио*, стр. 20.

принудно, као спољашња, туђинска сила у односу према детету, која поти-скује начине мишљења својствена детету и сагласне његовој унутрашњој природи, и замењује их мисаоним схемама туђим детету, које се намећу детету споља.⁴⁴ (подвлачења В. Х.)

У том смислу, Данојлићев заокрет на детињство света, човека и песме није само бекство од горчине, језе и безнађа (тако присутних у модерној поезији), него се разумева као дубока потреба песника да допре до „психичке супстанце“ оног облика постојања који је у најужој вези са смислом живљења и унутрашњим, животодавним нагонима људског бића. Ако је та супстанца садржана у „биолошком“ (самим тим и детињем), онда је логика повратка на базично, конкретно и једноставно „бивање“ потпуно оправдана. Зато ће песнички поступак заснован на једноставности, конкретности, елементарној бризи да се речима дође до изворности, постати Данојлићево основно начело, начин да се превазиђе непремостиви раскол између човека и природе, чији се програмски потенцијал може видети у стиховима (подвлачења В. Х.):

Какав вечни напор да нам се предочи
То што једноставно бива или јесте –
Јутро, кутак реке, и тешки лопочи
Предуги векови и још дуже цесте...
Никад не њореди; можеш ли, сведочи!
*Истијни су од нас ближе наше очи.*⁴⁵
„Балада о очима“

Оптуживан претходних година за узаврелу емоционалност изражавану испразним реторичким средствима, Данојлић ће у другој половини седме деценије 20. века (након збирке песама *Баладе* (1966), и форме *лирских расцртава* започетих 1967, те збирке *Фуруница жођуница*, 1969) постепено ићи ка изразу ослобођеном од апстракција, компликоване симболике, гомилања поетских средстава.⁴⁶ То ће бити највидљивије у његовој пантеистичкој поезији, лирској прози (*Змијин свлак* 1979, *Година њролази кроз авлију* 1992, *Балада о сиромашћу* 1999, *Учење језика* 2008, *Прича о њријови* 2009, *Добро јесте живети* 2010) и децјој поезији. Поједностављени

⁴⁴ Лав Виготски, *Мишљење и љовор*, Нолит, Београд 1983, стр. 82.

⁴⁵ М. Данојлић, „Балада о очима“, *Баладе*, Нолит, Београд 1966, стр. 59.

⁴⁶ Почетком седамдесетих година Данојлић је превео књигу есеја Езре Паунда *Како да чииамо* (1974). Овај превод не мора бити доказ неког дубљег избора по сродности, али чињеница је да се Данојлићев поједностављени песнички поступак поклапа са основним претпоставкама *имајизма*, правца који су установили Е. Паунд и Томас С. Елиот, а чија су обележја јасно, непосредно писање, без „ђинђува, шљокица, без инверзија, без општих места и заноса без покрића“. Имајисти, дакле, употребљавају речи обичног говора, инсистирају на сликовитости, конкретности, тачности. Паундово је мишљење: „Кад неко доиста осећа и мисли, он муца једноставне речи“. Видети: Езра Паунд, *Како да чииамо*, избор, поговор и превод са енглеског – Милован Данојлић, Матица српска, Нови Сад 1974.

израз песничког/приповедачког гласа који се и с ове и с оне стране, дакле и у књижевности за децу и у књижевности за одрасле, оваплотио у тражењу значења и смисла света и подразумева се као најдубља потреба помирења са самим собом, са прихватањем свога места, порекла, улоге у свету.

Valentina Hamović

MILOVAN DANOJLIĆ: TOWARDS THE POETICS OF SUPREME SIMPLICITY

Summary

Literary critics generally think that after the first collections of poetry (*Urođenički psalmi* [Native Psalms], 1957; *Nedelja* [Sunday], 1959; *Noćno proleće* [Night Spring], 1960), which are dominated by the emotions of peril, anguish, insecurity, emptiness and loneliness, a different poetic note occurred in Danojlić's emotional register. The paper is trying to clarify the nature of the poetic transformation of the poet Milovan Danojlić, which happened at the time of the poet's aspiration for the "supreme simplicity". The changes are noticeable in the gradual change in the collections *Sunday* and *Night Spring*, and in his reception of the contemporary literary criticism. A special part in the poetic transformation was played by Danojlić's discovery of the poetic key in the nature of a children's poem, because it permanently redirected his "singing and thinking" in that part of the creative opus which is usually termed "for adults". The turn towards children's literature is interpreted as an organic extension of something that the poet felt as a basic need in his books for adults, resulting in deeply permeating connections between these two poetic corpora: being shifted from a deeply "inferior" sphere, children's literature is joined in the center of the literary discussions on the modernity of poetry, and poetry for adults enriches its poetic experience burdened with complex demands. The phenomenon of a *naïve poem* is therefore seen as "a possibility of an expression" which is achieved to an almost equal extent in the children's literature as well as in the other one.

ДЕКОНСТРУКЦИЈА И ПЕСНИЧКА ПОЕТИКА Т. С. ЕЛИОТА

Милена Владић-Јованов

На сличан начин на који сам изнела тврдњу да Елиотове песме сачињавају динамичан, сложени систем, написала сам рад у којем се огледа иста врста сложености, у преплитању нивоа и њиховој динамичној повезаности. Другим речима, теоријски појмови из деконструкције као и нови које сам увела (поименце *лакуне означавања* и схватање границе као *живе границе*) преплићу се и продиру једни у друге, али и у саму анализу и различите облике читања Елиотове поезије које сам изнела и о којима сам расправљала чинећи заправо ову тезу, једним њеним делом сложеним, згуснутим ткивом, сличним ономе које Дерида помиње на почетку познатог есеја „Платонова фармација“. Ткиво и ткање су изрази употребљени не само за текст и текстуално, него и за сам процес читања и *писања*, како ове процесе Дерида види: дакле, као ипак одвојене али и оне који се узајамно додирују и продиру један у други. Откривајући законе на којима један текст почива, а које он од нас пажљиво скрива, ми у самом читању додајемо сопствене нити док истовремено уочавамо постојеће нити датог текста. И управо у том пролазу, у том простору који се отворио између теорије деконструкције и анализе и читања Елиотових песама настао је овај рад. Отуд и нови теоријски термини као нове нити, који одговарају читању и промишљању Елиотовог поетског система на више начина. Додиром теоријског и књижевног *лакуне означавања* истовремено представљају и појединачна читања у анализи Елиотових песама. Нека од њих, која ћу овде само у контурама извести, детаљно сам разрадила у самом раду, и истовремено сам због саме идеје да је Елиотова поезија суштински сложен поетски систем, дакле због самих карактеристика на које овакав систем упућује, указала на многобројне путеве којима неко тумачење, то јест читање може поћи. *Лакуне означавања* упућују и мој став да се теорија и теоријски нивои морају сравнити са текстуалним и књижевним нивоима.

Појам граница као нечега *живо̑*, као нечега пропусног и пулсаторног настао је такође у читању и промишљању Елиотових есејистичких радова, критичких појмова и читавог поетског и драмског дела и упућује управо на деконструкционистичку идеју о немогућности повлачења оштрих граница, али не само у немогућности њиховог успостављања, него увек парадоксално суштинске (не)могућности раз-граничавања области из које се продукују границе, будући да је она сама увек већ пресечена и подривена разликом. Сваки став било да потиче из књижевне теорије или интерпретације дела, или пак из саме филозофије, носи своју супротност у себи самом. Управо је управљање према неупрљаној чистоти унутрашњости оно што сваку спољашњост одређује као продор нечег непријатељског, неприкладног, неподесног, невластитог, нечег страног, а због самог начина продирања и крајње опасног. На крају, такво схватање никад није верно себи, јер не постиже, и не одржава чистоту унутрашњег, будући да је спољашњост већ у унутрашњости, и не само то, него изазива, супротно циљу којем тежи, многе друге поделе.

Деридино схватање западне филозофске мисли као метафизике присуства навело ме је да поново промислим значај и функционисање једне од најзначајних подела у књижевности и људској мисли уопште: поделу на спољашње и унутрашње и бескрајне хијерархије које је ова подела изазвала и оставила у наслеђе многим областима и дисциплинама у области хуманистичких наука.

Са друге стране, није довољно само констатовати продор спољашњег у унутрашње, јер би се само констатацијом остало у домену статичног. Напротив, реч је о могућности динамизма, односно начину продукције значења. У разумевању тог система од велике користи је управо категорија деконструкционистичке *ишџерабилности*. Језички знаци, а затим ако то проширимо и читаве текстуалне јединице су с једне стране аутономни, и имају своје „границе“, али истовремено њихову аутономност омогућава управо хетерономија, односно продукција значења, то јест њихова поновљивост, коју као могућност снаге раскида већ носе у себи, и на тај начин стварају друга значења, то јест улазе у друге контексте. Хетерономија знака, а онда продукција и дисеминација значења, не значи ни да је знак аутономан у односу на контекст, него да не постоје контексти који имају сигуран извор, сигурну основу и луку значења. И управо овакву суштинску полисемију и немогућност свођења, како у тумачењу Елиотовог дела тако и у самом читању и поновном ишчитавању његове поезије и есејистике, пронашла сам и покушала да докажем да Елиотовој поетској мисли сасвим одговара деконструкционистичка категорија *неодређености*. То пак не значи да не постоји граница између текста и контекста, или текста и других области, посебно теорије, напротив, чувена Деридина реченица из *Гаматологије* да „нема ничег изван текста“ значи, односно упућује управо на то да је све у *тексту*, у Елиотовим песмама и њиховом богатом међусобном односу и продукцији значења у *лакунама означавања*. Не само да у процесу

читања морамо укључити у *сам њексѝ* све ставове које доносимо из других области, науке, филозофије, теорије или пак у ширем смислу других дискурзивних феномена, него непостојање тог „извантекстовног“ значи да не постоји неко место изван текста, језика, које би руководило то јест унапред и једнозначно уредило односе између онога унутар и онога споља.

Не постоји са друге стране, како се то у теорији деконструкције наглашава, ни трансцендентално означено, у смислу присног јединства означеног и означитеља, односно непосредног присуства смисла, јер је спољашњост означитеља увек већ у означеном, другим речима структуре неприсуства представљају услов за појаву значења.

Структуре неприсуства, опросторење, размицање, диференција, односно кретање рАзлике у *лакунама означавања* Елиотове поезије представља суштинску одлику овог динамичног, поетског система.

Међутим, у потрази и потреби за трансцендентално означеним, велики број тумача је сводио Елиотово дело, у зависности од облика извођења и проналажења извора кохеренције. Такав потез провоцира и само дело, дато посебно у његовој најпознатијој песми „Пустој земљи“ као фрагментарно и „разједињено“. Потрага за једним и јединственим извором дата је у различитим видовима: у гласу или лику, уједињилачком начелу које се огледа у преплитању лирског и наративног, моногласја или вишегласја или проналажењу „средњег дискурса“ као зрелог песничког говора, и шири се од „Пусте земље“ до песама из различитих периода. Сагледавајући око 50 различитих тумачења и приступа Елиотовом делу, дошла сам до закључка да се сви могу у већој или мањој мери сврстати у приступе на које се може применити појам центрираних структура, чији центар је како Дерида наводи у есеју „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“, истовремено и у структури и изван ње. Другим речима, структуралност је одсутна из самог центра структуре. У зависности од избора извора кохеренције, то јест центра, тумачи су градили читаве конструкције, при чему се основне поставке на којима су изградили дате структуре нису могле наћи у изворишту од којег су полазили или којем су тежили. Често су такав извор представљали Елиотови рани филозофски радови, поставке из његове докторске дисертације посвећене филозофији Ф. Бредлија, сами Елиотови критички појмови а онда и посебан избор песама. Поставка на линији архе-телос води не само свођењу Елиотовог дела, него изазива, што сам у раду и показала, да исти тумачи после извесног времена поново приступе тумачењу већ изабраних песама, али сада са новим центром, да би опет и из тог „новог“ угла завршили у још једној центрираној структури. Није у питању недостатак извора или проналажење „бољег“ него то што се кретање рАзлике, и Деридино схватање појма *ѝисања* налази у основи Елиотовог поетског модела, у којем је стога немогуће наћи упориште у односу на које би се правиле даље поделе. Бинарност у опозицијама, свођење на или једно или друго не одговара Елиотовом делу, у којем не функционише принцип *или / или* него принцип *и /и*, дакле и једно и друго, а

онда даље једно у другоме. Литерарност која извире из ових пролаза у којима се у *лакунама означавања* налазе истовремено и идентитет и неидентитет, конституисано и конституишуће, може се уочити у двострукој егзистенцији фигуре и облика преображаја. Преображај сусрећемо у протоку значења на семантичком нивоу, у преплетености тема које се уливају једна у другу преображавајући једна другу, и на структуралном, у структури и форми Елиотовог дела, када се стихови трагови, или пак читаве песме, нађу у игри присуства и одсуства, преображавајући у свом кретању и увек новом „распореду“ читаво дело као такво.

Бољи увид у то да је кретање рАзлике у основи динамичног Елиотовог поетског система омогућио ми је рад на преводу његове ране поезије, настале у периоду између 1910. и 1915. године, а издате тек 1996. године у издању Кристофера Рикса (Christopher Ricks) у књизи под насловом *Inventions of the March Hare, Poems 1909-1917* (New York: Harcourt Brace & Company, 1996).

Издвојила бих за ову прилику једну од песама. Реч је о песми „Смрт св. Нарциса“ која пресеца „Пусту земљу“ док се истовремено у другој *лакуни означавања* доводи у везу са „Љубавним јадима Ц. Алфред Пруфорка“ који се у наредној *лакуни* отвара према још једној раној песми „Пруфорковом бдењу“ и враћа ка „Пустој земљи“. У овој *лакуни означавања* уведена је тема смрти као структура неприсуства која продукује и чини значење могућим. За разлику од Овидијевог Нарциса, чије „Метаморфозе“ су призване у игру значења у коментарима „Пусте земље“ Елиотов Нарцис смрт садржи у самом себи. Овидијев Нарцис упућује на два понављања: временско у облику еха, и просторно у облику слике. Међутим, Овидијев Нарцис умире јер не може да прихвати разлику као однос према себи који је уједно и једини начин постојања идентитета. Он не жели промене, него напротив да заустави кретање, да буде непоновљив, те је стога сличан кипу од парског мермера. Међутим, он се ипак понавља у слици испред себе и већ тиме је уведена просторност, као однос према другоме, овде према другоме као себи, односно према *писању*, и смрти као структури неприсуства у овом случају. Насупрот кретању као самогенеричком начелу присутном у сваком писању, у сваком тексту, Нарцис „непомично мотри“ желећи да заустави кретање, тежећи присном јединству, самоприсуству и непоновљивости. Елиотов „Нарцис“ „умире“ на сасвим другачији начин. Његово понављање уводи промену и омогућава динамизам. Већ почетни стихови представљају врсту псеудосиметрије, јер се на почетку понавља крај песме. У њима се сусрећемо са „окрвављеним хаљинама“, у којима препознајемо „црвенило крви“ с краја песме, док „сивкасту сенку“ која је на почетку песме „на уснама“, на крају затичемо „у устима“. Спољашњост је увек већ у унутрашњости, стално се преображавајући.

Дакле, у понављању Нарцис се креће, мења и преображава. „Згрчене бутине и колена“ из III строфе поновљени су у IV у облику сексуалног напада, при чему је Нарцис истовремено и девојчица, жртва, али и пијани

старац, јер се на крају као жртва осећа „пијано и старо“. Он је још и дрво, и риба. Он мења облике, никад статично не задржавајући један до краја, то јест из самих стихова читамо да његову „дрвну“ претходну лепоту увек држи „сопствени стисак“ прстију „нове лепоте“. Нарцис је прогутао сопствену смрт, он сенку као нарушавање присуства и садашњости држи у сопственим устима. Другим речима, Нарцис долази до самоспознаје да је његов идентитет управо у сталном превазилажењу граница и непрекидном преображавању. Истовремено „Смрт св. Нарциса“ нас још једним понављањем, стиховима траговима води ка „Пустој земљи“. Реч је о стиховима да се уђе у сенку стене. Овај позив да се уђе у сенку представља позив да се уђе у смрт, у структуру неприсуства, у опросторење – размицање, другим речима то је позив читаоцима да уђу у простор саме песме, прво очигледно поновљеним стиховима из самог „Нарциса“ а онда и у сам процес *писања*, јер управо тим уписивањем одсуства стварамо нова значења. Позив за улазак у песму истовремено је позив да се из ње изађе и да се уђе у простор нове, у овом случају у лакуни, у пролазу *између* „Нарциса“ и „Пусте земље“ то би била „Пуста земља“. То је заправо позив да се уђе у *писање* и додавање нових нити. И управо нас преображавање као тема идентитета у „Нарцису“ доводи до идентитета на структуралном нивоу, јер нас води ка поимању идентитета „Пусте земље“ као песничког облика. Тај позив да се уђе у песму, као позив у сенку, представља истовремено могућност да се покаже нешто што *није*: јер у „Нарцису“ и „Пустој земљи“ стихови позива да се уђе у сенку сиве, односно црвене стене, завршавају се стихом „показаћу ти нешто што није“, односно показашу ти „нешто потпуно другачије“. Другим речима у процесу кретања *разлике*, у диференцији којој присуствујемо у овој *лакуни означавања*, у овом пролазу између „Нарциса“ и „Пусте земље“, садашњи елемент је повезан са нечим „што није“, са нечим другачијим од себе. Он истовремено задржава у себи обележје прошлог елемента, дакле траг изворно избрисаног искуства друге песме у Елиотовој поезији, али себе истовремено даје да буде поништен знаком сопственог односа са неким будућим елементом, односно како видимо могућношћу да уђе у контекст нове Елиотове песме те се тако ова могућност повезивања садашњег у овој представљеној *лакуни означавања* конституише средствима релације према ономе што није. Другим речима није реч о трагу као таквом него о трагу трага, то јест о отвореном простору онога што није ни у „Нарцису“ ни у „Пустој земљи“ појединачно, него у *лакуни означавања*, у том *између*, у пролазу апорије у којем нема коначног значења, нити тумачења, него увек само нових питања и нових облика читања. Стога се „Нарцис“ и „Пуста земља“ у овом простору *између* отварају и дају читању. А да је реч о читању говоре нам стихови трагови „Пошао сам у сутон уским улицама“ који се понављају у простору између „Љубавне песме Џ. А. Пруфорка“ и „Пруфорковог бдења“. Они истовремено упућују и на читав низ раних песама из Бележнице (1909-1915). Реч је о преплитању тема града и интроспекције, дакле још једне спољашњо-

сти која продире у унутрашњост песничког *ja*, и нашој, читалачкој конструкцији једног „нестварног града“ из „Пусте земље“ наговештеног истоименим стихом. У раној поезији, приказом шетње овог градског становника, у промени градских пабова и барова, поткровља и смени улица које се нижу као мучне расправе на *сцену* нам је изнета и оспољена једна унутрашњост. Питања спознаје, искуства, времена, али и самоспознаје, идентитета само су нека од питања и тема са којима се овде сусрећемо. Опет у другој *лакуни означавања*, дакле читања, ови стихови упућују на присуство једног одсуства, другим речима на одсутно „Пруфорково бдење“, али истовремено јесу једно одсуство које конституише присуство, то јест поменути ране песме. Навешћу само неке од њих, „Први и други капричо у Северном Кембриџу“, „Четврти на Монпарнасу“, „Дим што се скупља у празнини и тоне“, „Поподне“, „Интроспекција“, „Појаве“, „Мала Пасија“, „Прва и друга расправа са душом“.

Немогуће је дакле утврдити хијерархију, немогуће је руководити Елиотовом поезијом и тумачити је из неког облика центра. Управо нас у овом савијању теорије деконструкције и саме анализе у читању Елиотове поезије појам кретања *разлике*, разлике или диференције упућује на то. Ово графички наглашено А, ово У у разлуци, указује на неодређеност, на неодлучивост када је у питању активно или пасивно, присуство односно одсуство наведених путања у лакунама означавања између „Љубавних јада“, „Пруфорковог бдења“, и низа песама из Бележнице, односно на оно што не допушта да га супротност у избору води и распоређује.

Други стих траг из „Пруфорка“ окреће се теми „Нарциса“ отварајући тему смрти као немогућност непосредности присуства значења. Она се улива у „Нарцисову“ тему самоспознаје и идентитета, управо кроз структуру неприсуства, то јест смрти. Пруфорк одбија непосредност садашњости као вредности на коју она полаже право. Он каже „Требало је да сам, али нисам“ (*I should have been*). Или у другом стиху сасвим директно „Не! Ја нисам принц Хамлет, нити је требало да сам“ (*No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be*). Дакле, он одбија да буде, да јесте, да нешто значи у садашњости (реч је о вези која се у енглеском језику уочава између два глагола *to mean* and *to be*).

У поетском обрту који Елиот маестрално изводи, Пруфорк замера садашњости и говору, оно што је Платон у „Федру“, што ишчитавамо из Деридиног есеја „Платонова фармација“, замерио писму сличном фармакону, које не само да није лек за памћење, него је напротив отров. И управо та суштина фармакона, његова неухватљивост, двострукост, његова суштина неидентитета, али и могућност лаког неухватљивог продора чини га опасним и заводљивим. Такву „опијеност“, варљивост, заводљивост Пруфорк сада приписује говору, који не нуди оно што истиче да му је својствено, властито, припадно, присутно у првом плану, него напротив оставља маглу, дим, увијеност и преплетеност, и крајњу језичку неодређеност. Други крак ове теме, како смо навели у *лакуни означавања* између „Пруфорка“,

„Нарциса“ и „Бдења“, води нас теми самоспознаје, у истом стиху трагу, његовом другом страном. Наиме, Пруфорк каже, требало је али нисам, дакле требало је да „гребем дна тихих мора“, да истражујем, другим речима да стално прелазим границу у себи и да се преображавам.

Пруфорк, управо упућивањем на Хамлетов монолог каже да је требало да учини оно што Хамлет одбија, да хрли ка непознатом, другим речима да пређе границу. Идеја да је спознаја могућа преласком границе, да лежи са оне стране, што уједно појачава идеју разграничавања спољашњег и унутрашњег, појачана је овде тиме што је реч о граници оностраног и ононостраног света. У „Пустој земљи“ се то, када су у питању односи рода, сексуалности и љубави односи наравно на лик Тиресије, који будући да је био и у мушком и у женском телу, „зна“ ове тајне. На то да не само да није реч о једном, статичном преласку, и отуд знању, него да никада није реч ни о чистим областима, то јест да се границе стално прелазе и *између* и у *једном*, упућује управо искуство које Тиресија носи у себи, а које потиче из једног другог преображаја, преображаја Филомеле. У овом сложеном, преплетеном структурално-семантичком ткиву, у којем се о преображају говори и у равни теме али и облика, управо је читалац тај који повезује све ове равни. Структура неприсуства, одсуство, или на крају ишчезнуће предмета исказа и / или пишчева смрт, као што Дерида наводи у *Гласу и феномену* не само да не спречавају текст да нешто значи, напротив, ова могућност рађа значење, тако што га пружа слушању и читању. Другим речима, читалац је тај који препознаје везу између „Љубавних јада Ц. А. Пруфорка“, „Пруфорковог Бдења“, „Первиgiliум Венериса“ у *лакуни означавања* о којој говоримо.

Первиgiliум Венерис је песма на латинском језику непознатог аутора чији стих Елиот цитира у V делу „Пусте земље“, који гласи „када ћу постати као ластавица“, и који упућује на Филомелу, при чему нас он истовремено води и до II и III дела „Пусте земље“ и преображаја Филомеле у самом тексту „Пусте земље“ и стихова који гласе: „Преображај Филомеле коју је варварски краљ / Тако сурово силовао; па ипак, / тамо је славуј испуњавао пустињу својим неповредивим гласом“ у II делу док у III делу чујемо звуке „птичије“ песме који непосредно претходе наративу о Тиресији.

Читалац управо увиђа овакав „распоред“, то јест грађење конструкције помоћу стихова трагова у овом динамичном поетском систему, али и његово истовремено разрушавање, то јест брисање, које ствара нову конструкцију, и нови распоред. Примера ради конструкција се изнова гради и отвара у новом читању већ само увођењем епиграфа „Љубавних јада Ц. А. Пруфорка“ и / или епиграфа „Пруфорковог бдења“. Опет, сложеност система се огледа и у томе што пут оваквог повезивања никада није директан, него увек *заобилазан*. Он представља „крчење пута“, да се послужимо термином и појмом са којим се сусрећемо у Деридином есеју „Фројд и сцена писања“ поводом функционисања мнемичког трага. Опажајни ниво, перцепција садашњости у оваквом систему у којем су епиграфи повезани

међусобно, а онда и са коментаром и стиховима траговима или пак у некој новој *лакуни означавања* са читавим песмама, дата је у прошлости, јер значење ни у једном тренутку нити на једном месту није дато у облику непосредног присуства. Још један од нивоа сложености у Елиотовом поетском систему управо представља још интензивније кретање и продукцију значења, јер се, поменућу само то, тема преображаја и насиља који се у причи о Филомели јавља, везује за теме креативности, креативног чина, поетског дела и на крају саме улоге песника. Многи тумачи су управо у стиховима о славују неповредивог гласа, видели песника, то јест улогу песника да посебним, уметничким путем изрази искуство које преобликује и ублажава насиље. Већ као део искуства, а онда још изражено уметничким обликом, насиље губи оштрину и грубост коју собом доноси. Међутим, ако бисмо пажљивије читали стихове латинског „Первигилиума“ посвећеног богињи Венери, уочили бисмо да они упућују на песнички субјекат који жели да постане ластавица, у циљу да би, како стих гласи „поново добио глас“, дакле да постане као она која га је насилним путем изгубила. Песник, дакле, мора проћи и прећи извесне границе, мора се преобразити да би проговорио. Трагови насиља, трагови спољашњег су, другим речима, увек присутни и видљиви у самом ткиву песме, јер се глас славуја чује као једно *Твиџ тџиџ* (у преводу на српски „див, див“). Уопште идеја да је неповредив глас, глас чисте, неупрљане унутрашњости стално се доводи у питање и то наглашеним присуством материјалности означитеља, као што је ова проста птичија песма, а онда и парадоксом који лежи у основи везе неповредивости и гласа а то је одсуство онога ко поседује глас. Одсуство оца логоса. Неповредив глас би био онај који не дозвољава улаз и продор спољашњег, нити означитеља било које врсте, јер то значи бити неповредив, то јест имати целину једне чисте унутрашњости. Али у вези са гласом и песником који тим гласом проговара, то би онда представљало супротност првобитној интенцији значења: јер би упућивало на тишину. Другим речима, упућивало би уместо усменог говора, на писани, на писмо и писање као опросторење, размицање чијим путем смо управо и дошли до овог значења. Пошто је свако писање отворено читању, читалац је управо тај који ово искуство то јест траг избрисаног искуства препознаје на језичком нивоу. И то сада премештеног у лик Тиресије, дакле удаљеног од „извора“.

Тиресија не само да није централна личност чији глас уједињује све хетерогености како на формалном тако и садржајном нивоу тиме што не стоји изван или изнад ове структуре којом управља, него напротив указује на нешто сасвим друго. Наиме, и сам бива преображен, али не само чињеницом да је већ био и у једном и у другом телу, него тиме што искуство Филомеле постаје и његово искуство. Траг тог искуства затичемо премештено, а у овом случају једино уочљиво на реторичком нивоу, у стиху који се јавља уз звуке птичије песме наилазимо на једно „Тереу“ (на енглеском језику) које се истовремено односи и на Тиресију и на Тереја, као онога ко је силовао Филомелу. А затим на истом нивоу, дато једном процесу чита-

ња у лакуни означавања између Тиресије и Филомеле, Тиресија се јавља као старац не само усахлих женских груди, него је на енглеском осим *breasts*, које се први пут јављају у делу посвећеном сцени коју Тиресија види, он повезан са животињским грудима, речју *dugs*. Реч је о поновљеном стиху, *The old man with female breasts* који нешто касније чујемо као *The old man with female dugs*. Траг насиља који овде успоставља релација људско / животињско, и живо / механичко, а у вези са насилним сексуалним (када је у питању Филомела) односно механичким, љубавним чином када је у питању однос дактилографкиње и службеника, који Тиресија посматра и проживљава, приказан је и сложенем употребом глаголских времена, и употребом актива и пасива, која се да уочити на енглеском језику *exploring / explored* и *assaults / assaulted*. Тиресија се налази у телу на које се односе наведени глаголи, јер после љубавног чина остаје у соби са дактилографкињом, дакле у подручју феминитета. Исто тако трагови насиља и сексуалности уочавају се не само визуелно, у преображају као трагу тог насиља, у Тиресији, које видимо у стиху *Teperu*, него и у звуцима птичије песме, *Jug jug to dirty ears*, при чему ово *jug* не само да упућује на звук птице, него означава и прост израз за сексуални контакт, а за савременог читаоца то је истовремено и вулгаран израз за женске груди.

Да траг овог избрисаног искуства треба да уочи читалац наглашено је не само позивом читаоцу да уђе у „сенку“ као у простор песме, упућеним у „Нарцису“ и „Пустој земљи“, то јест да читањем уђе у процес *писања* као процес креирања значења, него и директним обраћањем које Елиот преузима из Бодлеровог стиха из песме упућене читаоцу: „Ти! Дволични читаоче, налик на мене брате“. Дволичном, јер и сам пролази и прокида границе у процесу преображавања у сопственом идентитету, при чему трагови тог процеса увек остају, као спољашњост, ако хоћемо, те у том смислу његов идентитет никад није чист нити је „исти“, него увек у кретању рАзлике. Налик је на њега, на писца јер и сам писац пролази у стварању исти процес читања и *писања*.

Овај повик и обраћање налазимо, у оквиру тематског нивоа у којем нам се у овој лакуни означавања „Пуста земља“ отворила као дело које се бави суштинским проблемима језика, управо у једном исто толико тумаченом Елиотовом делу „Квартетима“. Као што је „Пуста земља“ пресечена „Нарцисом“, тако су и „Квартети“ пресечени и једном и другом песмом, али и читавим низом ране поезије, то јест песмама из Бележнице, и то како на структурално-семантичком споју нивоа у теми и облику преображаја, тако и у преплетености теме чулности и маскараде којом се подрива тематски ниво духовности у „Квартетима“. Наиме, у њима се појављује и „Љубавна песма св. Себастијана“ и „Смрт св. Нарциса“, али и „Спаљени играч“, као што се два ја препознају управо у овом повику из стиха „Литл Гидинга“, када песнички субјекат препознаје уједно „присан и неодредљив“ лик некадашњег, мртвог учитеља, како је углавном појава ове „сложене авети“ и протумачена у великом броју приступа. Песнички субјекат преу-

зима тада „дуплу улогу“, виче и чује другога повик „Шта! *Ти* овде?“ Наглашавање дупле улоге нас упућује управо на идеју да је реч о једном песничком субјекту у простору апорије, у којем се у овом пролазу којим се не да проћи отвара простор сличан Деридином појму *химена*, у којем су идентитет и неидентитет један поред другога и један у другоме. Другим речима да се у овој *лакуни означавања* која се отвара између „Нарциса“, „Пусте земље“ и „Квартета“, али и ране поезије, посебно у преплетеним темама интроспекције и свакодневице градског живота, у којима затичемо песничко ја у потрази за сопственим идентитетом, у процесу самоспознаје као процесу преображавања, то јест да је када су у питању стихови који се односе на појаву „сложене авети“ реч о једном *ја* које се обраћа другом некадашњем *ја*, да је реч о простору преображавања који се отвара у њему самом, када се „садашња“ прошлост јави у облику извесне спознаје, то јест самоспознаје. Ради се дакле о новом грозду тема, времена, искуства, смрти али и језика, као посебно преплетеним темама у „Квартетима“. Исто тако само помињање авети води нас до још једне велике теме, теме духова и мистичности у „Квартетима“.

Није реч о апсолутној реалности нити вечном времену, које истиче велик број тумача „Квартета“, нити о њеној супротстављености обичној реалности, и људском, хронолошком времену, јер се у овом сложеном поетском делу једно налази у другоме. А онда већ и само „чулно време“ време „огрубелног лица“, то јест хронолошко време проткано је кретањем рАзлике. Упорно наглашавање да је реч о првом, рајском свету и вишој реалности нагнало ме је да пажљиво поново ишчитавам стихове који тумачи ових интерпретативних оквира истичу, и да поставим питање: ко је заправо присутан у првом, рајском свету са почетка „Бернт Нортон“.

Ту су одједи који се касније појављују као погледи, одблесци и одсјаји. „Невиђен поглед“ (*unseen eyebeam*) добија карактеристике бића као и ехо који „пребива у башти“. Другим речима, „невиђен поглед“ није одблесак, слика или одраз истог, напротив он указује на одсуство присуства, али не само то, него се у поетској игри ово одсуство отргло и има сопствени живот. Не видимо извор погледа, као што не чујемо глас, него само ехо, и сада се трагови тог одсуства међусобно одражавају и преламају. Тиме је наглашено одсуство извора, али и упоришта било које врсте. А онда није реч о вишој или обичној реалности, него је у првом плану поетска реалност, јер у *лакуни означавања* између „Квартета“ и „Пусте земље“, да наведем само овај пример, звуци дроздове песме из „Пусте земље“ асоцирају на звук воде али воде које нема, и у том смислу представљају ехо, постају у „Квартетима“ варка дроздове песме, којом смо позвани да уђемо у „први свет“. На сличан начин „нестварни град“ из „Пусте земље“ добија, осим у раној поезији, своје присуство и у „Квартетима“, у појави и шетњи „сложене авети“ у бледом сумраку „уз лимен звекет мртвог лишћа“ које „гони ветар градске зоре“, када у кретању рАзлике у преображавању песничког субјекта долази до њиховог сусрета, то јест до самоспознаје, у „слози на пресеку времена“,

који „није нигде, ни пре ни после“. Наговештај значења да је неповредив глас заправо тишина, појачавају и стихови „Квартета“ у којима *одсујиво* онога ко поседује поглед и ко посматра „површину која блиста из срца светлости“ у „Пустој земљи“ стекне обресе *присујино̄*, то јест лика младог, заљубљеног човека који је „загледан у срце светлости, тишину“. Игра *присујино̄* и *одсујино̄* у суиреференцијалним пролазима између „Пусте земље“ и „Квартета“ уочава се, између осталог, у огромном одсуству воде о којој се толико говори у „Пустој земљи“ као животодавној сили и њеним силовитим присуством у облику мистичног „смеђег бога реке“ у нама самима, чији ритам је, како песник наводи, „присутан у дечијој соби“. Мистично је не негде другде, него управо у нама самима и у језику којим се изражавамо.

Завршавам стиховима из „Квартета“, о „пролећу сред зиме“ и „ружма препуним снега“ у којима нас Елиот упућује да њихови ослонци не леже нигде сем у оквиру поетског, то јест у њиховим сопственим структурама, крајње неодређеним и увек отвореним за нова читања у новим *лакунама* означавања.

ДОЖИВЉАЈ КИНЕСКОГ ПИСМА У ЕВРОПСКОМ МОДЕРНИЗМУ

Зоран Скробановић

САЖЕТАК: Наше истраживање усредсређено је на перцепцију и тумачење кинеског писма у разнородним уметничким областима и остварењима насталим током епохе модернизма у Европи. У делима неких од аутора предмодернистичке епохе (Пол Клодел, Виктор Сегален) присутни су наговештаји модернистичке перцепције кинеског писма.

У делима књижевника као што су Гијом Аполинер и Езра Паунд могућно је идентификовати јасна кинеска исходишта. Исто тако, перцепција кинеског писма одиграла је важну улогу у филмској уметности (Сергеј Михаилович Ејзенштајн) и сликарству (Паул Кле). Иако смо у нашем истраживању фокусирани на стваралаштво ових модернистичких уметника, јер је у њиховим поетикама најприсутније надахнуће кинеским писмом и културом, истовремено ћемо настојати да пружимо шири увид у присуство кинеског писаног језика у различитим уметничким медијима.

У светлу анализа различитих уметничких перцепција кинеског писма, поставља се питање оправданости уметничких поступака инспирисаних кинеским писаним језиком, као и улоге уметника у тумачењу сегмената кинеске културе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: кинеско писмо, језик, идеограм, перцепција, уметност, поетика, модернизам, поезија, филм, сликарство

Модернизам као стваралачки израз, или модернизам као подручје уметничког деловања, на више начина представља захвалан истраживачки колаж како за синолошка, тако и за шира културолошка проучавања.

Успостављање нових уметничких простора, мултимедијалност, свест о тржишној вредности и пласману сопственог стваралаштва, све су то тековине модернистичке епохе које у значајној мери кореспондирају

са добом у којем ми стварамо, комуницирамо и представљамо властите идеје, ставове и уметност.

Исто тако, сведоци смо времена у којем смо суочени са све прагматичнијим образовним приступима, моделима и захтевима академског тржишта, због којих се понекад заборавља **оплеменењујућа улога уметности у едукацији и свеукупном животу појединца**. О томе да се не сме занемарити тај благородни, али и дидактички ефекат уметности на ритуалима обogaћено испољавање човека, говорио је и први кинески учитељ Конфуције, налажући својим ученицима да читају древну *Књиџу ѿесама* како би се убедљивије изражавали, обликовали мисли које желе да предоче другима, боље процењивали људски карактер, али и лакше разумели и упражњавали одговарајуће међуљудске односе.

На трагу оваквих Конфуцијеvih опсервација, може се рећи да уметнички приступи и тековине које бележимо у модернистичкој епохи представљају илустративно и инспиративно полазиште у сваком покушају да се младим људима предочи трансглобални карактер и актуелни значај многих књижевних достигнућа из прошлости.

Оно што је са сиголошког становишта најзначајније, а то представља окосницу овог истраживања, јесте чињеница да је епоха разнородних уметничких праваца коју данас називамо модернизмом у великој мери **последња глобалних сусрета у којој Кина има изузетно значајну улогу**. Није нимало претерано рећи да кинески утицаји представљају предуслов за исправно разумевање многих сегмената модернистичког доживљаја света на Западу. Епоха модернизма представља историјски тренутак у којем културна мобилност и хибридноост посебно наглашене, нарушавајући различитости, епистемолошке и изражајне границе међу различитим културним матрицама. У епохи у којој су „све уметности тежиле да постигну стање слике“, визуелни утисци често су били пресудни у уметничком доживљају модерности.

Езра Паунд је свој Имажистички клуб основао у чајдиници Британског музеја, Гијом Аполинер о својој надахнутости кинеском уметношћу први пут јавно говори управо након гостовања Вегенерове збирке Британског музеја у Паризу, Сергеј Михайлович Ејзенштајн и Паул Кле служе се кинеским утицајима у преосмишљавању визуелних уметничких средстава. Динамика визуелног медијума преко којих су се Европљани упознали с кинеском мишљу, естетиком и писмом наглашена је још у предмодернистичкој епохи. Галеријски догађаји који су били кључни за поновно буђење интересовања за Кину код Европљана у другој половини деветнаестог и почетком двадесетог века биле су светске изложбе које су организоване у Европи и Америци.

Без обзира на то да ли је у питању предмодернистичка фасцинација кинеским културним наслеђем, или Кина као исходиште европског модернизма, треба нагласити да је кинеска уметност у овом периоду донета у Европу и Америку као резултат империјалистичке политике и чисте крађе,

али је она истовремено у очима надахнутих западних стваралаца постала **средство кинеске културне моћи које је посматраче подстицало да јој се препусте и претрпе њен утицај.**

Још једна важна спона између кинеског и западног културног поднебља свакако су **књижевни преводиоци.** Када, у властитом језику надарен, књижевни стваралац с надахнућем транспонује сопствени доживљај кинеског изворника у дела свесно намењена домаћој читалачкој публици, он или она постају важан међукултурни чинилац, истовремено отварајући читав низ до данас актуелних питања о магловитим границама између превођења и стваралачких интервенција.

У једном оваквом истраживању, синолошки је исправно запитати се колики је удео Жудит Готје у њеним препевима Ли Баја, или колико је Тао Јуенминг Езре Паунда заиста Тао, а не сам Паунд, али за модернистичке тумаче њихових превода Кина пре свега представља нове естетске могућности, један **нови увид у сопствену уметничку стварност.**

Говорећи о настанку француског модернизма, Андреас Хујсен примећује да је „модерност за Французе пре свега, мада не и једино, естетско питање везано за енергије које се ослобађају намерном деструкцијом језика и других облика изражавања“.

На прагу француског модернизма Пол Клодел се, инспирисан кинеским писмом, поиграва сопственим језиком и начинима песничког представљања. Исто се може рећи и за Виктора Сегалена, који нас, поред тога, на илустративан начин упознаје са још једном важном одликом модернистичког приступа Кини. Реч је о културолошком импулсу оријенталистичке епистемологије која де-социјализацијом и деисторизацијом култура, истовремено претвара „оријентална“ друштва у предмете дивљења и фосилизоване реликте којима се придају атрибути ахисторичне прошлости.

У епохи у којој, по његовим речима, поезија не може остати нема на рађање једне нове уметности као што је филм, Гијом Аполинер реч „ослобађа окова које јој намеће слог“. У песничкој интерпретацији кинеског писма и футуристичких замисли настају лирски идеограми, калиграфски песнички записи или калиграми. Лирски идеограми у западну поетску форму преко типографске манипулације уводе извесне пиктографске и идеограмске елементе, али, што је још важније, **помоћу њих је у свету визуелне поезије представљена идеја кинеског идеограма,** отварајући тако сасвим нове путеве за друге песнике који у Аполинеровој конкретној поезији налазе подстицај за сопствено стваралаштво.

Кад је поетски доживљај модернизма у питању, ретки су уметници који су тако доследно и темељно устрајавали на кинеским исходиштима као што је то случај са Езром Паундом. Чињеница да се ради о једној од средишњих фигура целокупног западног модернизма заслужено враћа Кину у фокус модернистичких проучавања. На изванредан начин, изналагање Елиотове „формуле“ објективног корелатива у сржи је поступака које налаже Паунд као заступник имајизма, а потом и вортицизма. У тим поступ-

цима кинеско писмо послужило је као значајан сегмент и инспирација. Природу кинеског писма и принципе грађења кинеских карактера Паунд је доживео као низ евокативних емотивних скупова који представљају ефикасно изражајно средство. Супротстављајући се романтичарској и викторијанској пристojности, неекономичности и апстрактности језика џорџијанских песника, Паунд инсистира на прецизности, на стварању имажа који су „интелектуални и емотивни скупови у једном временском тренутку“.

Као што примећује кинески теоретичар Цај Зунгђи, Паунд и Ернест Фенолоса значајно су допринели осветљавању природне силе у етимолошком обликовању кинеских карактера, јер су на тај начин указали **на „естетички систем који се развио из динамичких сила отелотворених у кинеском карактеру“**.

И Жак Дерида наглашава историјску важност Фенолосине и Паундове слободне графичке поетике која је у модернизму допринела првом правом раскиду са наизглед логоцентричним, а суштински етноцентричним традицијама Запада. Дерида у хетерогености „хијероглифа“, а преко тумачења Фенолозе/Паунда и у особеностима кинеског писма, види могућност за разоткривање културолошких дихотомија скривених у западном приступу писму.

Чињеница да је Паунд, посебно у својој раној стваралачкој фази, био еклектичан у погледу особености кинеског писаног система и поетичких законитости класичне кинеске поезије, неодољиво подсећа на кинески приступ западном мисаоном наслеђу у грађењу и изражавању сопствене модерности.

Нова историјска свест која представља преокупацију кинеских модернистичких стваралаца по много чему је специфична у односу на западне уметничке токове епохе. Иако су имали на располагању готово целокупан корпус западњачких дела из претходних епоха и били свесни западних модернистичких тенденција, кинески уметници су, инспирисани новоприхваћеним еволуционистичким приступима, бирали оне уметничке правце (рецимо реализам и натурализам) који су највише одговарали њиховим поетичким и друштвеним потребама. По речима кинеског књижевника Мао Дуна, Кина у еволуционом поретку није смела да „скочи до неба у једном кораку“. Теорије Дарвина и Бергсона биле су кинеским модерностима важније од Фројдових, Ибзен је за њих био најпре револуционар, па тек онда уметник...

Наравно, упркос заједничкој тежњи кинеских стваралаца за друштвеном, културном и уметничком обновом, кинески модернизам, баш као и онај на Западу, представља низ разнородних и по много чему особених приступа стваралаштву. Лу Сунова подршка модерним циљевима Покрета четвртог маја и вера у еволуционе токове, у сталној су тензији с песимизмом који прогони његову психу, стварајући тако прави стваралачки парадокс двозначности модернизма.

Такође није случајно што је један од ретких стваралац у Кини који се, по западним мерилима, може сматрати типичним модернистом, Шангајац Схи Џецун, за себе тврдио да је Кину преко западног модернизма „вратио кући“. Тридесетих година прошлог века, управо он је превео на кинески реч *имаж* као *јисјанџ*, то јест као *мисаону слику* и заговарао имажизам као правац у кинеској поезији, описујући свој нови песнички приступ као „чисто *модерну* поезију којом се бележе *модерни* осећаји *модерног* човека у *модерном* животу, *модерним* језиком и *модерном* формом“.

Кинески карактери доживљени као мисаоне слике леже и у револуционарним поетичким ставовима који су заувек изменили филмску уметност. Начела која је Сергеј Михаилович Ејзенштајн пронашао у сино-јапанским карактерима установљујући дијалектику филмске форме произвела су у ширем културном контексту двосмерну линију утицаја између тумача и тумаченог – с једне стране, сегменти кинеског и јапанског културног наслеђа подстакли су и инспирисали Ејзенштајна у осмишљавању његових филмских и монтажних теорија, а, са друге стране, Ејзенштајн се може сматрати изванредно утицајним интерпретатором динамичне структуре сино-јапанског писаног система и јапанске културе у целини.

Ејзенштајн није само филмски уметник и теоретичар, он је и изванредно утицајан семиолог. Баш као и Езра Паунд, он је истовремено и важан тумач многих сегмената и начела кинеске културе.

Није нимало случајно што је, антиципирајући модернистички израз, Бодлер у свом тескту *Сликар модерног свећа* (1863) управо кроз очи сликара Константина Гиса представио један од најупечатљивијих и најутицајнијих приказа модерне индивидуе. Потрага за новом и свежом сликом, у најширем смислу лежи у основи целокупног западног модернизма. Захваљујући особеностима писаног система, у Кини је слика уткана у различите видове уметничког изражавања. Свест о међу-уметничкој комплементарности створила је у кинеској традицији лирску резонанцу између песника и сликара. Под утицајем таоистичке семиотике, кинески песници настојали су да створе „слику“ у поезији, трагајући за крајњим значењима, ван речи и слика. На тај начин, они су „проширили семиотичке хоризонте поезије“ обједињавајући песништво и сликарство, али и замагљујући границе између њих.

Баш као што су се у кинеској поезији песници служили објектима из природе да би помоћу њих изазивали утиске и евоцирали одговарајуће расположење, тако и Паул Кле своје симболичке алузије на кинеске мотиве супротставља мраку рата. Или, као што се у кинеским карактерима идеограмског порекла смисао преноси стварањем значењских скупова, тако и Кле на својим сликама ствара значењски брементите асоцијативне низове у којима кинеска исходишта често имају кључну улогу.

Описујући свог јунака, Константина Гиса, Бодлер каже да је он „сликар модерног света“ и „страсни посматрач“. У очима западних уметника, тих страсних посматрача модернистичке епохе, кинеско писмо постало је

покретачка снага и надахнуће за уметничке приступе који су, по речима Вирциније Вулф, „заувек променили људску природу“. Назив једног од најважнијих класичних дела посвећених књижевној естетици које је у петом веку написао Лију Сје често се поетично преводи као *Змај извајан у срцу њисма*. Циљ овог истраживања био је да покаже како је Кина извајана у срцу европског модернизма.

LITERATURA

- Apollinaire, Guillaume. *Alcools/Caligrammes*, Paris: Oeuvres poétiques, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*, ed. Claude Pichois, Paris: Gallimard, 1975.
- Cai, Zong-qi. *How to read Chinese Poetry: A Guided Antology*, New York: Columbia University Press, 2007.
- Claudél, Paul. *Positions et Propositions*, Paris: H. Mondor: *Claudél plus Mme*, Gallimard, 1960.
- Derrida, Jacques. *О ѓрамајџологији*, Сарајево: ИП „Веселин Маслеша“, 1976.
- Дојчиновић-Нешић, Биљана. *Сусрећи у џами – Увод у читање Вирциније Вулф*, Београд: Службени гласник, 2011.
- Ејзенштајн, Сергеј Михајлович. *Монџажа аџрација: есеји о филму*, Београд: Нолит, 1964.
- Fenollosa, Ernest. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, edited by Ezra Pound, San Francisco: City Light Books, 1936.
- Huysen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Kenner, Hugh. *The Pound Era*, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1971.
- Klee, Paul. *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Köln, Hg.: Christian Geelhaar, 1976.
- Lee, Ou-Fan Leo. *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge, MA: Harvard Univ. Press., 1999.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. Edward Allen McCormick, Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1984.
- Pound, Ezra. *Selected Poems*, edited with an introduction by T. S. Eliot, London: Faber & Faber, London 1934.
- Шуваковић, Мишко. *ЕСТЕТИКА АПСТРАКТНОГ СЛИКАРСТВА – Ајсџракиџа уметности и џеорија уметника 20-их ѓодина*, Београд: Народна књига/Алфа, 1998.
- Вучковић, Тихомир. *Поеџика аџлоамеричкоѓ модернизма – аџологија*, Београд: Филолошки факултет, 1997.
- Xing, Lu. *Rhetoric in Ancient China, Fifth to Third Century B.C.E* Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1998.

Zoran Skrobanović

INFLUENCE OF CHINESE SCRIPT IN THE EPOCH OF MODERNISM IN EUROPE

Summary

Our research is aimed at the perception and interpretation of Chinese script in different art forms and works created in the epoch of Modernism in Europe. Since the central focus of our research is the role of Chinese script in various modernist poetics. There are also some of the authors of the pre-modern epoch (Paul Claudel, Victor Segalen) who anticipated the subsequent perception of the Chinese written language in Modernism.

In the work of the authors such as Guillaume Apollinaire and Ezra Pound Chinese sources can be clearly identified. Furthermore, the perception of Chinese written language played an important role in cinematography (Sergei Mihailovich Eisenstein), and painting (Paul Klee). Although we are primarily focused on the works of these four modernist artists, due to the strong inspiration with Chinese written language and culture visible in their respective poetics, we shall also attempt to give a broader outlook on the presence of Chinese script in different art mediums.

In the light of the analyzed artistic perceptions of Chinese written language, it is necessary to raise the question of the justifiability and adequacy in the artistic techniques inspired by Chinese written language, and the role of an artist in interpreting segments of Chinese culture.

ИНДИВИДУАЛНИ ТАЛЕНТОВАНИ ПЕВАЧ И ТРАДИЦИЈА (Бошко Сувајџић – *Певач и традиција*, Завод за уџбенике, 2010, 291 стр.)

Нова књига Бошка Сувајџића, професора народне књижевности на Филолошком факултету у Београду, усмерена је првенствено на проблематику односа појединца, тј. талентованог певача и традиције. У том основном интересовању приказана је широка методолошка призма: анализа гуслара и гусларског певања као културолошког феномена, прецизан и пажљив историјско-филолошки рад, поређење варијаната у уже фолклористичком смислу. Оно што стоји као потка испод различитих могућих приступа, јесте ауторово доследно опредељење за приступ епској песми као књижевном тексту, односно за књижевну анализу. А та је анализа заправо двострука. С једне стране, користи се специфично фолклористичка методологија, неопходна за анализу епике, првенствено развијена оруђа каталога и формула. И ту Сувајџић доноси нека нова запажања. Посматра се каталог на различитим позицијама у тексту, издваја каталог с коментаром и још једном се потврђује – управо минуциозним читањем – да општа места нису пуке опеке него да поседују савитљивост самерену таленту извођача – запажање које је фолклористима, наравно, добро познато али од чијег истицања не треба одустајати управо због популарних представа о стереотипности и некреативности фолклора.

У каталогу се – да истакнемо само једно од више запажања – посматра улога рефлектора, нешто што је аутор увео већ раније, у разматрањима песама попут *Бановић Стирахине*. Тиме се заправо отвара проблем тачке гледишта и Сувајџић показује да она у епици ипак није тако једноставна као што се на први поглед чини. Њена флексибилност ипак не урушава хомогеност епске визије света, али показује певачеву техничку вештину и ширину у карактеризацији носилаца радње, индивидуалних и колективних.

Оно што је већ раније показано у књизи *Јунаци и маске*, овде се наставља – то је шире схватање термина формуле од онога које се уобичајено узима у Парилордовом наслеђу; у претходној књизи је било више полемике са Лордом и повезивања са Шмаусом; овде то није тако директно исказивано јер је и усмереност књиге другачија, али се из ставова подразумева. Полемика се води више са терминолешком формулом, него са суштинским схватањем.

И управо ниво анализе текста доводи аутора до теоријских уопштавања: нпр., говори се о допуњавању формуле – концепт који је вредан пажње, јер је, како сам аутор каже, обрнут од онога што Шмаус назива кондензацијом, тј. процесом настанка формуле. Овде се динамичност формуле види код певача, у синхронизацијској перспективи.

Естетски доживљај фолклора довео је и до истраживања односа тога како словенска антитеза сигнализира жанр – а појам жанра делује данас помало потиснуто у једном ширењу етнологије на рачун литерарног проучавања, као и самом ширењу граница етнологије. „Жанр призива формулу, али и формула призива жанр“; уопште, има више погодних израза у књизи (нпр, поређење словенске антитезе са зупчаником који преноси традицијом наслеђено) који показују како у оваквим истраживањима метафорички израз сасвим јасно и згуснуто може да пренесе низ идеја.

Међутим, сем оваквог анализирања каталога и формула постоји и ниво анализе епског текста као било ког другог књижевног дела, где се у епској песми просто осећа оно што је засновано на елементарним начелима поетског стварања. И аутор ту не полази од изабране методологије, него на првом месту од осећаја за литерарност. Пружају нам се анализе алитерација и асонанци, звучне експресивности, ономатопеје, синтагми, показује се, нпр., како смењивање експлозивних консонаната и меких сонаната дочарава бојно поље, како однос отворених и затворених вокала служи аудитивном сликању неба, земље, грома.

Није занемарено ни оно што је важан правац у проучавању епике и фолклора, а то је трагање за митолошким слојевима. Приметни су ауторова уздржаност и избегавање западања у хипермитологизацију, каква се може срести у новијој словенској фолклористици. Управо анализа песме *Сесџра Леке кайејшана* не изводи сиже непосредно из мита. Мит се негде подразумева и митолошко-ритуална теорија је имплицитна (ту се Сувајцић ослања на новије бугарске радове, али су у анализи змајеборства присутни и закључци синтетичке студије Дагмар Буркхарт). Али, у анализи се пре гледа како новији сижеи модификују старе, тј. како се надовезују на нешто што већ јесте присутно у поезији као *ејски* сиже, док се митолошко порекло старијих подразумева. Чак је можда боље рећи митски карактер, јер аутор појам пре користи у смислу митског мишљења или мита као увек актуелног једноставног облика, него у смислу реконструисане сакралне повести. Дакле перспектива није само дијахронијска. Процес историзације и антропоморфизације не посматра се као нешто што припада давном времену настанка епике, него као актуелан процес, који се одвија у свести (и не само свести) талентованог певача. У тој „менталној посуди“ сижеи различитог порекла стоје наредо, а певач их „претапа“.

Али, има и митолошких анализа у ужем значењу те речи. Нпр., загонетни лик Анђе капиције води у просторе женске, можда и матријархалне митологије. Ова се област обично повезује са хтонским светом, док се у Сувајцићевим поређењима открива астрални и космички аспект богиње. Навођењем варијаната доказано је присуство ове формуле на широком простору и уназад колико год сведоче рукописи, све до Бараковића; са друге стране, аутор се отискује у претпоставку да таква стабилност има управо митолошку основу везану за календарске или соларне представе.

И ту се негде враћамо појму традиције који је у овој књизи пресудан. Тај темељни појам фолклора Сувајцић већ на првој страни илуструје, не наводом из фолклористичке литературе него из Елиотовог чувеног есеја о традицији и индивидуалном таленту. Овим на почетку свесно указујући на своју литерарну оријентацију, аутор је сасвим на страни енглеског песника у одбрани појма традиције, те показује да се разлика писане и усмене традиције премошћује управо у литерарности, поетском квалитету. Доживљај традиције као нечега што није ограничавајуће, него пружа могућност остварења, што није оков него оквир, заједнички је именитељ усменог и писаног тока преношења. Реафирмисање индивидуалног талента кроз традицију оно је што аутор узима из Елиотовог парадоксалног и про-

вокативног става, а најбољи пример за то је Сувајдићу омиљени гуслар, Вишњић, заправо јунак ове књиге. И Сувајдић ће се ухватити у коштац са старим питањем: да ли је Вишњић певач или песник. Закључиће да Вишњић остаје у традиционалним оквирима, али постаје аутор, не стварањем нових песама, него односом према традиционалној грађи. Подсетио бих овде на још један део Елиотовог есеја, где се истиче како песник традицију стиче – читањем, учењем, шегртовањем. Певачу је овладавање традицијом нужност, они наизглед немају могућност избора, будући условљени превентивном цензуром и формулативношћу. Са друге стране, фолклористичке, Сувајдић се позива на Елиота да би показао како и у фолклору велики певачи попут Вишњића или Милије могу да бирају различите токове онога што им наслеђе пружа.

Немања Радуловић

UDC 82.09(082)
821.163.41-95

О ПОЈМУ, ДО САДА, ИЗГЛЕДА, НИМАЛО ОЧИГЛЕДНОМ

(*Птице: књижевности, култура*, зборник радова, одговорни уредник
Никола Тасић, уредници Драган Бошковић, Мирјана Детелић,
ЛИЦЕУМ 14, Крагујевац 2011, 338 стр.)

Зборник радова *Птице: књижевности, култура*, Лицеум 14, Крагујевац, настао је у оквиру истоименог пројекта, који је обухватао шест предавања у Народној библиотеци Вук Караџић у Крагујевцу, одржаних октобра 2010. године. Зборник садржи *Реч уредника* и радове двадесет два аутора, који су из различитих научних дисциплина и методолошких перспектива приступили сложеном појму *птице*, не би ли га расветлили у одређеном тексту и контексту из позиција културологије, књижевности, лингвистике, архитектуре, идеологије, филозофије. Разноврсни радови постављени су у Зборнику хронолошки према грађи коју изучавају (од жанрова усмених књижевности и култура, преко средњовековних и барокних, до оних романтичарских, модернистичких, авангардних и постмодернистичких). Научне „лествице“ на тај начин сежу од мита до његове постмодерне травестије, а како „највећи заједнички делилац“ ових текстова има знамење крилатости, омогућен је и хоризонталан читалачки лет кроз текстуру Зборника, већ према начину јављања мотива птице, њеној конкретизацији у текстовима различитих традиција, дефинисању симболичког значења које може бити блиско и удаљеним епохама.

У уводном одељку Зборника *Реч уредника* (Драгана Бошковића и Мирјане Детелић), врло се сажето, прецизно и крајње индикативно квалификују резултати истраживачких читања одабране скупине радова. Уредници Зборника истичу да је овакав састав ауторских радова, у виду оригиналних научних остварења, претходних саопштења или прегледних радова, осветлио слојевитост значења једне фигуре, у овом случају *птице*, која се поклапа са многострукошћу њене појавности у делима културе и уметности, али и отворио низ других „осетљивих и опсесивних питања књижевности и културе“, који се намеће пажљивим ишчитавањем компаративно, интердисциплинарно, интеркултурно, из позиције синхроније

или дијахроније сагледане грађе, чије орнитолошке пројекције задиру у многе поетичке, друштвене, политичке и антрополошке домене.

Зборник се отвара етнолингвистичким истраживањем Биљане Сикимић „Птица без крила: птице у народним загонеткама“, у којем се, претежно на корпусу загонетака Стојана Новаковића из 1877. године, дефинише орнитоним у функцији денотата, замене денотата или у виду нетрансформисаног орнитонима. Маркирајући загонетке као пријемчиве за фолклористичка разматрања, Биљана Сикимић скицира дотадашња интересовања и постигнућа у балканологији, која се тичу анализе загонетака. Представљајући орнитоним у функцији денотата, на конкретним примерима истиче добре индивидуализације птица у загонеткама, метафоре, као и логичке структуре загонетака-питалица са птицом, неком њеном морфолошком карактеристиком или типом активности, да би се даље усмерила на конкретни пример једне птице у загонеткама, у овом случају на петла и његова значења у сижејним моделима женидбе, у конструкцијама са мотивом *буђења мртвих* у јужнословенском, румунском фолклору и византијским загонеткама, односно мотивом *буђења заспалих* у новогрчком фолклору, *двосірукої рођења* у руском фолклору, *исцјеривања демона* петловим певањем у руским загонеткама, антропоморфном и орнитонимском заменом денотата *йеішао* у јужнословенским варијантама загонетки. Своја разматрања ауторка употпуњује прегледом структурних разлика варијаната *загонейке о снеју*, која постоји код многих европских народа, а у којој се јавља метафора *ййице без крила* (птица у функцији замене денотата), односно *загонейке о глосіи* (птица у функцији нетрансформисаног орнитонима). Ауторка закључује да би требало размишљати о широј функцији загонетака у једној култури, као о таксономском принципу који би указао на сличности класа бића, предмета и концепата, односно, још прецизније, о значењу загонетке као „апстрактног концепта свих могућих решења које нека метафора може да симболизује у одређеној култури“.

У раду „*Duša kao postmortalna ptica: južno/slavenske folklorne predodžbe o dušici i/ili ptici-duši*“ етнолог и фолклориста Сузана Марјанић испитује старословенски орнитолошки симболизам у концепту душа-птица, који фигурира као коезистенцијални двојник људском бићу, или у облику птица-душа, што представља постморталну душу која се јавља у облику птице. При томе, ауторка разврстава представе о души као лептиру и/или птици (голуб-душа код Чеха, као и код неких јужнословенских народа, немачка представа о души-птици која излеће из уста умрлог, старогрчко схватање душе као лептира и, како Нодиола сматра, старија литавска веровања о души као лептиру и птици), о троделној души (турско-татарски, сибирски, шамански и староегипатски народи – схватања душе као тројног ентитета – доња, друга и трећа душа), разматра однос душа-птица и птица-душа (старије хришћанске представе умрле душе, њихов однос ка измењеним схватањима у средњовековном хришћанству, функција приказа птица у романичким bestiјарјима, птица као медијатор душе између светова), уз приказ других одлика зоометемпсихозе и транслокације душе (разлике душа у новом облику након смрти или одређења душе на новом станишту, што се успоставља према симболично дефинисаној моралној заслуги), уводи схватања везе Стабла света и душе (веза Стабла света – птица на врху, змија у корену, вертикална оса стабла повезује онострано и онострано, са могућношћу преласка из једног света у други). Рад Сузана Марјанић обогаћен је представама староегипатске уметности која и у ликовном медијуму приказује однос душе и птице (душа као птица са људском главом), као и мотиви-ма стабла живота на народним ручницима славонско-барањског порекла.

Полазећи од најстаријих стихова српске епике, Андреј Фајгељ се у раду „Од сокола до кукавице: улоге птица у песничком језику гусала“ бави фразеологијом,

значењем, функцијом птица као епских атрибута и/или носилаца формула у гусларској епици, и то у односу на птичје активности (летење, крилатост – најчешће у поређењима, или фантастичким одређењима) и врсту (соко – атрибут, пре свега, статусни симбол или метафора за јунака, ознака његове метаморфозе; гавран – делокруг гласника; утва – опозиција соколу, најчешћи епитет *злајшкрила*; кукавица – у оквиру уводне формуле, сродна гаврану) или пак посматра птицу као саставни део алегоријске и поредбене целине. Аутор закључује да је симболика птица и у фразеологији и у аксиологији епског света врло амбивалентна, и да углавном упућује на „митолошку старину односа јунака и птице“.

Мирјана Детелић, један од уредника овог Зборника, у раду „Епска тица лабудица“ полази од мита о рођењу божанских близанаца и лабуда као „симбола телесне љубави и физичке женске лепоте“. Међутим, уочава да до промене долази са појавом Аполона у Пантеону и сменом лабуђег принципа од првобитно женског у мушки, што доприноси да трагови двојног порекла, и лунарног и соларног, доживљавају различита прилагођавања у епским жанровима. Ауторка разматра асоцијативне и конотативне могућности фолклорног стереотипа *бели лабуд*, као и парадокс најраспрострањеније беле боје, снажне симболике у епици у односу према којој постоји изузетно мали број корелата у поређењима, што све укупно пак одступа од митског обрасца, пошто се не везује ни за хтонску нити за соларну реинтерпретацију мита. У два одељка рада (*Барска њишница*, *вода и жена* и *Коњ, лабуд и јунак у злајш*) ауторка разлаже поменути двоструку кодификацију мита, тако што у првом посматра старогрчка веровања да бело симболизује женски принцип из воде и посебно се задржава на интерпретацији божијег чуда са конкретним својствима (*И бијела крила лабудова*) у песми *Смрти мајке Јуџовића*, што представља и као говор реалија, за разлику од других примера у којима је лабуд само епски троп или симбол брачне љубави, са панданима у ждралу или роди, који се као барске птице никако не лови. У другом поглављу ауторка анализира лабуда у соларној служби, преношење његове карактеристике на коња и везу јунака и коња, односно епитете сокола и лабуда, који се, уз друге епитете, односе и на јунака и на коња (табела епитета у раду настаје на основу корпуса Вукових књига, Вукових необјављених рукописа и Сарајлијине *Пјеваније*), што је доказ, како ауторка закључује, да се у свести певача промене хиљадугодишње традиције полажу у раван једног тренутка.

У раду Јасмине Мојсијеве-Гушеве „Приказната за 'Силјан Штркот' како македонски самоидентификациски наратив“ указује се на питање формирања културног и историјског идентитета македонске нације у дијалогу са Другима, и то на основу македонске народне приче о роди Шиљану, која је базирана на старословенском веровању, распрострањеном и код других словенских народа, о вези роде и човека, сачуваном у многим народним умотворинама. Инкорпорирана митска матрица приказује непослушног, расипног сина, који је, кажњен метаморфозом у роду, постао парадигма за својеглавошћу и превртљивост појединих Македонаца (посебно оних властодржавних). Питање које ауторка поставља јесте зашто је изабрана баш птица, и то рода, као облик трансформације, а одговор налази у двострукој природи птице, могућности њеног тумачења у концептима небеског и земаљског, симболици њене духовне и интелектуалне моћи и везе са мудроносним и разборитим поступањима који су карактеристични за сакралне сфере. Ауторка актуелизује и неопходност да се порука приче примени и на савремена збивања у држави, као заједници која пресликава породичне односе. Поред тога, роду маркира и као асоцијацију на обнављање животног циклуса и поновно рађање, а птицу уопште као симбол сунчевог диска који је ознака истрајности и дуговечности на македонској застави.

Joш један рад у Зборнику тиче се корпуса народних загонетака Стојана Новаковића. Снежана Самарџија у истраживању метафоричног наслова „Црни гост и ћићеров кликтај (Птице у народном загонетању)“ посматра загонетку у склопу аграрних и иницијацијских ритуала, са стилизованим ентитетима живе и неживе природе, динамичким односом апстрактног и конкретног, а посебно са променљивим улогама и симболичним талозима које птице, као митолошка бића, део реалистичких оквира, али и чудесних одлика, у једноставним облицима собом доносе, што усложњава било какве једностране класификације загонетки. У одабраном корпусу ауторка представља гротескне приказе у птичјем облику (харпије и грифони), које врло често, како ауторка наводи, разоткривају „особену природу митолошке комике“. Ауторка даље расветљава интернационални симбол пауна (соларни принцип, лепота, бесмртност, моћ преображаја, завист, улога младожење), као и врло развијене представе о ласти на балканском простору (ласта бележи кружни ток годишњих доба, смене принципа живота и смрти, божанског и демонског, чистота је везује за Богородицу, брижност за жену). Пасусима посвећеним *чудним њесмама за живе и мртве* ауторка анализира функције оноματοпејског евоцирања пева појединих птичјих врста у загонеткама, за које се везују особине недокучивости или додири са далеким, непознатим световима, пророчке, медијаторске способности. Ауторка се при томе највише задржава на функцији петловог поја, као најаве чуда ускрснућа, његове заштитне функције, представе мушког принципа, оваплоћења плодности. У поглављу *Ab ovo* у жаришту ауторкиног интересовања је кокошка као женски принцип, оличење материнског инстинкта и плодности, посебно у обредним светковинама око Божића, као и њено јаје, које симболизује целовитост и нови живот. Ауторка закључује да у загонетању симбол непрекидно осцилира међу три ослонца: реалија, митско-ритуалног елемента и метафоризације. Рад Снежане Самарџије пропраћен је и табеларним приказом који указује на односе одгонетке и поредбеног члана, и то по облику тела птице, њеној боји, гласу или другим назнакама, са белешком о извору и типу стилизације.

У раду „Симболика врапца у обредном фолклору“ Светлане Торњански Брашњовић, слично као и у претходном, истиче се повезаност птице, у овом случају врапца, са календарским обредима, аграрним култом и култом плодности, што се запажа у текстовима обредног фолклора. Уочава се да врабац има амбивалентно значење, те да је, као део демонског света, повезан са једне стране са проузроковањем штете и лошим приносима у пољу (источнословенски народи олујну ноћ именују *врайчјом*), али са друге стране са плодношћу и творачком снагом (апотропејска функција врапца). У годишњем календару, током зимских празника (у којима ритуал хватања врабаца не само што представља очишћење од неких болести него и реалну заштиту усева), врабац се повезује са култом мртвих и култом предака, док се његова љубавно-еротска симболика потврђује у песмама о женидби врапца. Ауторка своје излагање закључује констатацијом да је синкретичност култа врапца повезивањем старих са новим тумачењима, у бахтиновској концепцији *логики изокренућости*, попримила „различите форме и амбивалентна значења“, и постала одраз древне двотелесне слике света – смрти као краја приче која рађа почетак нове, као што је то у примеру *Приче о црвеном врайцу*.

Зоја Карановић у раду „Гавран и соко као свадбени медијатори у три сватовске песме (или заборављена прича о иницијацији)“ на примерима трију варијаната сватовских песама из Вукових збирки испитује архаичне представе о птицама-медијаторима, преносницима кроз лимиалне просторе свадбених иницијацијских ритуала (најчешће, вода или непознати простор). Ауторка запажа да су вишеслојна семантика и низ симболичких својстава гаврана, његових пророчких, али и

заштитних моћи, углавном заборављени у односу на функцију сокола (у двома песмама из Вукових рукописа управо се гавран јавља у аналогној функцији са соколом, који се појављује тек у једној од анализираних песама). Гавран и соко тумаче се као помоћници момка-искушеника у иницијацијским процесима, и сепарационо-лиминалној фази у односу на друге припаднике заједнице.

Марија М. Панић рад „Птице француских средњовековних бестијаријума“ формира у виду лексиконских одредница птица из корпуса хронолошки развијаног бестијарног материјала (од дванаестовековног, са двора Анрија I Филипа де Таона, тринаестовековних, Жервезових, *Божанског бестијаријума* Гијома Свештеника из Нормандије, до Бовеовог бестијаријума из друге деценије тринаестог века и *Љубавног бестијаријума* Ришара де Фурнивала). Ауторка наводи различите врсте птица (оне божанских одлика – орао и соко, птице из непосредног окружења – голуб, сеница, кос и ждрал, или друге фантастичне птице), њихове латинске називе, описе, као и тумачења приказаних одлика понашања које се односе на исхрану, породичне везе и друга птичја поступања, и то у складу са хришћанском херменеутиком и моралистичко-религиозним саветима, уз то додајући и врсту компаративног ишчитавања и коментарисања сведочанстава о истим птицама која се јављају у више бестијаријума или и у *Физиологу*.

Књижевност и уметност византијске цркве, које своје описе преносе и на архитектуру, расветљава рад „Пурпур и птице: 1141 година византијског света, и на земљи и на небу“ Предрага Милошевића. Представљањем античког наслеђа књижевних родова и проучавањем текстова о природи, пролећу и птицама, аутор потврђује колико је византијска уметност верна приказима природе, посебно у екфразисима посвећеним пролећу, као својеврсним вежбањима на одабрану тему, без обзира на то да ли су они садржани у ликовном или литерарном медијуму литургијских манускрипата (у питању су пре свега реторски крајолици у сценама Благовести из једанаестог и дванаестог века). Рад је обогаћен фотографијама које приказују приповести у сликама и фигуру птице у више различитих представа на уметничким скулптурама, мозаицима, предметима од употребне вредности и на светим местима, у Гази, у цркви Светог Стефана у и у Константинопољу, у цркви Свете Софије, која је „рајска птица“ и „престоница византијског пурпура“.

Рад „Motiv rajske ptice u auditivnoj percepciji raja u hrvatskoglagoljskim egzemplima“, чија је ауторка Антонија Зарадија Киш, кроз подтеме *Птице – божји посланици Раја, Исходиште егземпла, Рајска птица у најстаријем хрватском књижевном и језичком озрачју, Рајска птица – синтагма еуройске књижевне бацилине, Рајска птица у хрватским рјечницима и првим зоолошким приручницима*, истражује глагољске егземпле у којима је животиња кључна фигура за преношење симболистичке моралистичке поруке проповеди. При томе је у центру интересовања *рајска птица*, невидљива у природи, као и звучни утисак есхатолошки схваћеног раја који се њоме преноси и уз који се чини да рај улази у човека, а не човек у рај. У раду се дају два прилога, први пут начињена транслитерација глагољских текстова о рајској птици из рукописа Дисипула и штампаног сењског Коризмењака са верзијама текста о редовнику који опијен песмом рајске птице одлази из времена и простора. Помене рајске птице аутор бележи и у делу Мавра Ветрановића, Матије Дивковића, у разматрањима Ивана Милчетића, тумачењима Рудолфа Стохала и других.

Персида Лазаревић ди Бакомо у раду „Орао – једноглави, двоглави, троглави. (Кон)фигурације 'Краља птица' с обе стране Јадрана“ анализира сложену симболику орла, чија исходишта сежу од старозаветних метафора краља правде до импликација у Дантеовом *Рају*, у којем финална метаморфоза почетног слова монархије добија облик орла. Ауторка истиче параметре позитивних и негативних (кон)фигурација орла у књижевно-историјским и хералдичким изворима, са

јужнословенске и италијанске стране Јадрана, у периоду од краја XVIII до краја прве половине XIX века. Тумачење симболике двоглавог орла, као хералдичког знака, потиче од идентификације орла и аустријског цара Јосипа II код српских просветитеља (посебно код Доситеја у *Живојћу и њириљченијима*, на чијем трагу Спиридон Алексијевић пише *Оду* аустријском цару, док, са друге стране, орао може да представи и дух словенског народа, а код Његоша орао је метафора за доследност која сме да гледа сунце отворених очију), што је позитивна конотација. Иако је на италијанској страни пак, подстакнут управо „усменом традицијом илирских/јужнословенских народа у борби за ослобођење од аустријског царства“, орао представљао омрзнуту Аустрију, којој се супротставља римски орао или венецијански лав, ауторка сматра да изграђивање целокупне симболике ове птице никако не сме да се заснива само на оваквој интерпретативној опозицији.

„Еротолошки авијариј Цона Милтона: еротолошка значења славуја, коморана и феникса“, рад Николе Бубање, приказује еротолошке и родне импликације мотива у наслову, које показују одступања у односу на опсеге еротолошких значења Милтонових животиња уопште. Симболика птица представља разрешење односа мушкарца и жене као активног или пасивног у дуализму духовно-телесне имплементације љубави, као и недоумице да ли је тај ерос „амблем деволвирања хумане љубави на пожуду“ или је „достојанствен и чак супериоран хуманом плану“. Поред доказа амбивалентних вредности (нпр. славуј по старогрчкој традицији потиче од силоване Филомене, а по фолклорно-провансалској, Милтону ближе, ова птица је мушког пола; Сатана у облику славуја заводи Еву), аутор закључује да славуј увек остаје у домену еротологије, јер подразумева присуство оба пола, активни мушки и пасивни женски принципи, који је критичаре упућивао ка проглашењу Милтоновог антифеминизма и мизогиније. Иако коморан представља још једну од Сатаниних трансформација у домену пасивне улоге извидника, пасивног мушког агресора, што се повезује са појмом војерства, док је Милтонов феникс потпуна апстракција и, као бесполна или хермафродитна птица, једна од метаморфоза анђела, аутор Милтонову еротологију до краја оставља отвореном за тумачења.

Весна Малбашки-Пуповац у свом раду расветљава симболику птица у језичко-мисаоном ромору и речима-миракулима Кодерове „фантазмагоричне“ поетике („Симболика птица у делима Ђорђа Марковића Кодера“). Онеобичајена слика Кодеровог уметничког света у *Роморанци*, *Сјевовима* и *Митолошком речнику* задужена је симболом птице и креативним везама које овај симбол ствара са другим исходиштима Кодерове изванумске „поетике“, а пре свега у коезистенцији са биљем, цвећем, мајком, метафизичким и митолошким ентитетима. Креирајући сложени принцип, који опстаје у поетском дискурсу на најмање две разине – стварног и надстварног, земаљског и оностраног – симболика Кодерове Канарице, Голуба, Лабуднице мајке или ждрала може се разрешити и у доменима сакралног, езотеричног и/или митолошког.

У раду „Ванземаљске птице у словенској научној фантастици“ Дејан Ајдачић посматра фантастичне птице у словенској научнофантастичној књижевности (корпус текстова: *Скок у њразно*, Александар Бељајев, *Аелиша*, Алексеј Толстој, *Калистио*, Георгиј Мартинов, *Деца вечности*, Лора Андерсон, *Сјектир*, Сергеј Лукјаненко, *Јакџе*, Јацек Дукај). Суочавајући се за изразито развијеним сазнањима о техничкој цивилизацији код писаца футурофантастике, аутор пореди птице ових романа са другим летећим створењима који се у њима јављају, правећи дистинкције између *циновских њицица*, *друкчијих њицица*, *механичких „њицица“* и *разумних бића са крилима*. Аутор закључује да због различитих светова који се представљају оваквим птицама оне немају симболичка значења каква су позната

у поезији, драми, прози, миту. У неким од ових романа и даље је присутна симболика птице-љубавника и феноменологија љубави као летења. Ипак, како је реч о жанровима научне фантастике, у којима је и човек задобио способност летења, аутор потврђује да се у њима губи симболична вредност птице као синонима за слободу и неограниченост у кретању.

Александра Петровић у раду „Птице Растка Петровића“ показује како многозначан појам *ййици* у поезији Растка Петровића, дат кроз фигуре метафора, метонимија, поређења, алузија, актуелизује многобројна питања човековог растерећења од друштвених норми, положаја женског тела у друштву, женског ослобађања или потчињавања у односу на мушкарца у полном чину, симболику дома/гнезда. Анализирајући делове циклуса „После откровења“, у симболици птице ауторка налази метафоре разорног сексуалног чина који се приближава болу, што контекстуализује у односу на многобројне теоретичаре тела и сексуалности (Фукоа, Лакана, Епштејна), док у птичјем лету ка сунцу, којем Растко Петровић придружује и именицу *женсйво*, уз коју се јавља и фигура мајке-птице, гнезда, јаја, као савршеног облика остварења или срце младића-хероја-птице, разазнаје успињање ка врхунцу. Супротно томе, у „Пролећној елегiji“ услед неминовности срце постаје кокош која чека на своје клање. И поред тога, у раду се стиховима показује да досегнути вечност за Растка значи „отворити очи пред небом препуним птица“.

Птицу као митопоетску чињеницу вербалне јаве, од грчког мита до хришћанских опредељења, у симболу феникса и утве златокриле, представља Јасмина Ахметагић у раду „Птице од заборава, птице ускрснућа и друге артифицијелне птице у поезији Бранка Миљковића“. Одређујући реч *ййици* једном од најчешћалијих речи Миљковићеве поезије и конкретизовану је изузимајући из рецептивне стварности, ауторка се водила Миљковићевим тумачењем Дединчеве *Јавне ййици*, која као да се „излегла из речника“. Маркирајући Миљковићева аутопоетичка промишљања о постојаностима хераклитовских одјека у *Жар-ййици*, ауторка се пита да ли је могуће симболику феникса интерпретирати и кроз хришћанску идеју ускрснућа, а моменат васкрсења као тренутак настанка песме, што је парадоксално чувеном *Исйио је ййевайи и умирайи*, као што су парадоксални односи реалног и песничког света у Миљковићевој поезији.

Слободан Владушић у раду „Од славуја до кокоши“ прати мотив птице од романтизма (нпр. славуј као „испуњавање једне симболичке жеље“ у „звучној допуни идеалног простора“ и „тачка градације звука“ код романтичара, у *Туји и ойомени*). Мотив славуја Владушић налази и у Шилеровим аутопетичким исказима, који се већ у оквиру епохе трансформише у складу са обоготвореном вредношћу романтичарског субјекта у орла (Јакшић), док се у модерној поезији преоблачи, од музике „означајућега ка музикалности означенога“, и то у Бодлеровог албатроса, спуштеног са романтичарског неба на претећу земљу за модерног уметника, или у Бодлеровог, Малармеовог, Рилкеовог, Јејтсовог лабуда, да би се детронизовао и депатетизовао у Павловићевој и Попиној поезији – тематизовањем инцидента и насиља у првом случају („На смрт једне коке“) и страха од хајдегеровски схватаног брбљања, односно неугледности по себи, у стварима и непоетском језику свакодневице код другог песника, у примерима депоетизоване поезије.

Рад Лидије Делић „Гавранов монолог Ивана В. Лалића“ указује на дијалог песме Лалићевог опуса са усменом традицијом јужнословенских простора. У раду се интертекстуално додирују помало немотивисана и недоречена ситуација из библијског предлошка (Нојево пуштање гаврана пре голубице) и уплив митске свести, који Лалићевог гаврана чине изразито сложенем фигуром, са врло модерним ироничним отклоном према будућности, на тај начин творећи портрет птице по мотивима препознатљивим у поетским традицијама усмене и писане књижевности.

сти (црна птица злослутница, гојник на бојиштима, или Поов гавран чувене реплике *nevermore*). Преко мотива сунца и муља, ауторка показује на који начин се активира веза ове песме са митско-религијским подтекстом и дуалистичким схватањем света, а самим тим и са опозитним представама које сведоче о гаврану од позитивних елемената (соларни творац) до изразито негативних.

Часлав Николић у раду „На успон и пад једне друге птице“ разматра конфигурације петла у роману *Црвени ђејџао лејџи према небу* Миодрага Булатовића, препознајући „атрибуте птице у фигури модерног човека“, који су заправо трагови изгубљене прошлости и „первертоване идеалистичке матрице идентификације човека са птицом“. Аутор истиче пасивизацију Булатовићевог човека у очекиваности лета при немогућности летења, пошто су „анђео, крила, перо, птица лутајуће ознаке, јер нема означеног у коме би се стабилизovali“. Ипак, аутор Мухарема види као човека-птицу, који симболички узраста у свом петлу, орнитолошкој другости, који је „земаљска инсценијација оностраности“ и медијатор социјалне и родне иницијације, а који се мора напустити да би се постало човеком. Претходно значи да орнитолошко својство није спасоносно у овом случају, него представља превођење из простора птица којих више нема у простор људи, за које је „сваки узлет само лаж о падању“, како запажа аутор.

У раду Марије Лојанице „Ласте самоубице и птице на жици: симболизација (не)слободе“ испитује се однос логичних наставака или побуне модернистичких према постмодернистичким идејама, при схватањима и тумачењима симболике птице (као везе неба и земље, ослобођене душе, узлета имажинације) и њеног ослобођења у једном правцу, односно аутоматизацији хуманог принципа у којем је постојање терминално условљено у другом, и то на примерима *Анђрололошке џирилоџије* Борислава Пекића и песама Леона Коена. Посматрано самоубиство птице код Пекића збуњује, а дато је као одговор на тескобу живота, док Коен пак представља слободу у виду слике птице на жици и поруке да слободе ни нема без спутаности, као ни Диониса без Аполона, умерености без незајажљивости, између којих настаје Коенова песма.

Последњи рад у овом тематском зборнику јесте „Заратустра и птице – о небу које није над нама, гравитацији љубави и веселој науци (при)падања“ Желимира Вукашиновића у којем аутор кроз симболички домен птице показује смисао певања и мишљења код Ничеовог Заратустре, у којем се показује первертирани однос дихотомија Небо/Земља, слава/пропаст, на путу од истрошеног до виталистичког, где пропаст човека означава повратак вредности људског која је обележена птичијим ходом. Доминантне су фигуре орла, као најпоносније животиње, и змије, оличења мудрости – они након деценије осаме прате Заратустру, у повратку онима од којих је пошао, а којима припада, као похвала мудре луде. С тим у вези, певање се представља као судбоносно у пресудним моментима, а мудрост се приказује као весела, и она која уз птицу води кроз неодлучности. Аутор истиче још једну Заратустрину птичију одлику – непоковавање духу теже, пошто је Заратустра „учитељ вечитог враћања“.

На крају овог приказа намеће се тајанствено питање – не чини ли се да и ентитети *Књижевност* и *Култура* заиста представљају две птице, и то оне две које се најчешће јављају у ликовним представама, сликане, везене, вајане са обе стране ћупа, који се зове *Савременица*, док њихово тумачење као антитезе или одраза у огледалу постаје пресудно за разумевање књижевног, идеолошког, социолошког, филозофског или неке друге врсте наратива који нас одређује, чему је знатан допринос дао управо зборник *Птице: књижевност, култура* Лицеума у Крагујевцу.

МУЗЕОЛОШКИ ПРИСТУП ПОЕЗИЈИ И ЛИЧНОСТИ БРАНКА МИЉКОВИЋА

(*Бранко Миљковић – Поезија као судбина / Из заоставштине /*,
аутор изложбе и каталога: Јован Младеновић, Народни музеј, Ниш 2011)

Каталог *Бранко Миљковић – њоезија као судбина* сачињен је од сачуваних рукописа, извора и документарне грађе из заоставштине пјесника Бранка Миљковића (1934-1961), а настао је поводом обиљежавања педесет година од трагичне смрти пјесника (1961-2011). Рукопис каталога сачињен је из следећих цјелина, које наводимо према приређивачкој концепцији и редослиједу: Јован Младеновић, „Бранко Миљковић, поезија као судбина /из заоставштине/“, „Одабрана литература“, „Биографске белешке о личностима у Каталогу“, „Каталог: Рукописи (песме, белешке, документи, позивнице, честитке, писма, дописнице, разгледнице, фотографије, цртежи, предмети, одевни предмети, намештај, пратећи предмети“, „Прилози: Каталожки списак личне библиотеке Бранка Миљковића, Каталожки списак серијских публикација (часописи), Књиге са посветом Бранку Миљковићу, Књиге са посветом другим личностима“, „Селективна библиографија: Посебна и важнија издања, Поезија у часописима и листовима, Песнички преводи објављени у листовима и часописима“, „Из рукописне заоставштине /необјављени рукописи/: Maldoror Iks, Необјављен рукопис превода песама Алена Боскеа“, „Добитници награде Бранко Миљковић за најбољу књигу песама написану на српском језику“, Поговор: Горан Максимовић, „Бранко Миљковић и савремено српско песништво“, „Бранко Миљковић, *Memento* /уметници Бранку/“.

Вишедеценијско истраживање књижевног дјела, рукописне заоставштине, архивске грађе и докумената, те јавне и приватне личности пјесника Бранка Миљковића, којим се бавио Јован Младеновић, виши кустос Народног музеја у Нишу, резултирало је појавом овог драгоцјеног каталога, у којем су пажљиво сакупљене, описане и класификоване све важније области Миљковићеве заоставштине.

У рукопису каталога *Бранко Миљковић – Поезија као судбина* посебно важно мјесто припада уводној студији Јована Младеновића у којој су приказани сви значајнији поетички, тематски, идејни и значењски аспекти пјесничког дјела Бранка Миљковића. Изложен је и веома исцрпан животопис пјесников, а затим је предочена пјесникова заоставштина, у којој најзначајније мјесто припада изворним пјесничким рукописима, а затим и рукописима пјесничких превода, међу којима су посебно апострофирани руски пјесници (Мајаковски, Брјусов, Манделштам, Пастернак), као и француски пјесници (Елијар, Рипрон, Жид, Боске). Посебну пажњу завређују рукописи Миљковићевих записа, забиљешки и есеја, зато што на потпун начин исказују интелектуално и духовно стасавање и сазријевање пјесниково. У том погледу, посебно су значајне пјесникове гимназијске забиљешке у којима је наводио мисли значајних писаца и филозофа. Миљковић је при томе сачинио својеврсни каталог дјела од класичне античке до савремене филозофске мисли и тематизовао их у неколико цјелина: о страсти (Есхил, Вергилије, Балзак, Гогољ), о љубави (Вергилије, Шекспир, Хајне, Гете, Балзак, А. Франс), о животу (Есхил, Шекспир, А. Доде, Балзак, Чехов, Ибзен), о женама (Есхил, Есхил, Пушкин, Чехов, А. Доде), о лепоти (Есхил, Вергилије, Гете, А. Франс, Гогољ, Чехов),

о умјетности (Гогољ, Балзак). Искрпна пажња посвећена је приказу пјесникове приватне и пословне преписке. Поготову је значајна лична преписка (издвајамо она писма која је добијао од хрватских пјесника Златка Томичића и Славка Михалића), као и различити облицима писама која су Миљковићу упућивали савременици (Милован Данојлић, Весна Парун, Чедомир Миндеровић, Ален Боске, Танкарло Вигорели и слично). Пословна преписка, коју сачињава укупно 36 писама примљених у периоду од 1955. до 1960. године, указује на веома разноврсну сарадњу коју је Миљковић био успоставио са редакцијама многих часописа и листова (*Лейтойис Майице срјске*, *Књижевне новине*, *Дело*, *Израз*, *Живой*, *Књижевна йрибина*, *Майица хрвайска*), као и издавачких предузећа која су му објављивала књиге (Просвета, Ликос).

Сам текст каталога разоткрива несумњиво књижевно и духовно богатство Миљковићеве рукописне заоставштине од најранијих гимназијских дана, па све до последњих дана пјесниковог живота. У том погледу, веома је интересантна *Свеска са гимназијским йесмама* из 1947/48/49. године, све до аутографа рукописа познатих пјесама (*Ариљски аићео*, *Свесй о йесми*, *О вайри*, *Фрули*, *Уйва*, *Служа Милујин*, *Похвала сунцу* и слично), које су објављене у каснијим пјесниковим збиркама. Међу рукописима пјесничких превода и препјева издвајамо пјесму “Облак у панталонама” Владимира Мајаковског из 1952/53. године, затим пјесму “Први јануар 1924” Осипа Мандељштама, чији препјев је настао око 1959. године, као и пјесму “Мећава” Бориса Пастернака из 1960. године. Када је ријеч о рукописима Миљковићевих забиљежака и есеја, важно је нагласити да су потпуно разнородни и да обухватају записе од средњошколских дана, па све до последњих дана пјесниковог живота, као и записе са факултетских предавања (из филозофије и књижевности), све до расправа о патриотској поезији, о лирској поезији Душана Матића и слично. Међу сачуваним документима издвајамо пјесникова школска свједочанства, затим пјесникову молбу директору гимназије да буде ослобођен похађања наставе физичке културе, све до пријаве пјесниковог пребивалишта у Загребу из фебруара 1961. године (Улица Бјанкинијева бр. 11). Међу позивницама и честиткама издвајамо Позивницу за пријем поводом рођендана председника ФНРЈ Јосипа Броза Тита из 1959. године, Позивницу за свечану доделу Октобарске награде града Београда из 1960. године и слично. Важно је нагласити да се већина рукописне заоставштине, докумената, извора, одјевних ствари и предмета (а сачињава је укупно 230 каталожки описаних јединица), налази у Збирци Бранка Миљковића у Народном музеју у Нишу.

У „Прилозима“ проналазимо каталожки списак књига из личне библиотеке Бранка Миљковића, који је сачињен из више од 330 библиографских јединица посебних издања и серијских публикација. Међу посебним издањима издвајамо многобројне пјесничке антологије: од народне и старе српске књижевности, до антологије дубровачке лирике или антологије савремене енглеске поезије. Издвајамо књиге пјесама Алана Боскеа на француском језику, преведене пјесме Пабла Неруде, те књиге српских писаца: попут Петра Другог Петровића Његоша, Симе Пандуровића и Момчила Настасијевића, све до савремених пјесника српских и хрватских, попут Љубомира Симовића и Душка Трифуновића, Славка Михалића и Весне Парун, Јована Христића. Издвајамо филозофске расправе: Сенеке, Ернеста Ренана, Владимира Филиповића, Гаја Петровића, Ивана Супека. Издвајамо преведене трагедије Жана Расина, романе Гистава Флобера и Томаса Хардија, приче Антона Павловича Чехова и слично.

Посебно поглавље каталога посвећено је представљању селективне библиографије Бранка Миљковића, која се темељи на претходно урађеном истраживању Гојка Тешића из 1974. године, а на одличан начин, баш као и претходно предста-

вљени попис књига из личне библиотеке пјесникове, свједочи о духовним хоризонтима Миљковића и његовим интелектуалним интересовањима и сазнањима.

Међу необјављеним рукописима Бранка Миљковића као посебно драгоцену издавамо скицу дијалошког спјева *Maldoror Iks*, чији је наслов преузет из Лотреамонових *Малдорорових ђевања*, те рукопис четири преведене пјесме Алена Боскеа („Песничка“, „Сликарска“, „Вајарска“, „Музичка“), из збирке пјесама *Синкоје* (*Syncores*, Paris 1961).

На крају рукописа као посебно драгоцену и ријетку информацију проналазимо попис свих добитника пјесничке награде *Бранко Миљковић*, која се додјељује у Нишу од 1971. године. Подсећамо да је први добитник био Милутин Петровић за збирку *Глава на ђању*, а да је прошлогодишњи добитник за 2009. годину био Миодраг Раичевић за збирку *Длан & Лојала*. Између многих других значајних имена српског пјесништва издавамо и пјеснике: Бранислава Петровића и Васка Попу, Стевана Раичковића и Ивана В. Лалића, Миодрага Павловића и Борислава Радовића, Мирослава Максимовића и Живорада Недељковића, све до Дејана Алексића и Марије Шимоковић.

У методолошком погледу каталог је урађен по савременим музеолошким стандардима, те на сазнањима књижевне историографије, архивистике, текстологије и документарног истраживања књижевних текстова и књижевне грађе. На основу изложеног можемо закључити да значајно доприноси новој систематизацији и новим сазнањима о дјелу и личности Бранка Миљковића. Као такав представља користан истраживачки посао, који са задовољством препоручујемо књижевној и научној јавности.

Горан Максимовић

UDC 821.163.41.09 Stojanović-Pantović B.

ОД КОРЕНА ДО ОДЈЕКА – МОДЕРНИ ДУХ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

(Бојана Стојановић Пантовић *Расјони модернизма. Ујоредна чишћања српске књижевности*, Академска књига, Нови Сад 2011)

Двадесетак по много чему различитих текстова историчарке књижевности и књижевне критичарке проф. др. Бојане Стојановић Пантовић сабрани су у књигу *Расјони модернизма* (у поднаслову: *Ујоредна чишћања српске књижевности*), а око једног заједничког именитеља: они покушавају, сваки на свој начин, да ухвате суштину модернизма, тј. модерног у текстовима којима се баве, често не узимајући као основни критеријум само књижевни правац којем припадају, нити столеће у којем су написани и објављени. Почев од виспрених интерпретација песама Бранка Радичевића и Лазе Костића, преко прозе српских и хрватских реалиста, модернистичко-авангардних стремљења Милоша Црњанског, Исидоре Секулић, надреалиста и посебно експресиониста – које је, бавећи се њима низ година и публикујући о њима студије (*Српски експресионизам*, *Морфологија експресионистичке прозе*), те текстове у књигама (*Линија додира*, *Побуна њошних средишња* и др.) не мало задужила – па све до савремених токова српске поезије

и прозе (Светлана Велмар-Јанковић, Новица Тадић, Љубомир Симовић и др.), ауторка аргументовано показује модерни и модернистички потенцијал анализираног, као и сам еластичитет термина „модернизам“ и „модерно“, који су, студија показује, присутни читавих век и по у српској литератури. Запањујуће је и задивљујуће *сурфовање* (али не у површном смислу, који се често придаје овом термину, него у значењу темељног, свеобухватног истраживања) које је Бојана Стојановић Пантовић суверено демонстрирала, експонирајући ерудицију и читалачку посвећеност и компетенцију, несвакидашњу, нажалост, у данашњем бављењу историјом књижевности, уз познавање савремених теоријских, како домаћих тако и страних, увида.

Књига, поред уводног дела, који чине текстови *Проблеми њериодизације српске књижевности у њоредбеној визури*: 1 (*Од ѡредромантизма до модернизма*) и 2, има четири јасно издвојене целине: У првој су текстови посвећени феноменима и ауторским рукописима насталим у XIX столећу (Бранко Радичевић, Лаза Костић и др.); други део бави се текстовима модернистичко-авангардних писаца (Исидора Секулић, Милош Црњански, српска надреалистичка прозаида, експресионистичка и надреалистичка антинаративна поетика). У трећем поглављу књиге сабрани су текстови који се баве феноменом другог, односно, имаголошким и родним преиспитивањима модерне књижевности, те додирима српске и хрватске књижевности, а по питању идеологије, менталитета и толеранције; проучава се, даље, путописна литература и жанровски дискутабилни рукопис *Прозраци* Светлане Велмар-Јанковић. Четврти део, уједно и најобимнији, посвећен је, како ауторка бележи у напомени, „тумачењу и вредновању српског песништва 20. века, како на плану синтетичког, антологијског презентовања, тако и кроз интерпретацију дела наших најзначајнијих савремених песника.“

Компаративни увид подразумева упоредну интерпретацију два или више књижевних текстова унутар српске књижевности (*Лаза Костић и Војислав Илић – два неочекивана ѡсничка сродника*, *Сродности у ѡзним ѡсмама Јована Христића и Александра Ристиовића*), поредбену интерпретацију текстова из јужнословенских књижевности (*Тојос боваризма у јужнословенским књижевностима на ѡрелазу из реализма у модернистичку ѡјоху*, *Књижевна ѡрцејција српско-хрватској односа: идеологија, менталистич, ѡлеранција*), али и текстова који сагледавају ширу књижевну проблематику (проблем жанровског, односно књижевноисторијског, тј. периодизацијског одређења): *Проблем ѡериодизације српске књижевности у ѡредбеној визури* 1 и 2, *Антинаративне ѡнденције код експресиониста и надреалиста*, *Дискурс српске надреалистичке ѡсме у ѡрози*, *Тѡолозија и вредновање ѡсничке ѡрадиције у антиологијама српске ѡезије XX века* и др. Са друге стране, поједини текстови, иако посвећени једном аутору, отварају више чворишних тачака и сугеришу могућност рачвања неколиких интерпретативних путева. У најбоље од ових текстова спадају нпр. *Драма ероса и религије у раној ѡрози и есејима Исидоре Секулић*, *Идентичист и суматѡизам: једно оруђа-чије чѡпање Дневника о Чарнојевићу*, *Наративности ѡезије Ивана В. Лалића* и др. Ауторка се често служи низом примера из светске и јужнословенских књижевности како би пронашла стилске, односно тематске сроднике писцима којима се бави: тако поводом песничког уобличавања мотива Офелије, ауторка не пропусти да помене везе Ивана В. Лалића са Рембоом, а када пореди поезију Јована Христића и Александра Ристиовића, чини то узимајући у обзир литерарне везе обојице песника са Р. М. Рилкеом. У *Дневнику о Чарнојевићу* М. Црњанског и *Демијану* Хермана Хесеа присутан је снажан мотив индивидуализма, који, више или мање, варира и топос хомоеротичности.

Срећан спој теоријског знања и критичког духа, тог „оштрог угла“ кроз који се одређени феномен прелама и адекватно вреднује указивањем на примену

несвакидашњег тропа у поетском дискурсу доноси текст *Посићујак екфрасе у збирци* Улазак у Кремону *Миодрађа Павловића*, где се оно што ауторка наводи за песника, његово „изванредно познавање домаће и светске културе и књижевности, али исто тако и језика филозофије, мита и митологије, фолклора, историјских и антрополошких списа, религијских и психоаналитичких текстова“, може приписати и као врлина саме студије Б. Стојановић Пантовић, нарочито када она препозна екфразу као репрезентацију већ репрезентованог, тј. књижевним медијумом уобличеног ликовног израза, те повезује Павловићев поетски говор са сликама Емануела де Вита, Ђорђонеа или Палма Векија. Топос *боваризма* у српској и хрватској прози, који ауторка испитује на примерима дела *Сеоска учитељица* Светолика Ранковића, *Јара Ђосића* (*Скоројевић*) Јанка Керсника и *Мира Кодоллићева* Јосипа Козарца, указује да „тема брачног неверства почињена од стране жене (мајке) управо представља огроман корак напред у процесу књижевне еманципације тема еротике и сексуалности.“ Стога, закључује Бојана Стојановић Пантовић, „три описана модела брачног троугла код Светолика Ранковића, Јанка Керсника и Јосипа Козарца представљају индивидуалне, ауторске списатељске варијанте топоса боваризма у различитим аспектима: социјалним, антрополошким, националним, етичким, психолошким, родно-феминистичким, и коначно приповедним.“

Поред горепомених текстова, изузетну интерпретативну динамику, акрибичну читалачку посвећеност и студиозност демонстрирају нарочито текстови из треће групе: у тексту *Драма ероса и религије у раној љрози и есејима Исидоре Секулић* јасно се показују амбивалентност и отвореност дискурса наше списатељке кроз изразито модеран приступ наведеним тематским окупацијама Секулићеве. Али је за читаоца најпровокативнији и најиновативнији текст који указује на топос хомоеротизма у *Дневнику о Чарнојевићу* М. Црњанског. Преко покушаја демистификације жанровске мимикрије (жанровска напетост дневник–роман), поређења са романом Х. Хесеа, преко књижевноисторијске интерпретације (уочавање елемената индивидуализма кроз сукоб појединац–маса присутан код оба аутора, српског и немачког), па све до родних читања, ауторка нас вешто води ка закључку да „Црњанскова унутрашња поетска визура може, међутим, бити усмерена и ка деконструкцији патријархално схваћене мушке родне улоге“, али ауторка се не зауставља на овом тумачењу, него указује на елементе „досада неуочене хомоеротичности романа *Дневника о Чарнојевићу*.“

Експресионистичка и надреалистичка српска проза (М. Црњански, Станислав Винавер, Растко Петровић, Марко Ристић, Раде Драинац) посматрана је кроз визуру светских авангардних тенденција, у првом реду *Манифеста надреализма* и *Нађе* Андреа Бретона, потом романа *Berlin Alexanderplatz* Алфреда Деблина, те прозе Франца Кафке, да би се показало колико су српски писци умели да препознају и користе различите поступке који су за циљ имали жанровско раслојавање и деструкцију стабилних приповедачких облика, од документаризма и ауторефлексивности, као и крајње персонализације приповедања, па све до ирационалистичке алеаторности која потпуно потцртава линеарни приповедачки ток, уводећи асоцијативну логику и поигравајући се моделом синхронизитета.

Дискурс српске надреалистичке љесме у прози такође је једна од свеобухватних и изузетно драгоцених студија, којима ауторка даје још један вредан прилог, поред антологије *Српске љрозаиде*, тематици српске песме у прози, који види као антинаративни и антидескриптивни, односно формално-експериментални тип. На такве текстове М. де Булија, Д. Алексића, Д. Матића ауторка надовезује представљаче код песника и прозаиста у савременој литератури.

Једнако убедљиво и када тумачи традицију, али и непосредну савременост, када уочава суптилне нијансе које дневничко писмо дистанцирају од романескног и обратно, те је границу тешко утврдити због „својеврсне деконструкције опозиције стварност-фикција“, када уочава елементе краћих жанрова у оквиру дужих приповедних целина или када тумачи тзв. двоструко кодирану стварност у делима савремених српских путописа – у првом реду *Путовања у џиџиоис* Виде Огњеновић и *Мој скарабеј* Милке Лучић, есејистичко писмо Бојане Стојановић Пантовић искусно и зналачки синтетизује и кондензује мишљење, па нуди и прецизне термилошке одговоре на феномене који су по први пут уочени управо у њеним студијама.

И када пореди три репрезентативне антологије – Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића, укључујући и историје њихове рецепције, различите вредносне судове изричане поводом антологичарског посла и њихов третман (ревалоризацију) у времену садашњем, и када указује на отежавајуће околности при периодизацији српске књижевности, Бојана Стојановић Пантовић свој оштар угао комбинује са панорамским погледом, да би се фокусира на конкретан проблем. Тако нпр. ауторка указује на термилошки паралелизам авангарде (Р. Вучковић, З. Константиновић, Г. Тешић) и модернизма (термин се користио више у међуратном периоду), па чак и експресионизма као свеобухватног термина за више „изама“ с почетка XX столећа, али не пропушта да прецизно, уз цитирање свих релевантних теоријских и књижевноисторијских извора, дефинише суштину разуђености током прве три, а нарочито током треће деценије XX века.

Писана јасним стилом и читко, тако да у исти мах представља и незаобилазно штиво студентима књижевности, али и значајан допринос науци о књижевности, књига *Расјони модернизма* оправдала је обе речи из свог наслова, доказујући огромни модернистички потенцијал српске поезије и прозе, којем је управо Бојана Стојановић Пантовић дала још један велики допринос осветљујући га и тамо где сија јасно, али и тамо где се његова светлост тек назире.

Драгана Белеслијин

UDC 821.163.41.09 Komanin Ž. (082)
821.163.41.09 Jovović R. (082)
821.163.41.09 Rakitić S. (082)

ЛИРСКЕ БИОГРАФИЈЕ ЖАРКА КОМАНИНА, РАНКА ЈОВОВИЋА И СЛОБОДАНА РАКИТИЋА

(Зборници радова о књижевном дјелу Жарка Команина – *Ако те заборавим мој оче*, Ранка Јововића – *Не окрећи главу од мене*, *Господе* и Слободана Ракитића – *Пламен и роса*, Центар за културу Плужине; Орфеус, Нови Сад 2011)

Основне стваралачке преокупације наших значајних књижевника – прозаисте и драматурга Жарка Команина, те пјесника Ранка Јововића и Слободана Ракитића, ове године читалачка публика добија могућност да сагледа у разноврсним и богатим свјетлима нових херменеутичких истраживања и запажања. Под покровитељством Центра за културу из Плужина, као резултат традиционалне књижевне манифестације која се одржава на просторима овог града и Пивског

манастира, назване „Пјеснички сусрети на извору Пиве“, публиковани су зборници радова о стваралаштву литерата којима су посљедње три године споменути скупови били посвећени.

Издавачи споменутих зборника су *Orpheus*, еминентна издавачка кућа из Новог Сада чији је директор Андреј Радуловић, и Центар за културу из Плужина, на челу са председником Миленком Мићановићем. Лектуру и коректуру књига извршила је Гордана Ђилас, док је припрему за штампу обавила Бојана Грујић. Зборници радова посвећени стваралаштву Жарка Команина – *Ако ће заборавим мој оче*, Ранка Јововића – *Не окрећи главу од мене*, *Господе* и Слободана Ракитића – *Пламен и роса*, објављени су у штампи *Даниел Принић* из Новог Сада. Главни и одговорни уредник датих издања је Селимир Радуловић, а уредник едиције *Зборници* Јован Делић, који је са текстовима насловљеним *Реч уредника* направио функционалну пролегомену за поновни сусрет са дјелом наведених књижевника, указујући на појединости на које до сада књижевна критика није обратила довољну пажњу.

У уводном сегменту првог зборника насловљеном *Печай дневног и њечай вјечног*, Делић напомиње да Команин ову књигу није дочекао и поред тога што је веома желио. Признања су му почела стизати тек пред крај живота, а Команинов статус у књижевној критици, по Делићевом мишљењу, био је испод квалитета његовог дјела, те први зборник радова заправо представља почетак озбиљног херменеутичког третирања остварења овог писца. „А његово дјело нам изгледа данас вредније и цјеловитије него јуче“, Јован Делић заокружује суд о квалитету и предметно-мотивским круговима остварења Жарка Команина, „Оно носи печат свога времена: идеолошки сукоби, братоубиства, страдање због лажних идеала, злочини у име лажних вриједности које су проглашаване за врхунске. Његове драме би ваљало наново објавити, у једној књизи. Показаће се да је Команиново *Пелиново* врло значајно драмско дјело, јединствено по тематици у свом времену, храбро и сурово. Команин је испробао могућност трагедије у времену сумњивих вриједности“.¹

На унутрашњој страни корица истакнути су основни биографски подаци о наведеним књижевницима, па је у првом зборнику представљена сажета панорама живота и рада овог писца, довољна да се подсјетимо да је Жарко Команин рођен је 1935. године у селу Дреношница поред Никшића, у учитељској породици. Основну школу завршио је у родном мјесту, гимназију у Никшићу, а Филозофски факултет у Београду. Прву прозу (прича *Бјежунац*) објавио је 1956. године. Од 1964. до 1974. године дјеловао је као позоришни критичар у листу *Вечерње новост*и и преко двадесет година драматург у Народном позоришту у Београду. Дјела су му превођена на све важније свјетске језике, а драме су му извођене на готово свим подручјима српског језичког подручја. О Команиновом стваралаштву Милош Јефтић је објавио књигу *Пелин Жарка Команина* (колекција *Одговори*, 2005. године).

Команин је објавио драме: *Пророк* (1968), *Пелиново* (1972), *Огњенице* (1973), *Тимочка буна* (1983), *Вожд Карађорђе и кнез Милош* (1994), *Годо је дошао по своје* (2002); романе: *Колијевка* (1976), *Косијанићи* (1978), *Провалије* (1979), *Пресјујна година* (1982), *Господ над војскама* (1995), *Ако ће заборавим мој оче, роман о сјећању* (2005) и *Љепојис вјечности* (2009), као и збирку прича *Закојано и ојкојано* (2002), конципирану попут романа мозаичке структуре. Поједини романи

¹ Јован Делић: *Печай дневног и њечай вјечног*, предговор зборнику радова о књижевном дјелу Жарка Команина *Ако ће заборавим, мој оче*, Плужине – Нови Сад 2011, стр. 7.

овог писца публиковани су у више издања, па је тако дјело *Пресјуйна година* објављено у четири, а *Колијевка* у седам издања. У цитираном тексту Делић наводи да романи Жарка Команина тек очекују своја академска проучавања, са посебним акцентом на мотиве прабиблијског сукоба међу браћом и однос оца и сина, истичући да још увијек не постоји квалитетан рад о његовим приповијеткама.

У зборнику радова посвећеном дјелу овог познатог књижевника, најинтензивнија пажња усмјерена је на његов драмски корпус, као и на различите погледе на његов претпоследњи роман *Ако ће заборавим, мој оче*. О драмском сегменту Команиновог стваралачког опуса радове су приложили Бранко Брђанин (*Четири Года: инјерџексјуалност, од наде до безнађа*), Благота Мркајић (*Трагично у драми „Ожњистије“ Жарка Команина*) и Лидија Томић (*О драми „Пелиново“ Жарка Команина*), док су у структурно-мотивском погледу романе овог књижевника освјетлили Драган Лакићевић (*Прича је божје дјело*), Мићо Цвијетић (*Горко осјећање животића и свијета*), Марко Недић (*Жарко Команин – скица за људички џорџреј*) и Жарко Ђуровић (*Удес као стваралачка одредница*).

О различитим аспектима на роман *Ако ће заборавим, мој оче* писали су Светлана Калезић-Радоњић (*Драмско у роману Ако ће заборавим, мој оче Жарка Команина*), Јован Делић (*Роман као балада о оцу*) и Тодор Живаљевић Велички (*Симболички смисао учесћаности моштва сјећања, сјраха и сјида у роману „Ако ће заборавим, мој оче“ Жарка Команина*), док је питања језика и стила у Команиновој прози разрадила Јелица Стојановић у раду *Роман „Колијевка“ као колијевка ријечи*. О роману *Госјод над војскама* писао је Анђелко Анушић (*Српска љовесница о очевима и синовима у рају и миру*), а о последњем Команиновом остварењу *Љејојис вјечности* Петар Пијановић (*Нарацја и исјорија*). Стога се може примијетити да наведени зборник пружа комплетну панораму најважнијих Команинових остварења, приближених реципијенту са крајње модерних и разноврсних херменеутичких и опсервативних перспектива.

Други зборник по реду, посвећен стваралаштву пјесника Ранка Јововића, осим уводног текста Јована Делића насловљеног *Похвала сузи*, садржи радове Будимира Дубака (*Суза међу небраћом*), Мића Цвијетића (*Пјесничка љрејиска*), Радојиче Бошковића (*Друго лице свијета*), Мира Вуксановића (*О љјеснику, о Ранку, о Јововићу*), Ружице Комар (*Умирање као љоејска љема*), Милице Краљ (*Искусјво крика*), Светлане Калезић-Радоњић (*Дивљи љјесници*), Лидије Томић (*Поејска сазвежђа Ранка Јововића*), Селимира Радуловића (*Зрелост младе душе*), Илије Лакушића (*Сјихови који се могу дођаћи руком*), Гара Јовановића (*Вучја љамеј, вучји склад*), Јелице Стојановић (*Поезија Ранка Јововића кроз љризму лексичко-семантичког љоља у збирци „Муње и молишве“*) и Жарка Ђуровића (*Саморазарање као креативна констјантија*). У наведеним радовима аутори су настојали да цјелокупно дјело овог пјесника освјетле са различитих становишта, од биографског, предметног и мотивског до структурног, језичког, компаративног и других.

У уводном сегменту зборника насловљеног последњом поетском збирком споменутог поете – *Не окрећи љлаву од мене, Госјоде*, представљена је његова кратка биографија, праћена основним библиографским подацима. Ранко Јововић је рођен 1941. године у Косићу поред Даниловграда; основно и средње образовање завршио је у Даниловграду и Подгорици, а програм југословенске књижевности студирао је на Филолошком факултету у Београду. Био је уредник часописа *Стварање*; аутор је збирки поезије *Гвоздена шума* (1986), *Додир шеме* (1971), *Јемсјво* (1974), *Дивљи љлач* (1977), *Пса ми* (1981), *Пољубац за Ану Ахмајову* (1985), *Гомилање сјраха* (1986), *Земља за укой* (1987), *Црњански* (1994), *Пајани љред расјећем* (1994), *Шја је човјек без љодвиђа, Госјоде* (1998), *Мрачни хљеб* (2001), *Мој дојринос разарању свијета* (2007), *Муње и молишве* (2008) и *Не окрећи љлаву од*

мене, *Госйоде* (2010). Његови поетски избори представљени су остварењима *Дружење са Сокрајом* (1983), *Залазак сунца заувјек* (1989) и *Вуци у жалости* (1995).

Јововићев доживљај свијета пун је парадокса, његова поезија обилује осјећањима немира, бунта, непристајања на страх, надограђених успјелим естетским доживљајем и богатом асоцијативношћу. „Ријетки су пјесници овог споја“, основне карактеристике овако испољене поетске ријечи сублимира Лидија Томић, „и риједак је Ранко Јововић што муњама и молитвама, с опорашћу и горчином, с реториком у свом стилу, и с молитвом у свом стилу, грубо и прекорно, с драинчевском енергијом бандита и романтичном душом пјесника, од почетка стваралаштва, влада врховима српске поезије. Пут његове поезије је развојни, не по хијерархији, већ по дубини неоспорне вриједности“.²

Трећи зборник посвећен дјелу Слободана Ракитића, под називом *Пламен и роса*, критички обједињује стваралаштво овог еминентног ствараоца, у чијим херменеутичким третирањима до сада није било довољно систематичности. Слободан Ракитић рођен је 1940. у Власову код Рашке; дипломирао је на групи за југословенску и општу књижевност на Филолошком факултету у Београду. Објавио је збирке пјесама *Свејлост рукојиса* (1967), *Рацки најеве* (1968), *Свеј нам није дом* (1970), *Земља на језику* (1973), *Песме о дрвешу и о плоду* (1978), *Жудња за југом* (1981), *Појомак* (1982), *Основна земља* (1988), *Тајије у йламену* (1990), *Душа и сјруд* (1994), *Изабране и нове йесме* (1998), *Земаљске слике и друге йесме* (1999), *Водена слова* (2000), *Јужна земља* (2000), *Песме* (2002), *Пловидба и Поврајак краља* (избори, 2003), *Моји йренуци* (избор, 2007), *Појомак, нови йојомак* (2007) и *Пламен и роса* (2010). Ракитић је објавио и књиге есеја *Од Йшаке до йривиђења* (1985), *Облици и значења* (1994), *Брајйсйво йо Орфеју* (2007); зборник *Поезија романијизма југословенских народа* (1978) и *Изабрана дела у йеи књижа* (1994).

О дјелу Слободана Ракитића писали су: Александар Б. Лаковић (*Поврајак у време је мейшфора йрајања*), Славко Гордић (*Знано и ново у „Пламену и роси“*), Тодор Живаљевић Велички (*Моййиви йролазносйи и смрйи*), Марко Недић (*Есеји, огледи и крийике Слободана Ракйићйа*), Милош Ковачевић (*Пролеййичка фиђурайивносй у Ракйићйевој йоезији*), Добрица Гајић (*Између земаљског и небеског*), Тамара Крстић (*Лирска биођрафија йеснищйива*), Остоја Ђурић (*Ране збирке Слободана Ракйићйа*), Милан Ђорђевић (*Теођрамайички (инйе)ђрал језика*), Милица Јефтимјевић Лилић (*Лођосно йреобиле свейа*), Ружица Комар (*Преображаји душе и йајансйиво свијеи*), Илија Лакушић (*Ријеч на земљи и йод небом*), Милица Краљ (*Земља као сйожерна йоейиска одредница*), Мићо Цвијетић (*Комйлеменийарне йесничке деонице*), Драган Лакићевић (*Уздизање душе*), Жарко Ђуровић (*У замкама йролазносйи*) и Андријана Николић (*Живой и смрй у йјеснищйиву Слободана Ракйићйа*).

„Ракитићеве стихове“, истиче Жарко Ђуровић, „одликује равномјеран ток, без нарушавања ритамских скала. По томе би се могло закључити да имају статичко обиљежје. Није тако. У наоко мирном ритамском кретању струји веома жива доживљајна пуноћа. Пуноћа душе која небески видик замјењује властитим видиком. Она опсјеност коју смо истакли помаже стиху да се рецепцијски стално обнавља и изражајно богати. Дубина стиха стиче се укрштањем визијских и других координата. У њих убрајамо језик као пресудан позициони фактор“.³ Врсни

² Лидија Томић: *Поейиска сазвежђа Ранка Јововића*, у зборнику радова о књижевном делу Ранка Јововића *Не окрећу главу од мене, Госйоде*, Плужине-Нови Сад, 2001, стр. 52.

³ Жарко Ђуровић: *У замкама йролазносйи*, у зборнику радова о књижевном делу Слободана Ракитића *Пламен и роса*, Плужине – Нови Сад 2011, стр. 120.

књижевни критичар Павле Зорић са разлогом је овог пјесника уврстио у своју антологију *Српско религиозно пјесништво двадесетог века* (1999), заједно са Лазом Костићем, Јованом Дучићем, Исидором Секулић, Николајем Велимировићем, Настасијевићем и Иваном В. Лалићем. Ракитићев метафизички лиризам доследан је традицији српског пјесничког искуства које у духу хришћанске филозофије промишља феномене смисла човјековог битисања.

Селективну библиографију радова Жарка Команина, Ранка Јововића и Слободана Ракитића саставила је Гордана Ђилас. Зборници радова посвећени стваралаштву споменутих књижевника на успио начин сублимирају најразноврсније критичке опсервације, чинећи значајан допринос у проучавању савремене националне литературе. Заједно са тумачењима појединих општих литерарних тема, критичари дати умјетнички израз третирају као заокружен стваралачки систем, у којем се на панорамски начин читаоцу пружа увид у развојни пут ствараоца и основне проблемске преокупације испољене у његовом дјелу.

Софија Калезић-Ђуриčkовић

UDC 821.163.41-14.09 Raičković S.

ОСЛУШКИВАЊЕ ПЈЕСМЕ ДУГЕ ПЕТ ДЕЦЕНИЈА

(Драган Хамовић: *РАИЧКОВИЋ, Пјеснички развој и његовичко окружење*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 2011)

Књига под једноставним, али свеобухватним, насловом – *Раичковић*, чији је писац Драган Хамовић, изашла је у едицији „Повеља“ Народне библиотеке „Стефан Првовенчани“, као четврта књига Библиотеке „Посед поетике“. Поднаслов, „Пјеснички развој и поетичко окружење“, врло јасно прецизира циљ који је њен аутор имао пред собом: освијетлити, наиме, унутрашњу динамику развоја једне велике пјесничке личности српске књижевности двадесетог вијека, не губећи никад из вида чињеницу у каквим се околностима развијала. Сложена од микроцјелина рјечитих наслова („Пјеснички рат и лирски мир“, „Раздор у касном лету“, „Круг нежности у затвореном кругу“, или „Песма и руб“, „По интимним мапама“...), које се опет спајају у већа поглавља, ова књига у суштини има дводимензијалну структуру: први дио „Деценија пјесничког обликовања“, посвећен је Раичковићевом раном стваралаштву закључно са књигом *Песме* из 1963, а други дио, „Путање пјесничког развоја“, настоји да, у једној временској вертикали, прикаже основне поетске преокупације Раичковићеве, не губећи из вида и даље неку врсту хронолошког праћења тог развоја.

Поменути први дио књиге, иако посвећен добрим дијелом настанку, компоновању Раичковићеве збирке *Песме* из 1963, не бави се само уобличењем „незваничног, привременог, ‘канонског’ издања“, него и генезом цјелокупног Раичковићевог пјевања до те временске тачке кад је пјесник извршио избор из сопствене поезије. Тај час „прве праве рекапитулације“ изванредно је важан, како показује аутор, управо због постојања фигуре „пјесника приређивача“, који сопственом дјелу приступа као својеврстан судија и антологичар, градећи у тренутку избора, пошто иза себе већ има објављене збирке *Дешњестива* (1950), *Песма њишине* (1952), *Балада*

о *предвечерју* (1955), *Тиса* (1961) овај избор као *једну књиџу*, независну и засебну. Хамовић се зато минуциозно бави овим процесом компоновања „прве целовите књиџе“, маркирајући сва изостављања, садржинске измјене у појединим пјесмама, расформирање циклуса из збирки из којих се пјесме преузимају и стварање нових цјелина по унутрашњој нужности *нове књиџе*, назначавајући важност реда појединих пјесама, тј. склопа збирке о којој је ријеч. Управо тим поводом, говорећи о повлашћеном мјесту пјесме „Мир“ у поменутој збирци, која књигу и отвара, аутор ће се осврнути и на „издвојену Раичковићеву поетичку позицију“ педесетих година прошлог вијека и доцније, а посебно на однос Зорана Мишића, великог критичара српске књижевности, према Раичковићевом дјелу. Упркос Мишићевом признању Раичковићу – као веома даровитом представнику „лирике меког и нежног штимунга“ – овом је критичару било потребно, наводи Хамовић, „да мало снизи цену даровитом песнику који не прати и потврђује његово борбено становиште, него га својим даром и радом релативизује“. Такође, у потпоглављу под називом „Дискретна лирска полемичност“ аутор ове студије о Раичковићу нам указује и на важност наноса иронијског и аутоиронијског у разматраној поезији, који творе извјестан баланс оним мотивима који се супротстављају у то вријеме наметаном диктату деромантизације и антисентиментализма. Зато је посебна пажња посвећена „романтичарским“ мотивима, а још специфичније онима који се тичу мјеста природе у пјесништву Раичковићевом (будући да је он одавно у критици означен као *јесник њприроде*), али потом и њиховом преобликовању, преплитању, измјештању, удвајању. И као што код Диса лирско ја почиње да *осећа себе у погледу њправа*, тако се и овдје долази до закључка да је у највећем броју случајева „реч о симболизованој лирској поставци, не о пуком преношењу призора из природе“, односно о „значањској двострукости“, удвојености, наглашеној симболизацији простора. Неколико кратких, али минуциозних анализа појединачних пјесама истиче управо ту сродност Раичковићеве поетике са основним поставкама симболизма – „Случајно питање“, „Далеко осамљено дрво“, „Живот“. Хамовић указује на посебан однос Раичковића са симболистима, „читаво бурно и дехуманизовано stoleће након Бодлера“, скицирајући у главним цртама више него оправдану компаративну анализу Бодлеровог „Албатроса“ и Раичковићеве „Ласте“. Истовјетност пјесничког искуства потенцира се, пак, када је ријеч о Валерију, гдје се проналазе „видне подударности са унутарњом ситуацијом *јесника њишине*“. Овај дубоки увид у Раичковићев однос према симболистичкој поетици само је један аспект разматрања својеврсног књижевноисторијског контекста у којем се развија Раичковићево пјесништво. Сразмјерно много пажње је посвећено актуелном књижевном и друштвеном тренутку у којем излазе прве Раичковићеве збирке (нешто доцније и књига *Песме* из 1963). Највише ријечи има, природно, о пјесницима који су пет, шест деценија касније и сами постали класици новије српске књижевности: Васку Попи, Миодрагу Павловићу, Бранку Миљковићу, Јовану Христићу, Миловану Данојлићу. И док Данојлића аутор ове књиге неколико пута цитира превасходно у функцији Данојлићеве одбране Раичковићеве поезије као „природног чуда“ исказаног „неразбијачким речима“, однос према Попи и Павловићу, првенствено, сагледан је са нешто другачијег аспекта: Раичковић је, наиме, у тренуцима кад „разбијачки стих“ претендује да освоји позицију једине истинске поезије, извојевао, пјеснички деликатно, „неулазак у полемичке расправе“, истовремено „самосвојно доприносићи обнови модерне српске поезије након Другог светског рата“. Хамовић, такође, у даљим анализама успијева да покаже да је „титулу (релативног) традиционалисте“ Раичковић задржао током свог дугог и разуђеног пјесничког развоја само захваљујући инертности критике, али и да побије оправданост те претпоставке о Раичковићевој поезији.

Препознајући у разматраним стиховима модерне, постнадреалистичке тонове, који брује у стиховима који кидају строгу форму „протегнути до границе усталасане прозне реченице“ и у чијим се сликама наводи „алогичко вртложење слика и мешање сфера“, пратећи Раичковићеве искорак у лирску прозу, која гравитира ка есејистици, Хамовић аргументовано оповргава уврежено мишљење о Раичковићевом тврдом традиционализму, доказујући да је заправо ријеч о небучној и самосвојној модерности и посебном, избраном „односу лирског усамљеника према поетичком окружењу“.

Такво становиште поткрепљено је такође и врло често налаганим траговима иронијског и аутоиронијског у разматраној поезији – аутор, поменимо само неке случајеве, разматра у иронијском кључу пјесму „Љубав у славу маја“, коју карактерише као својеврсну „лирску провокацију“, као и употребу једне форме која опомиње на класичну, наиме дистиха, епиграмског тона, у свјетлу њених „књижевносатиричних потенцијала“. Та самоизграђена поетика, нужно изникла из пјесничког развоја, не програмска и манифестна, одсликава се и у неколиким аутопоетичким текстовима и интервјуима пјесниковим (и у самим *програмским њесмама*, наравно), од којих је нарочита пажња посвећена малој лирској прози „Догађај у травњаку“. Ситуацију аутобиографског типа Хамовић проналази уграђену у многим пјесмама Раичковићевим, а описани догађај именује се као тренутак пјесничког буђења, „чиста лирска епифанија, прва, врхунска и потпуна песма“.

Из те прве савршене, могло би се рећи концентрисане, збирне пјесме, гранају се доцније оне појединачне, које опет теже удруживању, циклизацији и спајању у неку врсту природног заједничког тока. То груписање може се препознати и у варирању оних тематско-мотивских склопова који пјесника најчешће заокупљају: природа, однос према њој, мјесто човјека у свијету, изложеност празнини, конфликти унутрашњи и спољни, подвојеност лирског субјекта која је последица његове отворености ка свијету и затворености у сопственом бићу (овдје је веома важан мотив двојника), значење и моћ тишине, тиховање као животни избор, пјесма као радост, као избор – пјесма као служба и као тамница.

Посебна пажња у овој исцрпној и темељној монографији о Стевану Раичковићу, осим збирци из 1963, којом се бави први дио књиге, посвећена је још, природно, и „Каменој успаванци“. Поглавље „*Камена успаванка* као сонетна магистрала“ разматра не само ово Раичковићево условно речено крунско дјело, будући да је „сонетна линија кондензовани облик његових укупних, препознатљивих пјесничких преокупација“, него и цијелу сонетну линију Раичковићевог пјевања. Поводом „Камене успаванке“ аутор такође примјећује да је Раичковић тежио ка заокупљавању и комплетирању прстенастих цјелина у своме дјелу, па је с тим у вези и „Камена успаванка нешто више од збирке текстова исте лирске врсте“. Разматрајући архитектонику збирке у њеним различитим издањима, наглашавајући симболику броја сонета заступљених у овој књизи у првом издању (40), бавећи се обликом првих сонета, „који с несталним цезурама и одсуством изосилабичности и метричке доследности и нису конвенционални“, а затим и позним сонетима, који „крајње огољују егзистенцијалну позицију лирског субјекта“, Хамовић доноси закључак да је „Камена успаванка“ „магистрала његове разуђене лирике“, густо збијено и кристалисано Раичковићево пјесништво у малом које се, уосталом, такво какво је дато приближава идеалу чисте поезије.

На крају, аутор је посветио и доста пажње посљедњој фази Раичковићевог стварања, односно тренуцима када он „активира особену варијанту документарног поступка“, стварајући пјесме параболе, прозне записе, хибридне жанрове који стоје на танкој граници прозе и стиха.

Збијен и изванредно концизно написан закључак овој књизи доноси, у кратким цртама, општи преглед Раичковићевог петодеценијског стваралаштва. Не пропуштајући да поново укаже на преживљавање стереотипа о „Раичковићевој измештености из актуелног песничког тренутка“, Хамовић кратким, готово одсјечним, али веома брижљивим анализама, како појединих пјесама, тако и начина на који се оне склапају у веће организоване поетске јединице, даје разгранати, општи преглед разуђеног дјела пјесника који је „задржао представу песме као једине трансценденције у коју је могао заложити поверење, поред свих наплавина сумње и негације“.

Недељка Перишић

UDC 821.163.41.09 Олујић G.

ИСТОРИЈА И ПОЕТИКА ЈЕДНЕ КЊИЖЕВНЕ ВРСТЕ

(Зорана Опачић: „Поетика бајке Гроздане Олујић“, Српска књижевна задруга, Учитељски факултет Универзитета у Београду, Београд 2011)

Студија „Поетика бајке Гроздане Олујић“ Зоране Опачић представља измењену верзију њене докторске дисертације, одбрањене на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Приступајући једном сложеном истраживачком задатку, Зорана Опачић је користила искуства стечена у истраживањима српске књижевности XX века, посебно књижевности српске авангарде. Од наших авангардних писаца њену пажњу је посебно привукао Станислав Краков. У студији посвећеној прози Станислава Кракова („Алхемичар приповедања Станислав Краков“, 2007) Зорана Опачић је настојала да, на једној страни, осветли природу авангардног књижевног текста и да, на другој страни, анализира оне приповедачке поступке који су Кракову омогућили да уведе важне промене у структуру прозног текста. Због тога се и може рећи да Зорана Опачић у својим истраживањима настоји да укршта различите перспективе – књижевно-теоријску и књижевно-историјску. Определивши се да тумачи бајке Гроздане Олујић, Зорана Опачић је поступила на сличан начин. Она је, у исто време, настојала да покаже улогу и место бајке и ауторске бајке у српској књижевности али је желела и да осветли низ питања везаних за саму природу бајке и ауторске бајке као засебних књижевних врста. Отуда је важно обележје студије „Поетика бајке Гроздане Олујић“ управо то укрштање аналитичких перспектива.

До укрштања ових перспектива у студији Зоране Опачић дошло је из најмање још два разлога. Први је свакако онај који се тиче изучавања књижевности за децу код нас, будући да је у том виду књижевно-научне делатности још увек мало радова у којима аутори показују спремност да се упусте у разматрање сложених књижевно-теоријских питања. Због тога нису решени ни неки од елементарних проблема, као што су они везани за термилошка питања. Исто тако, ни у равни генолошких проблема није било озбиљнијих настојања да се направе потребне разлике између еволутивних етапа тако значајних књижевних врста као што је бајка. А опет и у сфери изучавања бајке далеко више пажње је посвећивано усменој бајци, тако да је тзв. ауторска бајка још увек недовољно проучена,

недовољно описана као тип прозног уметничког текста. Настојећи да отклони неке од препрека са којима се суочила, мр Зорана Опачић је своју методолошку позицију засновала користећи прворазредну теоријску литературу, како ону која бајку посматра у психоаналитичком кључу (Бруно Бетелхајм, Ерих Фром), тако и ону која ову књижевну врсту посматра са становишта њеног места у систему облика читаве једне културе (Фрејзер, Леже), све до радова у којима се изучавају морфолошке и уметничке особине ове књижевне врсте (Проп, Лихачов, Лити и други аутори). Захваљујући релевантности теоријских сазнања од којих је полазила Зорана Опачић, студија „Поетика бајке Гроздане Олујић“ је постављена на сигурне методолошке темеље.

Кад је у питању књижевност за децу, мора се имати у виду још једна околност. Овај вид књижевног стваралаштва код нас није на прави начин посматран ни у књижевно-историјској перспективи. А слична ситуација је, добрим делом, и у другим културама. То посебно представља проблем за све проучаваоце који настоје да одређену појаву поставе у потребни књижевно-историјски оквир и да је посматрају у шире заснованом контексту. Отуда је једна од тешкоћа са којима се суочила и Зорана Опачић везана за непостојање јасније слике о досадашњем развоју књижевног стваралаштва за децу. Оцртавши најпре сасвим прегледно разлику између усмене бајке и бајке чији је аутор познат и која је данас позната под називом „уметничка бајка“, Зорана Опачић је овај „поджанр уметничке књижевности“ и његове „разноврсне облике“ посматрала као веома продуктиван, настојећи пре свега да забележи најважније еволутивне етапе у његовом непрекидном преображавању, које се може видети и као систематско удаљавање од облика бајки у усменој књижевности. Издвајање појединих еволутивних етапа је подразумевало осврт на допринос који су устројавању уметничке бајке дали Шарл Перо, романтичарска новела са великим уделом фантастике и Ханс Кристијан Андерсен, као најзначајнија појава у овој сфери књижевне уметности. Иако су писци XVII, XVIII и XIX века дали крупан допринос развоју ауторске бајке, нема сумње да је ова књижевна врста дубок преображај доживела у XX веку, пошто се она тада морфолошки толико изменила да је могла да обухвати и највећу епску књижевну врсту – роман.

Посебну пажњу је Зорана Опачић посветила развоју ауторске бајке у српској књижевности. Пошавши од традиције „фантастичне приповетке са елементима бајке“ која се у српској књижевности јавља у другој половини XIX века, Зорана Опачић посебну пажњу посвећује тридесетим годинама прошлог века када се у српској књижевности јавља ауторска бајка (Ђорђе Глумац, Даница Бандић, Десанка Максимовић, Милош Матовић). Истичући да је на ове писце несумњив утицај извршила Ивана Брилић-Мажуранић својим „Причама из давнине“, Зорана Опачић, исто тако, жели да укаже на чињеницу да је и ауторска бајка у српској књижевности настајала у знаку успостављања новог односа према фолклорној бајци и митолошкој подлози. Као ауторе који су дали најзначајнији допринос афирмацији ауторске бајке у српској књижевности Зорана Опачић издваја Десанку Максимовић и Бранка Ћопића, писце који су ауторске бајке почели да пишу тридесетих година прошлог века али су пуну афирмацију стекли тек после Другог светског рата. За њима ће доћи и низ других аутора, међу којима су посебно значајни Бранко В. Радичевић, Стеван Раичковић и Гроздана Олујић. Тако је, истовремено, оцртана и књижевно-историјска подлога на којој се бајке Гроздане Олујић указују као нова еволутивна етапа у жанровском дефинисању једне важне врсте у оквиру стваралаштва за децу и младе.

Али пре него што је почела да пише бајке Гроздана Олујић је деловала у једној другој области књижевног стваралаштва. То је и разлог што је Зорана Опачић, имајући у виду сложеност опуса ове списатељице и његову разноликост, издво-

јила две етапе у њеном књижевном раду: „етапу психолошког романа и период фантастичне приче, односно бајке/алегоричне приче“. Ушавши у књижевност крајем педесетих година XX века (роман „Излет у небо“, „Народна просвјета“, Сарајево, 1958), Гроздана Олујић је књижевни рад започела у тренутку великих и важних промена. Наиме, већ од почетка педесетих година прошлог века у српској књижевности се образују два тока – један, који, уз позивање на традицију, настоји да прихвати и сасвим одређене идеолошке циљеве и задатке и други, који, уз ослонац на књижевност авангарде из међуратног раздобља и модерну европску књижевност са почетка друге половине XX века, настоји да се ослободи идеолошке контроле и да се развија сасвим слободно. Међу прозним писцима посебно важну улогу је имао Миодраг Булатовић који је и својом књигом приповедака („Ђаволи долазе“) и својим романом („Црвени петао лети према небу“) омогућио српској прози да напусти не само оквире тзв. социјалистичког реализма него и оквире оне тематике која подразумева афирмацију нових облика друштвеног живота.

Гроздана Олујић је и својим првим романом али и романима који су уследили („Гласам за љубав“, „Не буди заспале псе“ и „Дивље семе“) исказала приврженост оним поетичким опредељењима која су подразумевала напуштање идеолошких догми и окретање оним видовима живота младих људи у којима се најпре види потреба за освајањем оних облика слободе који су, из идеолошких разлога, били доведени у питање. Приказујући судбине јунака који из једног малог места (Караново) долазе у Београд, Гроздана Олујић је желела да исприча приче које ће српској прози омогућити да забележи онај тренутак кад се и у нашој средини јавила потреба за новим погледима и на људску судбину и на место и улогу одређених вредности. Такве приче су се већ јавиле у неким књижевностима у западној Европи и оне су доносиле и једну нову наративну технику али и један нови поглед на свет. Сама чињеница да су јунаци у романима Гроздане Олујић млади људи који су се обрели у свету који не доживљавају као свој, свету који желе да мењају, указује и на одређени степен иновативности у њеној раној прози, иновативности која има важно место у обликовању извесних токова у српској књижевности друге половине XX века. Да још увек у српском културном и јавном животу није постојала потребна атмосфера у којој би извесне уметничке тенденције биле прихваћене без политичке подозривости показује и пријем на који су наишли романи Гроздане Олујић. Не само што није на прави начин оцењена вредност и значај њене прозе, него није учињен ни напор да се та проза посматра у контексту разноликих напора наших писаца да се освајају нове изражајне могућности. Тако се и могло догодити да једна списатељица стваралачки заћути, да буде превођена и тумачена у другим срединама и да се, после дуге паузе, у сопствену културу врати кроз преводилачки и антологичарски рад. Приказујући списатељски пут Гроздане Олујић, Зорана Опачић је потребну пажњу посветила и преводилачком и антологичарском раду Гроздане Олујић, видећи у њему и један од подстицаја за поетичку преоријентацију, за прелазак са психолошког романа на фантастичну причу/бајку. Сама чињеница да је реч о списатељици која је имала и несумњиву компетенцију за изучавање књижевности нужно је упућивала и на потребу да се њен преводилачки и антологичарски рад види из једног посебног угла. А тај угао подразумева настојање да се у преводилачком и антологичарском раду види и нешто више од потребе да се одређена књижевна дела из других култура представе нашој средини.

Како је дошло до поетичке преоријентације код Гроздане Олујић и како је ова списатељица из једне области књижевног стваралаштва прешла у другу, питање је на које је Зорана Опачић настојала да пружи ону врсту одговора који је резултат увида и у текстове који спадају у сферу експлицитне поезике и у њена

уметничка остварења. Описујући пут који је Гроздана Олујић превалила од краја педесетих година прошлог века до последњих година XX века, Зорана Опачић је, истовремено, желела и да прикаже узроке због којих је списатељица одустала од писања романа у којима је у први план постављен критички однос према друштвеној стварности и одређеним облицима живота и приклонила се писању бајки у којима се јавља једна сасвим особена представа о свету и животу. Ту, у извесном смислу, нову представу о свету и животу Зорана Опачић види и као последицу дубљег упознавања оних култура које обично означавамо као источне, као културе које имају другачије устројство. Да је реч о истински дубокој поетичкој промени показује и чињеница да је роман „Дивље семе“, завршни у првој фази стваралаштва Гроздане Олујић, објављен 1967. године а прва књига бајки, „Седефна ружа и друге бајке“, објављена је 1979. године, што је почетак друге фазе у стваралаштву ове списатељице.

Мада се и други писци мењају, мада се често суочавамо са поетичким променама и заокретима у стваралаштву појединих писаца, нема сумње да је овде по среди нешто сасвим неуобичајено, будући да је реч о промени која, између осталог, подразумева и прелазак из једне сфере књижевног стваралаштва у другу, из једног књижевног облика у други, али и промени која се заснива на другачијем погледу на људску судбину и, самим тим, на другачијем приступу времену и простору као основним конституентима књижевне слике света, али и промени у коришћењу низа књижевних поступака и изражајних средстава. Приступајући опису тих промена, Зорана Опачић ће рећи да, крајем шездесетих и током седамдесетих година прошлог века, „Гроздана Олујић полако напушта наслеђе западно-европске књижевности XX века: поетику egzистенцијализма, технике психолошке прозе, као и тематику промашених генерација и постепено се окреће наслеђу Истока које почива на супротном устројству“. За овим ставом следи још један који има далекосежно значење: „Пољубани идентитет појединца у западној цивилизацији и унутарње осећање бесмисла доминантно у романескној прози уступа место источњачкој метафизици, разумевању индивидуалне судбине као делића животне енергије која се бескрајно обнавља. Једном речју, прелазак на бајку уследио је као резултат трагања за смислом; ход од бесмисла савременог човека ка филозофском спокоју Истока који нуди веру у вишу промисао. Мисао о пролазности трансформише се у уверење о бескрају и вечности; фрагментисана слика света нестаје пред схватањем јединства света“.

Истичући разноликост интересовања Гроздане Олујић за бајку („Гроздана Олујић бајку посматра из више углова: као писац, есејиста, критичар, преводилац и антологичар“), Зорана Опачић жели да укаже на чињеницу да ова списатељица има један веома важан циљ – она се „усредсређује на обнову и ревитализовање жанра у складу са начелима савремене књижевности“. Тиме, заправо, започиње и онај део студије Зоране Опачић који има највећу аналитичку вредност и домете. Кад буде рекла да Гроздана Олујић у својим бајкама „описује судбину појединца у свету који му је супротстављен“, Зорана Опачић ће бити у прилици да успостави везу између романа и бајки Гроздане Олујић и да, кроз анализу, како је, у ствари, дошло до промена у опусу ове списатељице и да се те промене више тичу облика и средстава но што захватају сам поглед на свет и перспективу из које се тумачи људска судбина. Мада је промена коју је Зорана Опачић детаљно описала издвајајући две фазе у књижевном раду Гроздане Олујић добрим делом аналитички повезивана са преласком из система једне културе (западноевропска) у систем друге културе (културе истока), на шта указују и поетички ставови саме списатељице, има много разлога и потребе да се оне посматрају и као последица жанровске преоријентације.

Направивши типологију бајки Гроздане Олујић („Чудесне приче“, „Приче са присуством фантастичног и чудног“, „Алегоријске приче у „оделу“ бајке – параболо, сатира, антибајка“) а потом врло детаљно описавши њихове основне елементе, Зорана Опачић је јасно оцртала жанровске варијације које бајка има у стваралаштву Гроздане Олујић. Служећи се, поред осталог, и теоријским ставовима Владимира Пропа и других проучавалаца структуре бајке, Зорана Опачић је показала да најважније промене Гроздана Олујић уноси у средишњи и завршни део бајке, тачније у онај део структуре ове књижевне врсте који је и по запажањима Николае Рашијануа, по правилу, најмање подложен унификацији. Промене које Гроздана Олујић уноси у средишњи и завршни део текста бајке последица су њене намере да из својих бајки елиминише епску димензију, па због тога њени јунаци „не ступају у отворену борбу са противницима пошто су противници најчешће њихови екстернализовани страхови или несигурност“ и зато се епска радња замењује „испитивањем властитих граница истрајности и племенитости а коначни прелом или спознаја одвија се у њима самима“. Показујући, исто тако, и како се у бајкама Гроздане Олујић мења однос према сижејним ситуацијама карактеристичним за традиционалну бајку, Зорана Опачић из још једног угла оснажује своју аналитичку позицију.

Чини се да је да је степен разлика између традиционалне бајке и бајки Гроздане Олујић најизраженији у концепцији књижевног јунака. Ако је јунак традиционалне бајке или само позитиван или само негативан, а то, у ствари, значи носилац једне јасно одређене улоге, јунак у бајкама Гроздане Олујић је замишљен као јединка са сложеним унутарњим светом у којем не преовлађују ни једне ни друге особине. Оваква концепција јунака је последица настојања да се у бајци обликује слика света која је много сложенија од слике света у традиционалној бајци. Описујући разлике између традиционалне бајке и бајки Гроздане Олујић, Зорана Опачић је посебну пажњу посветила приказивању простора и времена, основних елемената сваке слике света. Док је за усмену бајку карактеристичан хронотоп који је добрим делом уопштен, који је замишљен као оквир у којем треба да се развија фабула, у бајкама Гроздане Олујић хронотоп је добио ону врсту конкретизације коју обично срећемо у прози која подразумева висок степен миметиčnosti у грађњи слике света. Видећи управо у хронотопу један од „показатеља структурне трансформације ауторске бајке“, Зорана Опачић издваја два „основна приступа обликовању хронотопа у савременој бајци: задржавање уопштеног хронотопа карактеристичног за фолклорну бајку и раслојавање реалистичког и митског хронотопа“.

По запажању Зоране Опачић у бајкама Гроздане Олујић срећемо и један и други модел обликовања хронотопа и то је, свакако, објашњење за чињеницу да је ова списатељица могла у својим бајкама да приказује и свет који има одређену везу са елементима света око нас, једнако као што је своје јунаке могла да смешта и у оквиру онога што је чудесно и фантастично по свом онтолошком утемељењу. Исто тако, потреба да се не прекине веза између књижевног и стварног света је условила појаву алегоријских елемената у бајковној прози Гроздане Олујић. Нема сумње да је околност да у бајкама Гроздане Олујић срећемо и један и други модел обликовања хронотопа основни разлог што ћемо у бајкама ове списатељице срести и читав низ елемената који своје порекло воде из фолклорне бајке. Посветивши анализи тих елемената засебно поглавље, Зорана Опачић је хтела да укаже и на универзалност неких елемената граматике бајке као књижевне врсте. У те елементе, ван сваке сумње, спада и организација саме слике света (подела на горњи и доњи свет, типови јунака који су могући у једном односно другом свету, различити видови симболике који се реализују само у контексту који има одго-

варајућу заснованост и сл.). Отуда је и било логично што је Зорана Опачић посебну пажњу посветила оним елементима приповедне технике који су Гроздани Олујић омогућили да, прелазећи жанровске оквире, отвори могућност за још један облик трансформације бајке – за њено померање ка алегоријској причи. Испитивање жанровских граница је било могуће само због тога што је Гроздана Олујић писац који јако добро познаје жанровске конвенције и отуда зна како треба да их нарушава и мења.

Са много разлога се може рећи да је истраживачки задатак који је Зорана Опачић поставила у темељ своје студије у пуној мери остварен. Не само што је темељно осветљен низ питања која се тичу поетике бајки Гроздане Олујић, него је на конкретним примерима свака изнета претпоставка детаљно илустрована, што је омогућило да сви закључци добију потребну снагу и уверљивост. Расправа о сложеним питањима проучавања једног тако важног облика књижевног говора као што је бајка, никад не може бити у потпуности окончана, али она може да буде вођена са мање или више убедљивости. Зорана Опачић је, разматрајући комплекс врло важних питања, свом истраживачком напору обезбедила потребну убедљивост. И мада је, захваљујући њеном раду, највише добила бајковна проза Гроздане Олујић, не може се занемарити ни чињеница да је и читав низ других питања ушао у простор врло озбиљног разматрања. Нека од тих питања се тичу односа између усмене књижевности и тзв. ауторске бајке, пошто у књижевностима као што је српска усмено књижевно наслеђе има улогу фона на коме се образују други видови књижевног стваралаштва. Исто тако, и питања која се тичу унутрашње еволуције књижевних врста, посебно онда кад оне из једног вида стваралаштва (усмена књижевност) прелазе у други вид стваралаштва (писана књижевност), добила су одговарајуће тумачење. Оно што је у оваквим случајевима посебно значајно је настојање истраживача да детаљно прикаже граматiku једног књижевног облика. Зато се може рећи да после студије „Поетика бајке Гроздане Олујић“ Зоране Опачић можемо говорити да је уметничка бајка у српској књижевности добила врло прецизан опис и аналитичко осветљавање основних одлика на једном репрезентативном примеру. У исто време, бајке Гроздане Олујић су посматране и у књижевно-историјској перспективи и подвргнуте су анализи која има и претензије ка закључцима општије природе, што све показује да су те бајке добиле врло високо место у српској књижевности за децу.

Радивоје Мукић

UDC 821.163.41.09 Olujić G. (082)

САВРЕМЕНО ЧИТАЊЕ КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ

(Бунџовници и сањари. Књижевно дело Гроздане Олујић, зборник радова, Београд, Учитељски факултет, 2010, стр. 243)

Други зборник радова у оквиру едиције *Поетика српске књижевности за децу и младе* Учитељског факултета у Београду посвећен је делима Гроздане Олујић. Радови двадесет аутора систематизовани су у три целине: прва сагледава њен романескни опус, друга књиге бајки, а трећа могућности њихове методичке

интерпретације. Додатну вредност зборнику даје и четврта целина у којој су биографски и библиографски подаци о Гроздани Олујић, као и именски и предметни индекс. У уводним напоменама Александра Јовановића, једног од уредника зборника, оцртана је основна линија истраживања, метафорички згуснута у преплетају бунтовног и сањарског сензибилитета, уметничког поступка, интенција Олујићкиних дела. Из тог, условно речено, заједничког именитеља, разгранавају се разнолики аналитички приступи осталих аутора, те отуда овај зборник није само публикација свечарског и рекапитулативног карактера, иако пола века књижевног рада Г. Олујић свакако завређује и такав приступ, него слика новог ишчитавања њених дела.

Сагледавање романа Гроздане Олујић у контексту српске и светске књижевности, питање њихове рецепције, и читалачке и критичке – заједничко је за већину радова аутора који су се бавили овим делом њеног опуса. Указујући на везу са јунацима, идејама, композиционим и наративним техникама А. Камија, Ф. Моријака, Пруста, Милутина Ускоковића, Вељка Милићевића, Светолика Ранковића, Црњанског и других, аутори радова у овом зборнику оцртавају сложену контекстуализацију која у великој мери, онај примарно очекиван контекст – удео поетике тзв. „динс прозе“ у њеним првим романима, о којем је и до сада неретко писано, своди на само једну од могућих, не и једину вредност са аспекта књижевне историје.

У том духу, Радивоје Микић (*Романи Гроздане Олујић*) у првим романима Гроздане Олујић истиче елементе поетике експресионизма, прозе тока свести, егзистенцијалистичке филозофије, кратких романа модерне и авангарде. Бавећи се аутсајдерском природом јунакиње, нихилистичким поимањем света, њеном амбивалентношћу, аутор ће говорити и о провокативности првог романа Г. Олујић. Иако је неспорна веза са поетиком тзв. „динс-прозе“, указано је и на нека од суштинских својстава по којима се поједини романи, пре свега по „трагичком потенцијалу судбине јунака“, а посебно по изразитим критичким иненцијама, удаљавају од ње. Управо наглашена идејност, од *Излећа у небо* до *Гласова у већу*, обликована превасходно путем особене индивидуализације јунака, показала се као битан структурални чинилац Олујићкиних романа.

Роман *Гласам за љубав* у средишту је интересовања Петра Пијановића (*Слика свећа и њириоведачки њосиуак у роману „Гласам за љубав“ Гроздане Олујић*). Посебну пажњу аутор посвећује одступањима од класичних наративних облика и начинима Олујићкиног наглашавања опозиције између припадника различитих генерација. Почев од супротстављања индивидуализма колективизму, одупирања језичким нормативима и клишеима динамиком жаргона, преко важности колоквијалног говора у процесу разазнавања припадника различитих погледа на свет, до улоге илузије усменог комуникативног чина – П. Пијановић сагледава систем „бинарних парова“ у обликовању слике света овог романа.

Песимизам у романима *Излећ у небо*, *Гласам за љубав*, *Не буди засјале ње* и *Дивље семе* средишња је тема рада Слађане Јаћимовић (*Мотив суровости у романима Гроздане Олујић*). Тумачећи их из оквира непрестане напетости између провинције и veleграда, патетике и ироније, ауторка Олујићкине јунаке сагледава као неукорењиве јединке које неретко на суровост света одговарају истоветном мером, не само према другима него и према себи, и који сопствено емоционално разарање настављају силином аутодеструктивних порива без прилике и жеље да остваре иоле складан живот. У том смислу извесне аналогije са грчким трагедијама, Камијевим *Ситранцем* или *Романом о Лондону* Милоша Црњанског делују као сасвим очекиване асоцијације које допуњују приказ егзистенцијалистичке безизлазности као битног својства прве фазе Олујићкиног романеског стварања.

Полазећи од потребе да се растумачи могућа типологија особина јунака романа Гроздане Олујић, Валентина Хамовић („Држећи се зубима за вештар“ – о ликовима оmlадинских романа Гроздане Олујић) истиче да су они изразито атипични, обележени страхом од слободе, емоционалном аморфношћу, условљени временом и простором, асоцијални, редукованим приказом спољашњости и исто тако редукованим именовањем путем надимака чија симболичка вредност представља изазов за тумачење. Тако конципирани, закључује ауторка, Олујићкини романескни јунаци јесу израз особеног друштвено-политичког миљеа у којем настају и у којем се огледају. Но, њихова актуелност, када се посматрају изван таквог контекста и полемичког жара који су својевремено ови романи распламсавали, у светлу савременог читања са нужним временским отклоном као особеном заштитном оградом, представљају битан чинилац у развоју романа српке књижевности.

Анализа кључних елемената филмске адаптације (*Чудна девојка* у режији Јована Живановића) романа *Излећ у небо*, тема је рада Тијане Тропин (*Чудна девојка* и *Излећ у небо* – *проблеми филмске адаптације*). Почев од измењеног краја, преко идеолошки мотивисаног брисања присећања јунакиње на ратне године детињства и свих других полемички интонираних места која истичу неслагање са превладавајућом идеологијом, до суптилнијих преиначења у карактеризацији јунакиње са видном тенденцијом ублажавања свих сцена насиља и оних „морално неподобних“, учинило је да филмска адаптација буде тумачена као суштинска опозиција неким од највиталних одлика романа, а пре свега средишњој идеји о немогућности остваривања јединке, те се она доследно песимистичка слика света и појединца у њему замењује конструисаним филмским оптимизмом.

Најновијем роману Гроздане Олујић, *Гласови у вештуру*, посвећен је рад Марка Недића. Посматрајући га у контексту првих романескних дела ауторке, он препознаје елементе по којима овај роман представља логичан наставак већ оцртане поетике. То су блиски и препознатљиви хронотопи, склоност психолошкој анализи јунака, присуство особене цитатности из домена светске и српске књижевности. Но, роман *Гласови у вештуру* представљен је и као дело које, у поређењу са раније објављеним романима, додатно наглашавају фрагментизација композиције, често и брзо смењивање наративних поступака, простора и времена, елементи лирског и ониричког, што га чини, по оцени аутора, једним од најуспелијих прозних дела савремене српске књижевности.

Други део зборника, посвећен бајкама Гроздане Олујић, садржи радове у којима се разматрају својства и поступци који су битно утицали на развој ауторске бајке у српској књижевности. Инвентивност Олујићкиног уобличавања жанра у већини радова самерава се према могућим поетичким ослонцима, попут традиције немачког романтизма, Андерсенове ауторске бајке, а посебно усмене књижевности. Важан допринос представља и настојање да се начини својеврсна типологија њених бајки, да се изврши једно прецизније жанровско дефинисање у сплету сродних, али не и истоветних појмова, чиме се додатно указује на посебност ауторске бајке, њену структуралну и наративну динамичност. У том смислу Јован Љуштановић (*О алегоријском и фантастичном у бајкама и причама Гроздане Олујић*) посебну пажњу посвећује природи и функцији ауторкиног поигравања елементима алегоријског и фантастичног, њиховим варијацијама и ефектима у склопу појединих бајки као естетских целина, међу којима се посебно издваја знатан допринос постизању лирског (субјективног) става као карактеристичног и препознатљивог Олујићкиног поетског концепта.

Почев од уношења савремене слике света, а отуда и измена хронотопа какав је типичан за усмену бајку, наглашавања ониричког елемента, тенденције ка формирању антибајке, преко начина уобличавања почетног и завршног дела, пре-

обликовања појединих функција какве ликови и јунаци бајки имају у усменој традицији, до склоности алегоријском или сатиричком уобличавању, Зорана Опачић (*Типологија бајки Гроздане Олујић*) анализира елементе којима је Гроздана Олујић битно допринела иновацији жанра, а који, уједно, условљавају конституисање типологије њених ауторских бајки. Разврставањем на чудесне приче, приче са елементима фантастичног и чудног и алегоријске приче, ауторка указује на сложен међужанровски систем присутан у ауторским бајкама Г. Олујић.

Рад Зорице Турјачанин (*Поейичносѝ и мудросѝ ѝријовиједања – бајке Гроздане Олујић*) надограђује давнашње запажање о поетској природи бајки Гроздане Олујић. Као знатно битнији извор Олујићких бајки, изнад усмене поставља се Андерсенова бајка, О. Вајлд, И. Брлић-Мажуранић, Д. Максимовић, Ј. Керол, Егзипери, али и источњачка медитативност са својим терапеутским својствима. Истичући важност збијене форме, концизности, ауторка поетске елементе у бајкама Гроздане Олујић, између осталог, препознаје у метафоричком и симболичком конструктивном принципу, непрестаном кретању по танком и нејасном раз делу сна и јаве, лиризму, уједно и елементима из којих пробија и изразита етичка димензија.

Анализа бајке *Месечев цвет* са аспекта могућих веза по принципу аналогичности, одступања или модификовања елемената усмене бајке и традиционалне културе присутне у усменој поезији, веровањима, предањима – предмет је испитивања Љиљане Пешикан-Љуштановић (*Месечев цвет Гроздане Олујић у односу ѝрема усменој бајци*). Индивидуалистички конципиран простор и ликови који у њему обитавају постављени су у средиште испитивања. Било да је реч о граду, урбаном простору или ливади, свету природе, простор у овој бајци има различите функције: вид иницијацијског искушења јунака; потенцијални узрок типично бајковитог почетног недостатка који се настоји надоместити и превазићи; простор из којег израстају и ликови наносилаца штете и ликови помагачи, преплетени и не увек јасно раздвојени; битан предуслов крајњег срећног исхода. Тумачење начина на који се, притом, активирају архетипске представе традиционалне културе, представља додатан допринос сагледавању сложене семантичке и симболичке особености Олујићкине бајке и поступка у чијем средишту јесте креативан индивидуалистички однос према традицији.

Упоредна анализа Олујићких бајки са језичко-стилским одликама усмене бајке – основна је тема рада Александра Милановића (*Језичке и стилске карактеристике бајки Гроздане Олујић*). Аутор издваја повремено присуство архаичне лексике и, рецимо, деминутиве, али ће експресивност стила Олујићких бајки понајвише везивати за особен синтаксички модел, по многим својствима суштински другачији од усмене бајке. Он подразумева многобројне упитне и узвичне реченице, инверзију која доприноси непосреднијем онеобичавању језика, понављања појединих лексема, синтагми, варирање елиптичних формулација и оних синтаксички сложених, стилски витализам и оригиналност поређења... Тиме, увек актуелно питање стила и језика, али са неретко површним одговором, овде добија крајње пажљиво аргументован прилог који свакако доприноси општој, откривалачкој и аналитичкој интенцији зборника.

Језгровитост форме, збијеност поетског језика, ликови и јунаци у сталној акцији, драмски дијалог, наглашена психолошка карактеризација јунака и склоност катарзичном преображају, начелно појмљена сценичношћу фантастике и света чудесног – неки су елементи који омогућују драматизацију бајки Гроздане Олујић, а на које указује Миливоје Млађеновић (*Драмски ѝошѝнцијал у бајкама Гроздане Олујић*).

Сунчица Денић (*Бајке Гроздане Олујић – свети у који човек није престао да верује*) пажњу усмерава ка сталној потреби јунака Олујићкиних бајки да се крећу, никад мирни и спокојни, да непрестано трагају за сопственим идентитетом, што издваја као једну од највитаљнијих вредности бајке као жанра. Непрестано трагање за бољим, суштинским, вишим просторима, она поима као својеврсну „креативну религиозност“, неко више стање у којем би се као личности самопотврдили. Тако се бајке Гроздане Олујић овде читају у светлу „лирске појаве свемогућег закона по којем је потреба за правдом и љубављу највеће испуњење човековог трајања и опстајања“.

Огледи Г. Олујић *Поетика бајке, Фантасијика у књижевности за децу и Мултимедијалност као будућности или прилоз одбрани књиже* представљају теоријске радове у којима је ауторка непосредно износила своја поетичка начела. На њихов значај указује Милан Алексић (*Експлицијина поетика Гроздане Олујић*). Истичући везу Олујићкиних теоријских полазишта са психоаналитичким теоријама, аутор указује на важност васпитне, етичке и психолошке функције бајке у концепцији Гроздане Олујић, жанра који за њу има изразито утилитаран карактер и по томе се суштински одваја од фантастичне приче. Управо у том домену настају и неке од изразитијих промена у поређењу са поетиком усмене бајке, а пре свега нијансирање психолошке карактеризације јунака, увођење амбивалентне осећајности, уопште другачијег погледа на свет, што, опет, условљава измене и у садржинском и у структуралном плану, што њена дела непосредно и потврђују.

Компаративан оглед Персиде Лазаревић ди Ђакомо (*Једна књижевна парала: Гроздана Олујић и Ивана Брлић-Мажуранић*) осветљава сложен међуоднос Г. Олујић и И. Брлић-Мажуранић, те њихов однос према традицији усмене бајке и ауторске бајке Х. К. Андерсена. Почев од „привида давнине“ у бајкама И. Брлић-Мажуранић остварене најнепосредније архаичним језичко-стилским поступком и позивањем на словенску митологију и, са друге стране, наглашене савремености у бајкама Г. Олујић, потом преко специфичног поимања бајковитог простора, те удела усмене традиције, стила народног приповедања, ауторка оцртава и низ других аналогја, по сличности и по различитости. Суштинску разлику препознаје у структури њихових бајки, тј. у тзв. „хоризонталном“ устројству бајки И. Брлић-Мажуранић које подразумева вечито трагање за изгубљеним домом и за-вичајем и, са друге стране, „вертикалном“ устројству Олујићкиних бајки чији се јунаци препознају и остварују изван националног, у самоспознавању модерног човека, у универзалном антрополошком простору.

С обзиром на то да су бајке Гроздане Олујић саставни део школског програма, трећа целина зборника одговара на различита питања њихове методичке обраде.

Постављајући најпре исцрпно теоријско упориште методичке интерпретације као приступа којим се откривају оригиналност, непоновљивост, уопште самосвојност књижевног дела као естетског феномена, Милка Андрић (*Заснивање и развијање методичке интерпретације бајки Гроздане Олујић*) посебну пажњу посвећује интерпретацији бајке *Седефна ружа*.

Тиодор Росић (*Етичке врлине у настави бајки Гроздане Олујић*) анализира етичке врлине као један од средишњих слојева бајковитог света Гроздане Олујић, а које у оквирима проблемске наставе могу представљати кључно место, а васпитна интенција, која из њих произилази, суштинску вредност.

Методички план за обраду бајке „Сисакларева љубав“ Гроздане Олујић понудила је Зорица Цветановић. Разлажући најпре појам методичког плана, његову функцију у наставном анализирању књижевног дела, могућности да се осмисли на различитим упориштима попут логичких целина, структуре, фабуле, тема и мотива или проблемских подручја књижевног дела, ауторка нуди један од могу-

них приступа којим би конкретна бајка била сагледана као сложено књижевно дело, превасходно преко доминантних књижевних ликова.

Положају и заступљености бајки Гроздане Олујић у програмима за основну школу посвећен је рад Валерије Јанићијевић (*Прича која не ђресѣјаје да се ѣона-вља – мейодички ѣрисѣуѣ бајкама Гроздане Олујић*). Њен критички приступ преиспитује и актуелан избор Олујићкиних бајки у читанкама за поједине разреде, али и понуђену методичку апаратуру, неретко сведену само на захтев да се репродукује садржински аспект дела, а у неким случајевима и посве нејасну као, рецимо, када се ученицима нуди избор бајки без икакве сугестије и образложења које би то могле бити и на чему би се тај избор могао заснивати. Управо на тај сегмент осврће се ауторка и нуди свој предлог утемељен на принципу тематско-мотивске везе са бајкама које су већ познате ученицима.

У раду Вишње Мићић (*Функција огледала у бајкама Гроздане Олујић – мо-џућности за мейодичку обраду*) мотив огледала узима се као средишњи принцип анализе појединих Олујићкиних бајки. Ауторка га сагледава у тројакој функцији: у улози суочавања са одразом и откривања истине о јунаку, његове мрачне или скривене стране, у појављивању двојника и у функцији најаве чудесног. С обзиром на то да све три имају своје паралеле у усменој и писаној традицији, компаративан приступ, интертекстуално сагледавање књижевних дела, како ауторка показује у свом раду, уколико се примењује у настави, може битно допринети развијању особеног читалачког сензибилитета ученика.

*

Различита полазишта, приступи, проблематика, па тако и закључци који из њих произилазе, условили су мишљење да овај зборник представља референтну литературу за будућа испитивања књижевног дела Гроздане Олујић. Већ чињеница да је реч о, тренутно, јединој публикацији у којој је понуђено систематско и опсежно испитивање Олујићкиног досадашњег књижевног дела, била би довољна препорука свима које оно интересује. Преиспитивање улоге и значаја њених романа у развоју српске књижевности, представљеним радовима добија битне смернице, и то не само у смислу потенцијалног књижевноисторијског превредновања, него и у смислу теоријског разазнавања увек интригантне природе романа као жанра, наративних и композиционих техника, начина уобличавања ликова, хронотопа...

Један од очитижих помака, који доноси већина радова овог зборника посвећених бајкама Гроздане Олујић, видљив је у својеврсном отклону, готово би се могло рећи и игнорантском ставу према уџбеничкој литератури о књижевности за децу и ауторској бајци. Иако без видног полемичког односа, речитост непозивања на поједине студије из овог домена говори у прилог тези да аутори овог зборника претендују на померања критичког погледа и методолошких приступа. Начелно избегавање уопштених формулација (или бар њихово свођење на ниво опаске), површних судова и необразложених ставова – један је од највећих квалитета свих понуђених радова. Колико он доприноси разумевању бајки Гроздане Олујић, толико утиче и на разумевање поезике ауторске бајке као жанра, у великој мери отвореног за разнолике иновацијске поступке.

У том смислу и трећа целина зборника о изазовима који наставно тумачење, интерпретација и методичка решења упућује ауторима који су се бавили овим сегментом, представља поткрепљење ставу изнесеном у уводном тексту Александра Јовановића, да Гроздана Олујић заузима високо место „у књижевном и

просветном животу“, али и конкретне прилоге научној мисли. С обзиром на то да радови посвећени њеним романима и бајкама указују и на потребу и на могуће правце којима би се изменили досадашњи ставови, неретко и више од клишеизираних, савремена методичка интерпретација не може остати неосетљива на богатство нових приступа, тумачења, виђења.

Снежана Шаранчић-Чуићура

UDC 821.163.41-14.09 Petrov A.

КАКО ЧИТАТИ МОДЕРНОГ ПЕСНИКА?

(Милан Буњевац, *Чишјајући поезију Александра Пејрова*,
Филолошки факултет, Београд 2011, 79 стр.)

Да ли је у једноставности песничког и критичког исказа тајна најбољих књижевника и најпроницљивијих читалаца? Ми смо и на нашим просторима и у критичким студијама под утицајем низа „изама“ и модерних „пост пост“ праваца помало заборавили на једноставност тумачења књижевних текстова без оптерећења великим теоријским системима. Књига Милана Буњеваца *Чишјајући поезију Александра Пејрова* представља један од таквих подухвата у француском маниру једноставне опреме и веома јасног критичког исказа. Студија о поезији Александра Петрова је резултат циклуса предавања „Читати поезију“ које је господин Буњевац одржао у мају 2011. године докторантима Филолошког факултета у Београду. Тако је и издавач и организатор овог циклуса предавања био Филолошки факултет. Зато за ову лепу и веома корисну књигу у области стилистике, стилских фигура, интертекстуалности и изотопије треба свесрдно захвалити напорима Милана Буњеваца и Филолошког факултета, који нас је вратио у времена када су се предавања појединих професора копирала, прештамповала и читала као најбољи облици научних студија. Превелика усмереност на акрибичност и научну методологију која увек тежи да прикаже изузетну обавештеност књижевног критичара одвела нас је у студије у којима више простора заузимају фусноте и обимна литература него што се читалац може упутити и спознати иновативност тумачења појединих књижевних дела. Тако од шуме, како обично бива, не видимо стабла. Милан Буњевац је показао како и предавања као усмени облик излагања и потом писани облик таквог тумачења могу бити јасни, а у исто време термилошки утемељени у појединим приступима књижевности. Аутор ове студије је театролог, критичар, есејиста, преводилац, који је дипломирао на Филолошком факултету, а докторирао у Стразбуру, где живи већ више од 30 година.

Чишјајући поезију Александра Пејрова је, дакле, настала на основу предавања, како сам аутор каже, на основу бележака, изгубила је понешто од чари усменог казивања, али је зато проширена и допуњена у извесним деловима предговором за избор песама Александра Петрова, који је Буњевац написао и објавио као превод *Le cinquieme point cardinal* (Париз 2010, *Петта сирана свеиџа*) за француску издавачку кућу L'Harmattan.

Студија *Чишјајући поезију Александра Пејрова* није нажалост свеобухватан поглед на поезију Александра Петрова, него је реч о једном одабиру од 13 песама

које су одабране према врстама анализе. Тако је књига подељена на делове: 1. „Дух места” у којем се анализирају песме „Смољни”, „Моцарт, Вивалди. Рим”, „Варшава. Јерусалим”; 2. „Игра изотопија” са анализама песама „Огњена Олга”, „Авангарда” и „Јутарња песма”; 3. „Игра интертекстуалности” је наслов трећег дела у којем се тумаче песме „Зимска елегија”, „Песма о ударној вест”, „Небеска пауница”, „Састанак катедре словенских језика”, „Час из пролећне подсвести”, „Александрија, с Итаком на уму”; 4. „Поетика” је четврти део у којем се приказују општи поетички поступци на примеру песме „Гутљај ентропије”. Посебно користан део на крају ове књиге представља додатак малог терминолошког подсетника у којем ће читаоци наћи неке од веома ретких стилских фигура и осталих теоријских појмова које ће млађим докторантима бити од значајне помоћи. Буњевац се у анализама ослања на теоријску терминологију Михаила Бахтина, Ролана Барта; Жерара Женета, А. Ј. Гремаса, Јулије Кристеве, Мишела Рифатера и у основи на формалистички и структуралистички приступ у литератури.

У првом делу књиге под насловом „Дух места” Буњевац нас проводи кроз песме карактеристичног завичајног и културно духовног простора Александра Петрова. „Смољни” је симболично, али и стварно име института за девојке из племићких породица у Петрограду у којем се налазила песников мајка пред почетак Октобарске револуције, а потом ће се на том истом месту наћи и Лењин. У низу историјских и биографских двострукости, игри сенки и стварности Буњевац ће откривати како Петров прелама личну и општу историју и како његови јунаци као и само песничко ја постају делови свеопштих токова једне цивилизације. Следећа песма, под насловом „Моцарт. Вивалди. Рим”, је још једна од песама у којој Буњевац трага за духовима места и простора, али сада у свету музике и уметности. Место има једну од кључних улога, као што је Смољни место са посебним набојем историје и сусрета двеју личности, приватне и историјске. За песму „Моцарт Вивалди Рим” Буњевац ће написати: „Песма је у целости саздана од асоцијација и сањарења изазваних истовремено или наизменично музиком и амбијентом: надахнут или само праћен музиком дух аутора скита од митолошких присећања, преко остатака римске архитектуре па све до евокације детаља цркве у којој се по свему судећи концерт одржава.”¹ Лакоћу и безбрижност тона у овој песми Буњевац проналази у једном малом прекорачењу на крају трећег стиха. У трећој песми „Варшава. Јерусалим” два топонима образују кохерентну парадигму, а тензија се постиже не интелектуалним, него емоционалним набојем, примећује Буњевац. Феномен сељакања, луталаштва и других, типичних елемената номадског живота прогнаних народа сублимира се у овој песми. Тако Буњевац закључује: „Тешко би у модерној књижевности било наћи текст, поетски или било какав други, који се истом концизношћу и једнаком пертинентношћу сажима безмало сву историју Јевреја 20. века. Кондензован као хајку и исто тако алузиван а истовремено кристално јасан, он се с невероватном уздржаностју, као овлаш, и утолико потресније, дотиче неких најтрагичнијих догађаја модерног доба.”² Судбина народа се кристалише око једног симболичног места једне собе у којој су се догодила три рођења, три господара, па све поприма митску и трагичну димензију, закључиће Буњевац.

У другом делу „Игра изотопија” у песми „Огњена Олга” посвећеној песниковој сестри Олги, Буњевац открива веома ретку стилску фигуру епанортозу, а

¹ Милан Буњевац, *Читијајући поезију Александра Пејрова*, Филолошки факултет, Београд 2011, стр. 16.

² *Исјо*, стр. 19.

потом и силепсу. Буњевац уочава изотопичност Петровљевих песама јер, према Гремасу, скуп редундантних семантичких категорија омогућава избор различитих значења сваке речи и тако обезбеђују кохерентност, континуитет и читљивост. У песми „Огњена Олга” Буњевац налази да је лично име Олга антанаклаза која попут зглоба између две изотопије „историјске” и „приватне” Олге доприноси једном од главних поетских поступака који ће касније често користити Петров у поезији. Тако ће име Олга бити заједничко исходиште за „светску историју” и „породичну историју” и тако су се та вишеструка значења преплитала и стопила у једном и заједничком имену. „Јутарња песма” је један од веома добрих примера изотопичности. Реч је о песми која евоцира ликвидацију за време стаљинизма групе јеврејских писаца 12. 8. 1952. године у чувеној „ноћи убијених песника” у којој Буњевац открива веома сложене метафоре „црвено платно зоре” где се указује на реторику стаљинизма. У песмама изотопичне структуре Буњевац налази велику тематску полифонију и интертекстуалност. Такве примере открива у изотопичности песме „Огњена Олга” и са пастишима и алузијама на *Другу књижу Сеоба* Милоша Црњанског.

У трећем делу „Игра интертекстуалности” Буњевац веома вешто указује на вишеслојност и преплетеност Петровљевог песничког текста, различитим текстовима из књижевне историје, нпр. веома функционалним цитатима Пушкина у песми „Зимска елегича” где се песник служи и графичким издвајањем појединих цитата. У истој песми наћи ће се и Бродски, потом и Овидије. У песми „Песма о ударној вест” опет се призива Бродски и наслов једне песме који је само кратко резимиран. Буњевац прави малу типологију облика цитатности код Петрова. Песник се служи цитатима имена песника, а наслов песама понекад указује на име аутора, често се служи детаљима и асоцијацијама. Тако се у песми „Небеска пауница” Орвелова 1984 налази као цео интертекст или пак „Клин” Чарлса Кенета Вилијамса. Буњевац закључује: „Постоји дакле врло широка скала облика манифестације интертекстуалности и начина њиховог функционисања, од цитата који је врло прецизно омеђен до доста неодређеног позивања на практично све текстове једног писца простим евоцирањем његовог имена. Свим тим облицима је ипак заједничко да су лако препознатљиви јер су директни и експлицитни захваљујући било присуству формалних карактеристика, пре свега интерпункције кад је у питању цитат, било присуства имена писца, понекад наслова дела на која се упућује пажња читаоца, чија је сарадња утолико потребнија уколико је интертекст мање одређен.”³ Занимљив облик интертекстуалности налази се у двоструком одсуству записа о појављивању Халејеве комете који је избрисан са зида неке цркве у подножју Кавказа, али и из књиге једног оријенталисте чиме се поиграва Петров у песми „Небеска пауница”. Петров каже: На зиду цркве, / у подножју Кавказа / репатаца звезда, хиљаду шездесет шесте, / оставила је, руком непознатог писца, траг. / Француз Бросе је, средином прошлог века, / посетио цркву, прочитао запис / и објавио у свом „*Voyage archeologique...*” У овој песми Петров нам у низу интертекстуалних релација показује колике су могућности скривеног и двоструко скривеног подтекста. Буњевац каже: „У том се двоструком одсуству на изванредан начин очитују истовремено и начин деловања и сва парадоксалност интертекстуалности будући да кроз сваки књижевни текст без изузетка промичу непрестано фантомски трагови претходних текстова, који се, међутим, исто тако упорно измичу погледу.”⁴ У песми „Састанак катедре словенских језика” Буњевац

³ *Исио*, стр. 49.

⁴ *Исио*, стр. 52.

налази облике интертекстуалности као парафразе појединих фрагмената чији извори нису наведени. тј. облик скривеног цитата или само алузија. У овом случају реч је о Вуковој крилатици „Пиши као што говориш”. Са друге стране у песми „Час из пролећне подсвести” Буњевац ће указати на цео низ различитих типова интертекстуалних релација. Можда најтипичнији облик цитатности налазимо у песми „Александрија, с Итаком на уму” са темом путовања као ходочашћа и обриса Кавафијеве „Итаке”. Напокон у четвртом делу, „Поетика”, Буњевац открива како се Петров поиграва персонификацијом поезије и поетског чина. Највећи број особености његове поезије Буњевац ће наћи у песми „Гутљај ентропије” у којој Петров интертекстуалност доводи, како каже Буњевац, до пароксизма, играјући се маркетеријом, пачворком, колажом, мозаиком и на крају шпиглom. То Буњевац сматра „величанственим тријумфом дисконтинуитета и фрагментарности”. Тако нам Буњевац указује на то да модел Петровљеве поезије треба налазити у метафорама и пасијансу слика и модела, сусретима историје, светске литературе, уметничких дела и еротике. Све то Петровљеву поезију чини универзалном. То је поезија која почива на дијалогу песника са другим песницима, другим културама, цивилизацијама, па се њено богатство каткада и открива у двојезичним издањима.

Чишћајући поезију Александра Пејћрова Милана Буњевца је сасвим особена књига, ретка у нашим круговима, одличан водич младим докторантима који желе да тумаче или само проницљиво читају модерну поезију. „Јер свако читање је пре свега пустоловина у трагању кроз шикару знакова за смислом чије откривање је зацело један од главних извора читаоачевог задовољства”, каже Милан Буњевац, а ми се надамо да ће ова студија бити и добар путоказ за целокупно тумачење поезије Александра Петрова.

Свејлана Шеаћовић Димитријевић

UDC 821.111.09 Yoyce J.

ПЕТНАЕСТ ГОДИНА ЏОЈСА У ТРСТУ

(Приказ рада Међународне летње школе у Трсту посвећене делу Џејмса Џојса
– Trieste James Joyce Summer School, 26 June – 2 July 2011)

Нешто више од петнаест година (1904–1920) Џојс је провео у Трсту. Пре више од петнаест година, коинциденција, као, уосталом, и у *случају Џојс*, довела је још једног Даблинца у Трст. Џон Мекорт (John McCourt), после студија књижевности у Ирској, запослио се као професор енглеске књижевности најпре на Универзитету у Трсту, а затим и у Риму, где предаје и данас. Вишегодишње интересовање за Џојсово стваралаштво, у *случају Мекорт*, допринело је објављивању неколико монографија које из различитих перспектива приступају Џојсовом делу (*James Joyce: A Passionate Exile*, London: Orion Books, and New York: St Martin's Press, 2000; *The Years of Bloom: Joyce in Trieste 1904-1920*, Dublin: Lilliput Press and Madison: University of Wisconsin Press, 2000, италијанско издање *James Joyce Gli Anni di Bloom*, Mondadori, 2004; *Questioni Biografiche: Le tante vite di Yeats and Joyce* – with Bulzoni, 2010; *Roll Away the Reel World: James Joyce and the Cinema*

Volta, Cork University Press, 2010; уредништва *James Joyce Quarterly*; *James Joyce in Context*, Cambridge University Press, 2009; *Joyce in Trieste: An Album of Risky Readings* by Sebastian D. G. Knowles, Geert Lernout, and John McCourt, University Press of Florida, 2002). Као плод Мекортовог педагошког рада, 1996. године, по узору на Међународну летњу школу у Даблину, која постоји од 1988. године (Dublin James Joyce Summer School), оснива се Тршћанска интернационална школа посвећена лику и делу Џејмса Џојса, која већ петнаест година, у недељи после празника Bloomsday, окупља врсне џојсологе из многих универзитетских центара, научне истраживаче и младе проучаваоце, постдипломце и докторанде, који су се определили за свестрано изучавање Џојсовог стваралаштва. Јубиларна тршћанска недеља 2011. године била је богата изузетним предавањима, одличним запажањима, врло продуктивним дискусијама, креативном симбиозом идеја реномираних проучавалаца и енергија врлих литерарних полетараца, а пре свега снажним и непрекидним ехо ефектима, који су џојсовске мисаоне вртлоге усмеравали у сваком тренутку разноврсног академског и занимљивог социјално-културног програма, ка незаборавним, научно и доживљајно вредним епифанијама за свакога.

Званично отварање Тршћанске летње школе сваке године, па и ове, која је 70. од Џојсове смрти и она, по којој, према закону Европске уније, истичу сва ауторска права на дело, традиционално се обележава представљањем превода задатог одломка из Џојсовог опуса на матерњим језицима свих учесника. У препуној сали музеја *Револтела* (*Revoltella*) у Трсту, пред ирским амбасадором у Италији, организаторима школе, професорима и колегама, поред енглеског, ирског, италијанског, у дијалекту тршћанског, бенгалског, норвешког, украјинског, француског, шпанског, ове године је зазвучао и српски *Giacomo Joyce*, који је у мултикултурној и мултинационалној средини Трста допринео освежењу свести о значају космополитизма и полиглосије за Џојсово стваралаштво.

Академски програм школе састојао се из пленарних предавања и семинарских вежбања. Неколика предавања преподневног пленума разматрала су дело Џејмса Џојса у контексту класика енглеске књижевности. Како је радна недеља одмичала, свесно су се једна на друга позивала, отварајући, из нових перспектива, полемички дијалог са проучаваоцима-претходницима, али, пре свега, са саговорницима-савременицима, који су били присутни и у могућности да неке одговоре и тумачења одмах понуде. Прво у низу таквих излагања настало је као резултат истраживања Џона Мекорта, а тицало се односа Џојса и Шекспира, посебно Џојсовог читања и интерпретације Шекспирових дела, из позиције коју је као егзил нудио Трст (*Joyce's Shakespeare: a view from Trieste*). Наиме, и у овом, као и у више већ поменутих радова, Мекорт истиче значај Џојсових година проведених у другој домовини (*la mia seconda patria*), у којој је настао већи део *Даблинаца*, обликован *Порићреј умејника у младости* и започет *Уликс*. Посебно Мекорт наглашава важност тршћанског миљеа, у којем је Џојс налазио карактере за Леополда Блума, у којем је годинама предавао Шекспира и конституисао свој поглед на историју енглеске књижевности. Мекорт уочава сродност по мултикултуралности у делу: најистакнутији Шекспирови и Џојсови протагонисти нису ни чисти Енглези ни Ирци, него припадници дугих нација, чиме се омогућује имаголошки приступ и Шекспировим и Џојсовим ликовима. Као могуће теме за испитивање односа Шекспира и Џојса, Мекорт издваја пародиране елементе биографије у роману, којима Џојс иако исмева Шекспира, нуди и врсту пародијске ауторефлексије (*second best bed* из чувеног деветог поглавља *Уликса* према троуглу Џојс-Нора-Станислав), везу отац-син у *Улику*, аналогije ликова Хамлета и Стивена, као и друге хамлетовске елементе у *Улику* (хамлетовска женственост, меланхолија, хистерија, које посебно оличене Мекорт види у одабиру Саре Бернар за насловну улогу у филм-

ској пројекцији *Хамлеџа*, што је Џојс морао имати у виду). Ако је Шекспир био италијанизирани Енглец, Џојс је сигурно италијанизирани Ирац, који је успео да у својим предавањима Шекспира прилагоди европском контексту, закључује Мекорт.

Поменуто девето поглавље *Уликса* већ на почетку интертекстуално призива Милтона, на шта је подсетило излагање Саре Салам (Sara Sullam), са Универзитета у Милану, која се бавила проучавањем поезије у *Улику*, поетског, интертекстуалног сусрета Милтона и Џојса (*Joyce's Milton: an Encounter*). Сара Салман је пратила рецептивне одјеке Милтона и у Џојсовој поезији, али ју је посебно занимао однос поетских и прозних елемената у *Улику*, дијалог усменог и писаног, траг Дантеове поезије, присуство бланкверса, везе Шекспир-Милтон-Џојс, као и метатекстуални дискурс, трансформација песама у прозу, прозодија прозе и нови језик за модернистички роман, на који су у свом делу Гистав Флобер и Вирџинија Вулф већ указали.

Излагање Роберте Гефтер Вондрих (Roberta Gefter Wondrich), са Универзитета у Трсту, актуелизовало је питање статуса и функције представљених и представљачких објеката у књижевности. Говорећи о претпостављеној недодирљивости материјалне културе у делу Џејмса Џојса (*The presupposed intangibility of the thing in itself: Joyce's stuff: objects, things, icons*), Роберта Гефтер Вондрих изналази дефиницију предмета културе у односу према простору, времену и ликовима Џојсових романа. Узимајући у обзир модернистичку вредност субјекта и објекта, Вондрих расправља о музеолошкој вредности објекта и/или Џојсовој индустрији предмета (намештаја, одеће), као антиципацији карактера и догађаја и/или њихових ехо-ефекта. С тим у вези, Вондрих води тумачење предмета у *Улику* од феноменологије до интерпретација блиских натуралистичкој и симболистичкој естетици, од модернистичке фетишизације објекта и меморијализације свакодневног до судбине масовних производњи, од позивања на објекте у пародији и пастишу одређених одломака других аутора до *Уликса* као речника предмета енглеског језика, од дистинкције предмета у дескриптиву и наративу до епистемолошке драматизације у питањима и одговорима о разбијеним, окрњеним или другим половним стварима које поседују јунаци *Уликса* или ови њих.

Сродна истраживачка интересовања, кроз иронично-шалуиву перспективу (*Insanitary Joyce*), показао је Џон Којл (John Coyle), управник одсека за енглеску књижевност у Глазгову, који је употребљеним и истрошеним предметима из Џојсовог дела приступио одмеравајући њихове економске вредности и егзистенцијални значај. Позивајући се на културну економију модернизма (Lawrence Rainey, *The Cultural Economy of Modernism*), Којл пореди предмете из Џојсовог дела са функцијом и вредношћу које предмети имају у Прустовим романима. Изражавајући страх да ће једног дана само Џојс-индустрија бити у прилици да чита Џојса, Којл прати Џојсове јунаке и њихову забринутост за материјалну вредност објеката којима се користе, а на биографском и метапоетичком плану проматра Џојса и ситуацију објављивања његових дела која су због литерарних, али и економских (не)прилика подразумевала врло пажљиво прерачунавање дозвољеног простора и словних карактера у сваком од поглавља *Уликса*.

Оваква скупина пленарних предавања *Џејмс Џојс у контексту* (како је и назив поменуте кембричке публикације која је окупила радове најпознатијих џојсолога) обухватала је још неколико повезаних тема. Салваторе Папалардо (Salvatore Pappalardo), са Ратгерс Универзитета у Сједињеним Америчким Државама, представио је однос Џојса, естетике и политике, у колонијалном и колонијаторском контексту, и у релацији која постоји између Џојсовог романа *Финеџа-ново бдење* и идеја Гуљелма Ферера (*The Rape of Irish Evropa: Guglielmo Ferrero*

and Finnegans Wake). Папалардо указује да је Џојсово читање историјског и политичког дела Ферера (1871–1942) условило другачију рецепцију Овидија и митографског материјала уопште, а изнад свега, без обзира на историјску и географску удаљеност, указало на везу Ирске и Феничана, аналогije култура двају народа и поступања у рату и миру, у односу према Енглеској и Римском царству, што се може поставити као позадина *Финеџановоџ бдења*, у виду литерарног преписивања ирске или феничанске историје у нове текстуалне метаморфозе, кроз обиље језичке разноврсности Медитерана и *Финеџановоџ бдења*.

Франк Каланан (Frank Callanan) из Даблина представио је тему која се тиче Џојса и италијанског револуционарног синдикализма (*Joyce and Italian Revolutionary Syndicalism*), излажући аргументе који су уверавали на који су начин Трст и карактеристична мултинационална средина утицали на Џојсове социо-политичке мисли, интересовање за италијански социјалистички покрет и постављање карактеристичног односа ка ирском национализму.

Каролин Пејти (Caroline Patey), професор енглеске књижевности на Универзитету у Милану, у свом предавању о *Уликсу* и политици реторике (*Ulysses and Politics of Rhetoric*), анализира однос реторичара Вика и Џојса, као и Џојса и Крочевих естетских схватања. Маркирајући реплику у јавном простору, у дијапазону од убеђивања до отворене пропаганде, кроз реторичке идиоме, клишее, пастише, пародије, стереотипе, транспарентност, реторичке фигуре анаколута у прекинутим реченицама, анаграме, палиндроме, параномазију и друге одлике реторике у *Уликсу*, Каролин Пејти проматра овај роман са освртом ка популарној култури и масовној књижевности.

Фин Фордам (Finn Fordham), са лондонског Универзитета, који се бави својеврсним авангардним приступом у генетичкој критици Џојсових романа, а посебно *Финеџановоџ бдења*, у свом преподневном излагању представио је овај Џојсов роман из контекста тридесетих година двадесетог века, односно телевизије и телевизијског програма као технолошког спектакла (*The bairdboard bombardment* (FW, 349): invention, invasion, television), док је своје тезе развијао на послеподневним семинарским вежбањима, уз детаљна ишчитавања појединих делова *Финеџановоџ бдења*. Дефинишући три могућа интерпретативна приступа односу телевизије и *Финеџановоџ бдења* (рецепцијски, генетички, контекстуални), Фордам анализира Џојсове белешке телевизијског програма и процеса које су настајале уз писање *Финеџановоџ бдења* и одлучује да телевизијском, као визуелно-имагинарном у овом роману, приступи из последње наведене перспективе. При томе, Фордам истражује на који је начин Џојс био заинтересован за партикуларан телевизијски процес и/или за телевизијску терминологију, те да ли је, технофобичан, појам телевизије експлоатисао ради наратива, користио одређене техничко-телевизијске појмове и описе за друге феномене који су га привлачили или третирао телевизијско као социо-културни оквир. Правећи генетичко-читалачки експеримент, Фордам пореди одломке *Финеџановоџ бдења* са Џојсовим белешкама о телевизијском програму и закључује да на појединим местима чак петина проучаваног текста представља интерполиране моменте карактеристичне за текст телевизијских програма или телевизијске термине.

Тему *Ћрадске симфоније* и интердисциплинарног приступа делу Вирџиније Вулф, Џејмса Џојса, књижевном и филмском модернизму, у своје излагање (*City Symphonies: Woolf/Joyce and film in 20s*) уврстила је Лаура Маркус (Laura Marcus), са Универзитета у Оксфорду. Анализирајући филмове из Сједињених Америчких Држава и Европе који су настајали двадесетих и тридесетих година двадесетог века, Лаура Маркус показује да у њима постоје посебни утицаји градског простора на ритам филмског дела, који је, у модернистичком преврату схватања времена и

простора, важан за остварења Вирџиније Вулф (*Госпођу Даловеј*), односно Џејмса Џојса (посебно за десето поглавље *Уликса*). Ослушкујући *градску симфонију* кроз различите медије, и то од евоцираних представа Троје до Лондона и Даблина, Лаура Маркус издваја ритам и параритам, хармонију тонова и полутонova, одјеке Биг Бена и јампски интониран ритам тела, технику контрапункта, али и колажа, монтажу филмских слика, однос фрагментације и синхронизације на папиру и платну, везе фрагмената у дуплираној представи града (*duobling city of Dublin*).

Марта Голдман (Marta Goldmann), са Универзитета Саварија у Мађарској, уводећи тему антисемитизма и Јевреја у Џојсовом делу, указала је на значај мађарског града Сомбатхел (Szombathely) за Џојсово стваралаштво (*Szombathely's Joyce – Joyce's Szombathely*). Марта Голдман је детаљно истражила јеврејску прошлост града, који је Џојс свесно изабрао да означи порекло Блумовог оца. Марта Голдман истиче да је највероватнија мотивација за овакво поступање била асоцијација именом Малина од Сомбатхела (Malino de Szombathely), који је био један од најважнијих Тршћана за Џојса, поготову кад се има у виду да је 1918. године објавио превод *Одисеје*.

Аријела Фридман (Ariela Freedman) са Универзитета Конкордија у Монреалу понудила је пажљиво ишчитавање „јеврејског“ подтекста седамнаестог (*Илиада*) поглавља *Уликса* (*Spare my Past: Union, Communion and Blood Libel in Ulysses*), у којем се Стивенс и Блумов сусрет завршава средњовековном антисемитском мелодијом, са алузијама на мистериозна убиства – дечак у песми губи главу само због разбијеног прозора. Оптуживања Јевреја за ритуална жртвовања (алузије у роману на Блумов другачији, јеврејски мирис и сјајну кожу, која се, по предању, добија ритуалним испијањем хришћанске крви), асоцирана и кроз параболан текст песме о јеврејској кћери обученој у зелено, што се може односити и на Блумову Мили, сведоче, по Аријели Фридман, да јеврејска прошлост не само што није мртва него да уопште није прошлост.

Посебна група предавања на овом семинару била је посвећена биографима и биографском приступу у изучавању Џојса. Аманда Сиглер (Amanda Sigler), са Универзитета у Вирџинији, детаљно је представила Ричарда Елмана и његов приступ у изрази Џојсове биографије (*How Ellmann Wrote the Joyce Biography*), и то кроз многобројне примере Елманових убеђења да се Џојсовом биографијом почео бавити касно када су сви Џојсови пријатељи већ били мртви. Сиглерова је проблематизовала тадашњу недоумицу да ли бављење Џојсом сме да буде ишта више од хобија, а камоли чак и докторска дисертација, пошто Џојс ипак није Јејтс. Уз то је актуелизовала питања зашто је промењен наслов биографије, зашто је она ипак објављена у једном тому, који су били Елманови такмаци, зашто је инсистирао да биографију закључи 15. марта 1958. године. На тај начин Сиглерова је покушала да одговори да ли је ово дело ипак више Елманова аутобиографија него Џојсова биографија, да ли је Елман третирао Џојсов живот на начин на који је Џојс третирао Блумов, и коначно, да ли се *Уликс* са детаљима и сликама из свакодневног живота може ишчитати као својеврсна (ауто)биографија.

Ерик Шнајдер (Erik Schneider), независни проучавацац из Трста, одабрао је такође биографски метод као основни за приступ Џојсовом лику и делу и покушао да, кроз пример Франџинија Брунија, Џојсовог пријатеља из Трста и једног од Елманових сведока о Џојсу, одговори на питање колико биографи уносе себе у ишчитавања и интерпретацију живота и дела ствараоца којег познају и представљају (*Francini Bruni and Joyce intimo spogliato in piazza: representative reader or Joyce's first biografiend?*).

Фриц Сен (Fritz Senn), оснивач и директор Циришке фондације Џејмса Џојса, поиграо се коинциденцијама у Џојсовом животу и делу (*Biographical and Textual*

Joycean Coincidences), које се уочавају и у многобројним примерима језичког симултанизма, Џојсове глорификације алфабета, фонетских, семантичких коинциденција и музичких имплементација (*Siopold, Lionel, Simon, Leopold*), а представио је и отежавајуће околности превода у којима се такве коинциденције оригинала углавном губе. Водећи семинар *Уликса* у послеподневним часовима, Сен је продубљивао своје хипотезе на неколико различитих нивоа, а пре свега истичући однос Џојса и мисли класичне грчке традиције (Питагоре, Платона и Аристотела), те Џојса и дадаизма, као и присуство других медија у Џојсовом роману (предавања, рекламирања, певања, фотографије), затим богатог фонда реторских фигура са пародираном интонираношћу истих и питањем да ли је *Уликс* на неки начин и пародија историје књижевности. Сена занима и Џојсов однос према транспозицији, метемпсихози, инкарнацији и реинкарнацији, као и Џојсове *posticipations*. Фриц Сен је своја излагања закључио следећом констатацијом: *What ever you do with Joyce, it is wrong...*

Током семинара се као најинтересантније и оно које је изазвало највише реакција издвојило предавање Лауре Пеласкијар (Laura Pelaschiar), руководиоца Катедре енглеске књижевности на Универзитету у Трсту, која се бавила феноменом лажи у Џојсовим *Даблинцима* (*Joyce's Pinocchioism*), етичком и епистемолошком квалификацијом процеса лагања, фигуром Одисеја и Пинокија, падом Троје због лажи, Молиног лажног говорења и Блумовог прећуткивања, тишине на крају неких од поглавља романа. Подробним читањем Џојсових приповедака Лаура Пеласкијар закључује да без лажи и лагања, као облика наративног знања, *Даблинци* уопште не би ни постојали. Иначе, тема лагања у Џојсовом делу посебно је подстакла Фрица Сена да је предложи за годишњу радионицу у Цириху 2012. године (ове године тема је *Pierced but not Punctured*).

Социјално-културни програм летње школе подразумевао је обиласке локалитета у Трсту и околини који су били од изузетног значаја за Џојсово стваралаштво (на пример, разгледање грчке православне цркве уз читање одломака из Џојсовог писма Станиславу од 4. априла 1905. године, које указује на изузетан утисак који је грчка литургија начинила на Џојса и тако утицала на образовање Блумовог лика као аутсајдера у католичком свету, на начин на који се Џојс осећао у православном), посету изложби слика италијанског уметника Паола Коломба (Paolo Colombo), које су настајале према сваком од поглавља *Уликса* (*From Stephen's Tower to Molly's Room*), представљање савремене ирске поезије (песник David Wheatley).

По значају и импресији, издвојио се концерт ансамбла *Girotondo D'Arpe* (састав седам харфи и једна виолина), са интерпретацијом Мурових *Ирских мелодија*, од којих су неке биле и Џојсова инспирација. Харфа, важан симбол Ирске, јавља се као карактеристичан мотив од *Даблинаца* до *Финеџановог бојења*. Ипак, многи проучаваоци музикологије и Џојса тврде да Џојс није имао дух ирске музике, која, иако поседује разнолику орнаментацију на микронивоу, има врло логичну и затворену макроструктуру, што не пристаје Џојсу, склоном *jocoserious* начину писања. Аналогно десетом поглављу *Уликса*, ансамбл је свој одабир и представљање мелодија за седам харфи и виолину назвао *Wandering Harps*.

Школа у Трсту била је и одлична прилика да се одређена остварења џојсолога учине приступачним многим проучаваоцима Џојса. Између осталих, понуђене су биле и књиге присутних професора: монографија *Gli anni di Bloom (The Years of Bloom, Mondadori, 2004)*, аутора Цона Мекорта, директора школе у Трсту и професора Универзитета у Риму, на трагу Елмановог биографског дела, отвара читање Џојса из назначене перспективе тршћанског окружења, у којем је овај Даблинац, како Мекорт тврди, стасао; зборник радова *James Joyce in Context* (edited

by John McCourt, Cambridge University Press) обједињује велик број радова признатих ђојсолога који су приказивали Џојса из више различитих перспектива: структурализам, деконструкција, постструктурализам (Sam Slote), психоанализа (Luke Thurston), постколонијализам (Gregory Castle), генетичка критика (Dirk Van Hulle), превођење (Jolanta Wawrzyska), светска књижевност (Eric Bulson), критички контекст двадесет и првог века (Sean Latham), лирски национализам деветнаестог века (Matthew Campbell), енглеска књижевна традиција (Patrick Parrinder), Даблин (L. M. Cullen), Париз (Jean-Michel Rabaté), Трст (John McCourt), грчке и римске теме (Brian Arkins), медицина (Vike Martina Plock), модернизам (Michael Levenson), музика (Timothy Martin), ирска и европска политика: национализам, социјализам, царство (Brian G. Caraher), новине и популарна култура (R. Brandon Kershner), језик и језици (Tim Conley), филозофија (Flan O'Rourke), религија (Geert Lernout), наука (Mark S. Morrisson), биоскоп (Martin DiBattista), секс (Christine Frula). Фин Фордам пак у својој књизи *Lots of Fun at Finnegans Wake, Unravelling Universals* (Oxford University Press, 2007) представља критички увод у генезу *Финеџановог бдења*, открива композицију и постанак одређених делова романа. Уз ову, током програма летње школе била је актуелна још једна Фордамова књига *I Do, I Undo, I Redo: The Textual Genesis of Modernist Selves* (2010 by Oxford University Press, USA), у којој је приступ текстуалне генезе дат кроз дела Хопкинса, Јејтса, Конрада, Форстера, Џојса и Вирџиније Вулф, са приказом релација процеса писања и модернистичког субјекта.

Међународна тршћанска школа прва је у низу летњих манифестација посвећених Џојсовом делу које се одвијају после чувеног 16 јуна. *Ubi patria*, каже Леополд Блум на једном месту у *Уликсу*, покушавајући да се сети латинске пословице *Ubi bene, ibi patria*, чиме као да указује на најмање три важна светска жаришта проучавања Џојса, која се поклапају са местима његовог боравка и рада – Даблин, Трст и Цирих. У сусрету са центрима, библиотекама, музејима, архивима, на предавањима, семинарима, радионицама, симпозијумима, летњим школама, конференцијама, читалачким сеансама посвећеним Џејмсу Џојсу у овим градовима, са многобројним студентима и професорима, позајмљеним књигама, размењеним приказима и радовима, одједи проучавања Џејмса Џојса са духом ђојсолога непрекидно се шире и даље, очекујући новооткривено место интертекстуалне, биографске везе или чисте ђојсовске коинциденције за следеће окупљање.

Мина Ђурић

МИРОСЛАВ ПАНТИЋ

(Свилајнац, 9. јул 1926 – Београд, 16. септембар 2011)

Мирослав Пантић је један од ретких научника чије је име постало *ипарадиџма* за књижевног историчара, посебно писане ренесансне и барокне књижевности, понајвише дубровачке, и усмене српске поезије од средњег века до времена Вука Караџића, и то: по егзактно мерљивим научним доприносима и по ауторитету иза којег стоји низ његових следбеника, компетентних књижевних историчара. Његово научно дело је разноврсно, у распону од *књижевноисторијских* студија, малих монографија о многобројним писцима од 15. до 18. века, целовитих *синџеза* културног и књижевног рада (на пример, обимна *Књижевности на тлу Црне Горе од 16. до 18. века*), прегледа *поеиџика* читавих епоха (*Поеиџика хуманизма и ренесансе*, 1 и 2), и појединих писаца („Поетика Марина Држића“, „Гундулићева поетика“) до студија о *доиџицајима* и *ипрожимањима* нашег усменог и писаног уметничког стваралаштва од 15. до 18. века.

Егзактност његових научних радова заснована је на чињеничкој подлози архивске грађе и на истраживачким методама, књижевноисторијској, биографској и филолошкој, којима је аргументовано расветљавао до тада непознате књижевне појаве. Готово да није било великих и малих архива ни библиотека у бившој Југославији и Италији, од националних и универзитетских до оних специјалних и приватних, до којих није стизао у трагању за изворним документима. О томе сада сведочи његов *Кабинет за дубровачке студије* у САНУ са заоставштином коју, поред других легата, чини јединствена збирка рукописне грађе од „800 фасцикли“ укорићених, чак у 100 књига, под заједничким насловом „Грађа о дубровачким писцима и другим знаменитим Дубровчанима“: „Поред исписа о књижевности старог Дубровника из Дубровачког архива и библиотека у фрањевачком и доминиканском манастиру ту се налазе и исписи из многобројних архива и библиотека у Далмацији, Боки Которској, Италији и Ватикану“. (*Библиографија радова /академика/ Мирослава Пантића*, САНУ, Београд 2010).

На изворима архивске грађе Мирослав Пантић је, захваљујући добром познавању италијанског и класичних језика и свих могућности компаративног метода, пратио књижевне појаве у развојним историјским токовима: на пример, дубровачку књижевност у дотицајима са италијанском хуманистичком, ренесансном, барокном и класицистичком, а преко ње и са античким књижевним традицијама. На другој страни, опет, отварао се у његовом истраживачком пољу широк распон културолошких и књижевноисторијских веза ових књижевности са српским усменим и писаним стваралаштвом почев од средњег века, према најразличитијим документима који су се игром непредвидиве судбине губили у другим

културама и различitim слојевима историјског памћења. Тако су многобројни документи на различitim писмима и језицима, по архивима и библиотекама уздуж и попреко бивше Југославије и Италије, и другде, били за истраживача кова Мирослава Пантића права археолошка налазишта различитих делова и „остатака“ наших културних и књижевних споменика. Док је неуморно „прекопавао“ поједине културолошке слојеве, вековима уоквирене, он је стално био примораван да се суочава са мучним проблемима променљивих „дуктуса“ старих ћириличких и латинских писама, од средњовековног „варварског“, готичког, преко угодније ренесансне хуманистике до барокних граfiјских „загонетки“, за многе истраживаче нерешивих, те скраћеница, сигли и лигатура, специфичних за сваког од многобројних службеника словинског, латинског и италијанског језика у српским, дубровачким и италијанским „канцеларијама“ током пет векова.

У таквом, најчешће некњижевном, археолошком материјалу за књижевног историчара је била „ретка срећа“ да, како је сам говорио, уочи и открије понеки вредан детаљ давно изгубљеног или оштећеног књижевног мозаика наше културне прошлости. Поготову је била „ретка срећа“ да књижевни историчар пред читаоце изнесе „песничку творевину од изузетног значаја“, као што се то њему десило са открићем бугарштице о деспоту Ђурђу Бранковићу, и да та творевина, уз то, буде „у том часу сасвим непозната“. Оно што би за друге истраживаче била „ретка срећа“, за Мирослава Пантића је било готово „правило“, јер су ту од „среће“ били пресуднији *умеће* и *йосвећеност* које је по правилу „пратила Срећа“, у његовом случају на духовним путовањима у прошлост. Јер, шта би значила сама „срећа“ да се налети на давно загубљени „драгуљ“ не приметан у окамењеном туђем, нпр. италијанском „налазишту“, као што је то био текст словенске песме записан само по слуху, па зато, замршеном граfiјом, више збиром знакова за непознате гласове, како су странцу, Италијану, звучале речи песме коју је певала група словенских избеглица „на свом језику“ окрећући се „по свом обичају“, „скачући као козе“, приликом неке свечаности 1497. на југу Италије. Само умешан и стрпљив књижевни археолог, какав је био Мирослав Пантић, могао је наизглед несувисле низове знакова, симболе гласова, да „очисти“ од свих наноса у туђем налазишту и да их онда сложи у логичне речи, тражећи им потврде у старим речницима, па речи у ритмичке низове, поредећи их са нашим најстаријим облицима певаним у разним српским крајевима и ренесансном Приморју, и од њих васпостави прави облик вајкадашње и до тада непознате песме.

Зато и не треба да чуди што су атрибути његових радова била сама *открића*: открића непознатих података о познатим песницима; открића непознатих писаца и непознатих дела; открића старих и загубљених издања; открића заборављених текстова аутора запамћених само по имену; открића аутора појединих адеспотних дела или дела приписиваних раније другим писцима; открића трагова усменог народног песништва у ренесансним и барокним делима, и самих текстова, старијих од најстаријих познатих, као што је до његовог рада била непозната бугарштица о Деспоту Ђурђу и Сибињанин Јанку из 15. века, којом су аргументовано промењена устаљена мишљења о старини наше најстарије епике, њеном пореклу, њеним творцима и њеној поетици. Једном речју, била су то открића која су готово увек представљала, како су то и највећи научни ауторитети истицали, *нове дајтуме* и *свешковине* у нашој науци о књижевности.

Али то је могао само прави зналац и посвећени истраживач, страсни духовни путник у књижевну прошлост, како је Мирослав Пантић сам себе имплицитно означио насловима својих књига, *Из књижевне прошлости* (СКЗ, 1978) и *Сусрети с прошлостју* (Просвета, 1984), управо по схватању да је историја „сусрет с другим“ (Н. И. Маруа), а „историјско сазнање врста разговора, дијалог с оним у про-

шлости чији живот, мисли, осећања и одлуке, историчари покушавају да поново открију кроз *документи* која о њима сведоче или на њих указују“ (Г. Флоровски). Радови заступљени у поменутим књигама представљају његова духовна путовања у прошлост, на саме изворе аутентичног живота књижевних и културних појава. А да би то могао, било је потребно, по његовом мишљењу, унеколико сагласном ставовима Иполита Тена, да књижевни историчар „од заната“, дакле с конкретним истраживачким знањима, методолошким и палеографским, пође „*срцем* и маштом у имагинарну шетњу кроз векове“. При томе је, такође, било потребно да истраживач, како је даље сам развијао поетику књижевноисторијског поступка, „обуче костим оног времена“ и „одбаци одећу нашег времена и наше навике“. Управо тако занесено деловао је у Дубровачком архиву, ограђен пергаментним кодексима: док би неупућени блудели по површини рукописа немоћни да откључају палеографске „шифре“ и уђу у свет прошлости, Мирослав Пантић је из тог њему присног света износио читаве прегршти најразличитијих књижевних чињеница, „драгуља“, и „слагао“ их у многобројне свеске, сада у *Кабинету за дубровачке ситудије* САНУ.

Експлицитним истицањем основних претпоставки за успешно научно истраживање – пре свега, *знања*, које краси „стручњака од заната“, затим *љубави* према послу, назначеној синтагмом „срцем и маштом“, и посебно према прецима, тј. „костиму оног времена“, и животу у духу с њима чак и по цену жртвовања овоземаљских благодети, метафоричног одбацивања „одеће нашег времена и наших навика“ – Мирослав Пантић је сам посведочио, готово Платоновим схватањем функција „ума, срца и самосавлађивања“, на чему почива изузетност његовог научног рада и његових егзактних научних доприноса, али је истовремено, истичући *ум, срце, машту, костим и имагинарну шетњу кроз векове*, макар и имплицитно, оспорио све олако изречене примедбе о некреативности позитивистичког метода и тобожњим недостацима индивидуалног имажинативног приступа књижевним чињеницама.

Он никада није прилазио архивском податку формално, без настојања, по правилу успешног, да из њега исцеди неслућене „сокове“. Ситне вести, за многе истраживаче неинтересантне и суве, добијале су логично место у његовим реконструкцијама непотпуних и оштећених књижевних споменика. Он је од сакупљених делића градио целину у којој је наизглед шкрти податак отварао неслућене могућности за сасвим логична решења појединих научних непознаница тако да је и појединачни „делић“ постајао органска допуна до тада фрагментарној књижевној целини. На тај начин он је *оживљавао* пронађени податак и указивао на његов некадашњи аутентични сјај. При томе је сваком детаљу прилазио „срцем и маштом“ откривајући природни ток разматраних појава и научним стилем, реченичним ритмом сопствених мисли и доживљаја од почетних истраживања до коначних закључака. Његова разуђена реченица, пуна уметнутих дигресивних допуна, прецизно осликава целокупно истраживачко искуство, треперење над откривеним чињеницама и читаву скалу расположења од усхићења, опреза и дилема, до чврстог и аргументованог свођења у логичне закључке, увек поткрепљене доказима у пропратном научном апарату. Најплеменитији представник чувеног београдског стила, Мирослав Пантић је умео и синтаксичким склопом да покаже како се емотивно и научно, имажинативно и чињенично сливају у јединствен облик, увек стилски раскошан и мисаоно тачан реченични израз.

Као што је речено, Мирослав Пантић је био *йарадиџма* и по научном ауторитету иза којег је стајао завидан број следбеника, потоњих књижевних историчара, који су као магистри и доктори књижевноисторијских наука изашли „испод његовог шињела“. Њима је као ментор поклањао целога себе, своје знање, своје

драгоцену време, своје архивске сигнатуре и своје исписе из архивске и ретке библиотечке грађе. Баштинећи понешто од његовог научног искуства, они су продужили своја истраживања у разним правцима и дали вредне доприносе свако у својој научној области. Чињеница је, међутим, да ти доприноси нису равни његовима ни једнако мерљиви, поготову не као „открића“ и „светковине“ у науци о књижевности. Заправо, наука о књижевности као да је закључена са одласком великих књижевних историчара кова Мирослава Пантића. „Великих фигура – како примећује Сергиј Хоруџи у филозофији – практично нема у видном пољу, сцена је пуста“. Хоруџи види разлоге тој појави у „хипертрофији институција“, њиховом више „школском“ него „стваралачком“ карактеру. Разлози томе су свакако и у све очигледнијем напуштању изворног изучавања појединих научних области и општој декаденцији која, пратећи иновације у образовању, вуче у осредњост, остављајући великане прошлости, да из ње, као усамљене угасле звезде из висина, сјаје светлошћу својих давних научних радова. Мирослав Пантић је одувек био у тим висинама српске науке о књижевности, висинама које су неминовно доносиле и горки плод *самоће*, најпре као услов да се сасвим посвети научном раду, а онда и као издвојеност од савременика. На врху српске науке, посебно о дубровачкој књижевности, књижевни историчар Мирослав Пантић је доживео режимске муње и громове, разноврсне „пуцње“ националних политика, али им је успешно одолевао снагом аргумената и егзактношћу научних метода. На том врху је, затим, осетио – посебно последњих година уз болесну супругу – да је кућни праг највећа планина иза које је, ограђен од савременика, попут древних мудраца самао своје пензионерске дане. Последња, прошлогодишња, слика у којој га памтим, рембрантовска је и по ликовима и атмосфери: поред лежаја болесне супруге седи стари господин и нежно држи њену руку; њихова лица заре благи осмеси док причам о својој деци, а онда их опет прекривају облачићи сете.

*

Радовали смо се овогодишњем сусрету за време славистичких дана, да опет поделимо узајамне наклоности и бар кратким озрачењем разбијемо тежину мисли о неминовном крају. Стигао сам само, макар накратко, да га заменим у прошлогодишњој слици и саучествујући придржим руку његове даме.

На Задушнице,
5. новембра 2011.

Бранко Леџић

РЕГИСТАР

Индекс кључних речи

авангарда 341
Алексије Божји човек 7
алтеритет 377
амбигвитет 111
амблемизација 639
аниматизам 195
анимизам 195
апсурд 349
апсурдни човек (јунак) 349
аутобиографски роман 663
аутоимаж 377

базичност 729
Балкан 341
Басано дел Грапа 555
Бекет 349
Бог 349

валентност циклуса 679
Венеција 341
веровања 195
версификоване легенде 7
вила породице Роберти 555
Винавер 341
виртуелни наратив 307
Вићентије Ракић 7
Владислав Петковић Дис 593
време 99, 277
врховно божанство 195
вук 195
Women's Studies 639

gender-критика 639
гинеzis 639
гинокритика 639
глумац 651
'Гогољев конфликт' 577
Голи оток 663
гротеска 147

Давид Албахари 401
дар и даривање 7
детињство 729
дискурзивност 329
дискурс 31
дистанца 307
драмска илузија 147
Други 401
дух 289

егзистенцијализам 349
его-идентитет 639
елипса 307
епика 425
епистемологија смеха 577
епска песма 277
епски жанрови усмене књижевности 195
еротизам 59
еротика 73
есејизација 329
естетика 45
естетички суд 289
есхатолошка криза 265

жанрови усмене поезије 535
жанровска хибриднаост 329
жене-писци 663
житија 7
жртва 265

завичајност 729

id, ego, super-ego 639
идентитет 73, 265, 377
идеограм 759
изворно читање 159
илуминативна цитатност 679
имагологија 377, 401
импресионизам 593
индивидуализација 639

индивидуална слобода 639
 интегративни фактори 679
 интерпретативни метод 321
 интертекстуалност 679
 иронија 147, 307
 ирски пејзаж 651
 историја 31, 277
 историјски преломи 131
 историографија 31
 Италија 341
 итерације 307

Јакопо Виторели 555
 јединство различитости 111
 једноставност 729
 језик 759
 језуити 555
 Јелена Димитријевић 639
 Југославија 663
 јуначка песма 265

Ками 349
 карактеризација 639
 карикатура 147
 карневализација 131
 карневалска еротика 59
 касније редактуре 159
 кинеско писмо 759
 књижевно-историјски метод 321
 књижевност 59
 књижевност XX века 639
 коауторство 111
 колективна слобода 639
 комично 147
 компаративни метод 321
 композиција 639
 кратка прича 401
 краћи усменокњижевни облици 195
 криза спознајних моћи 329
 критичко издање текста 159
 круг 349
 култ предака 195
 култура 709

лиризација 329
 лирика 321
 лиричност 651
 луцидност 349

магија 195
 Марко Краљевић 277
 матрица 679
 мемоаристика 663
 методологија 425
 механизми компензације 639
 Милоје Милојевић 45

мит 709
 митолошка песма 265
 митски простор 277
 митско 277
 Младотурска револуција 621
 модерна 321
 модернизам 759
 молитва 709
 мотив 349
Мртве душе 577
 музика 45
 музичка анализа 45
 музичка критика 45
 мушко-женски односи 639

наивна песма 729
 наратолошко прекорачење 329
 наратија 31, 639
 народне песме 7
 Николај Гогољ 577
 Ниш 639
 ново средњовековље 709
non-finito форма 639

обредна еротика 59
 одгода 307
 озбиљно-смјешно 131
 окамењавање 73
 ониричка фантастика 639
 оностраност 709
 опчињеност 341
 осећање 289
 отворено дело 111

пад цензуре 663
panta rei 639
 пантеизам 729
 пародија 147
per nozze 555
 Перун 195
 перформативни исказ 307
 перцепција 759
 песничка еволуција 729
 песничка иронија 679
 Петар II Петровић-Његош 159
 пјесма *Ноћ скуйља вијека* 159
 пјесников аутограф 159
 повест 709
 поезија 555, 759
 поетика 759
 полифонија 111
 посредовање између званичне и народне
 културе 7
 прва српска феминистичка истраживачка
 новинарка 621
 преображај 111

препис из архива Ковалевог 159
 „прикажња“ 639
 приповетка 321
 „Пропаст царства српског“ 265
 простор 99
 профанизација 131
 „психички детерминизам“ 639
 психолошка еротика 59
 путопис 341, 621

 разарање мита 131
 разголићавање 73
 расуђивање 289
 реализам 577
 Резолуција Информбироа (ИБ) 663
 религиозна, митска значења 265
 ретиценција 307
 ретроспектива досадашњих читања 159
 рефлексивност 289
 родна перспектива 329
 роман 321
 Руђер Бошковић 555

 савремено епско певање 425
 сан 639
 сатира 321, 577
 Свети Сава 195
 сензуална еротика 59
 симбол 73
 симболизација 663
 скамењавање 73
 слика света 349
 слика странца 377
 сликарство 759
 слојевитост традиције 535
 смех 577
 смрт 277
 српска поезија модерне 593
 српски реализам 321
 срце 289, 349
 старац 535
стијаронашки говор 639
 стилизација етнографског језгра 535
 страх – лајтмотив 639

сцена 99

 тело 73
 темпо романа 99
 теорија 31
 теренска истраживања 425
 типови интертекстуалних веза 679
 типски ликови 535
 тортура 99
 травестија 147
 трагикомично 147
 трагично 147
 традиција гуслења 425
 трансцендирање језика 709

 угледне госпође старог Рима 555
 удвојеност наратора 329
 укус 289
 уметност 759
 „урођеништво“ 729
 усмена лирска песма 195
 утицај 289, 651
 утопија смеха 577

 феминизам 639
 феминизам и медији 621
 фестивал 651
 фикција 31
 фикционализација 663
 филм 759
 фолклорна фантастика 639
 француски просветитељи 289

 херојски хвалоспев 265
 хетероимаж 377
 1948. [година] 663
 хришћанство 709
 хронос и топос 639

 циклизација 679
 циклаторни елементи 679
 циклус 679
 Collegium musicum 45
 црни хумор 147

ЋИРИЛИЦА

Абди, турски историограф 478
 Аврамовић 464
 Аврамовић Божићар 95, 97
 Адорно Теодор В. (Theodor W. Adorno) 350
 Адријанова Варвара Павловна (Варвара Павловна Адрианова) 26

Ајдачић Дејан 774
 Ајнштајн Алберт (Albert Einstein) 499
 Албахари Давид 100, 107, 108, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424

- Александар, руски цар 446
 Алексеј Павлович, черњански презвитер 8
 Алексије Божји човек 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27
 Алексијевић Спиридон 774
 Алексић Дејан 779, 781
 Алексић Милан 798
 Андерсен Ханс Кристијан (Hans Christian Andersen) 790, 796, 797, 798
 Андерсон Лора 774
 Андерсон Метју С. 41
 Андрејев Леонид Николајевич (Леонид Николаевич Андреев) 324, 325
 Андрејевић Кирил 7, 19
 Андријаш, брат Марка Краљевића 284
 Андрић Иво 211, 212, 215, 236, 239, 322, 338
 Андрић Љубисав 730
 Андрић Милка 798
 Аничих Дејан 635
 Анри I Филип де Таон 773
 Антић Александар 412
 Антонић Ивана 481, 509-516, 514
 Анушић Анђелко 774
 Анхерау Франц Хак фон (Ludwig Franz Hack von Ancherau) 225
 Апдајк Џон (John Updike) 403
 Аполинер Гијом (Guillaume Apollinaire de Kostrovitzky) 500, 759, 760, 761
 Апостолос-Стерјопулу Елени 680, 681, 706
 Апресјан Јуриј Д. (Юрий Д. Апресян) 488
 Арагон Луј (Louis Aragon) 498, 500
 Аранитовић Добрило 579, 589
 Ариосто Лодовико (Lodovico Ariosto) 571
 Аристотел (Αριστοτέλης) 123, 124, 125, 127, 133, 395, 808
 Арне Анти (Antti Aarne) 492
 Арон 41
 Арсеније Грк 8
 Арсић Бранка 637
 Арсић Ирена 233, 235
 Арчибалд Вилијам (William Archibald) 653
 Ахматова Ана (Анна Андреевна Горенко-Ахматова) 784
 Ахметагић Јасмина 775
 Бабић Душко 187, 191
 Бабић Милена 516
 Базен Андре (André Bazin) 46
 Бајазит, турски султан 279, 700, 701
 Бајер Ханс (Hans Bayer) 237
 Бајрон Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 345, 346
 Балзак Оноре де (Honoré de Balzac) 373, 777, 778
 Балшић Ђурађ 279
 Балшић Јелена 497
 Бан Матија 170, 191
 Банашевић Никола 13, 26
 Бандић Даница 790
 Бањевић Бранко 175, 181, 182, 183, 187, 189, 191
 Барабтарло (G. Barabtarlo) 102
 Барт Ролан (Roland Barthes) 801
 Бартон Хенри (Henry Barton) 659
 Басара Светислав 413, 419
 Батај Жорж (George Bataille) 60, 61, 65, 70
 Бато Шарл (Charles Batteaux) 289, 290, 292, 293, 304
 Баумгартен Александер Готлиб (Alexander Gottlieb Baumgarten) 290, 304
 Бахтин Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Бахтин) 65, 70, 133, 134, 135, 579, 580, 584, 585, 589, 644, 649, 681, 801
 Башлар Гастон (Gaston Bachelard) 499
 Бегих Мидхат 324
 Бек Ани (Annie Becq) 291, 292, 293, 294, 297, 302, 303, 304
 Бекет Семјуел (Samuel Becket) 100, 349, 350, 351, 352, 356, 357, 358, 362, 366, 371, 372, 413, 651, 652, 656, 657, 658, 659, 661
 Бекић Томислав 156, 453
 Бекман Макс (Max Beckmann) 236
 Бекон Роџер (Roger Bacon) 102
 Беланчић Милорад 36, 42
 Белеслијин Драгана 495-497, 779-782
 Бели Андреј (Борис Николаевич Бугаев – Андрей Белый) 680
 Белић Александар 245, 246, 509, 510, 513, 514, 516
 Бељајев Александар (Александр Беляев) 774
 Бен Готфрид (Gottfried Benn) 236, 237
 Бенедикт XIV, папа 564
 Беновска-Събокова 278
 Бењини Роберто (Roberto Begnini) 140
 Бергсон Анри (Henri Bergson) 135, 581, 589, 605, 762
 Бернар Сара (Henriette-Rosine Bernar – Sarah Bernhardt) 804
 Бесонов Пјотр Алексејевич (Пётр Алексеевич Бессонов) 8, 19, 26
 Бетелхајм Бруно (Bruno Bettelheim) 790
 Бетинели Саверио (Saverio Bettinelli) 564
 Бетовен Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 46, 48, 52, 53, 56
 Бећировић Требјешки Р. 430

- Бећковић Матија 177, 187, 191, 504, 507, 508, 741
Бечановић-Николић Зорица 331, 332, 334, 339
Бидерман Ханс (Hans Biedermann) 717, 727
Билингтон Мајкл (Michael Billington) 653, 654, 656
Бјернсон Бјернстерн (Björnsterne Björnson) 325
Благајић Камил 551
Благојевић Милош 222
Благојевић Слободан 618
Блејк Вилијем (William Blake) 603, 606
Бове 773
Богашиновић Петар 234
Богдановић Димитрије 273, 274, 715, 721, 727
Богдановић Милан 195
Богдановић Нана 587, 589
Богишић Валтазар 224, 227, 266, 274, 492
Бодлер Шарл (Charles Baudelaire) 500, 582, 593, 595, 597, 599, 605, 606, 609, 610, 611, 612, 163, 617, 618, 755, 763, 775, 787
Божиновић Неда 625, 635
Божовић Гојко 182, 189, 191, 501, 502
Бојардо Матео Марија (Matteo Maria Boiardo) 563
Бојић Милутин 725, 727
Бојовић Злата 211, 213, 215, 232, 233
Бојовић Милица Б. 479
Бокачо Ђовани (Giovanni Boccaccio) 235
Бонфиније (Bonifinius) 462
Борхес Хорхе Луис (Jorge Luis Borges) 121, 122, 127, 128, 410
Боске Алан (Alain Bosquet) 777, 778, 779
Бошковић Александар 156
Бошковић Владимир 635
Бошковић Драган 31-43, 769
Бошковић Драгана 648, 649
Бошковић Радојица 784
Бошковић Руђер 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 564, 565, 566, 568, 574
Брајковић Наталија Ј. 181, 191
Брајтвел Сесилија Луси (Cecilia Lucy Brightwell) 459, 460
Бранковић Ангелина 496
Бранковић Вук 265, 266, 270, 271, 496
Бранковић Ђурађ 465, 467, 495, 496, 812
Бранковић Јерина/Ирина (Кантакузин) 496
Бранковић Лазар 496
Бранковић Мара 496, 497
Бранковићи, породица 462, 496
Браца (Brazza), породица 560
Брђанин Бранко 503, 784
Бредли Ф. (F. Bradley) 749
Бредних Р. В. (R. W. Brednich) 492
Бременски Адам 272
Бретон Андре (André Breton) 499, 500, 781
Брирли Џо (Joe Brearly) 655
Брјусов Валериј Ј. (Валерий Брюсов) 777
Брлић-Мажуранић Ивана 790, 797, 798
Бродски Јосип (Joseph Brodsky) 802
Броз Иван 482
Броз Јосип Тито 422, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 674, 675, 778
Бросе, француски археолог 802
Бруни Франчини (Francini Bruni) 807
Бубања Никола 774
Бубнер Ридигер 35, 41
Бугариновић Ана 20
Бужињска Ана 640, 649
Булатовић Миодраг 133, 144, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 776, 791
Були Мони Соломон де 498, 781
Буњак Петар 51
Буњевац Милан 800, 801, 802, 803
Буњуел Луис (Luis Buñuel) 236
Буркхарт Дагмар (Dagmar Burckhardt) 768
Бутуровић Ђенана 429
Вагнер Рихард (Richard Wagner) 46
Вајлд Оскар (Oscar Wilde) 93, 652, 797
Вајнрајх Уријел (Uriel Weinrich) 513
Вајт Хејден (Hayden White) 35, 36, 37, 38, 41, 313
Вајт Хери (Harry White) 659
Валери Пол-Амброаз (Paul-Ambroise Valéry) 308, 500, 787
Ваљавец Матија 538, 539, 551
Василенко Андреј (Андрей Василенко) 125
Василије, византијски цар 226
Васиљевић Миодраг 17, 18, 26
Васић Александар 45, 49, 51
Васић Анкица 195
Васић Драгиша 338
Вегенер 760
Вејн Пол 37, 42
Векијо Палмо (Palmo Vecchio) 781
Велимировић Николај 786
Велмар-Јанковић Светлана 780
Венијамин из Туделе 218
Венути Лудовико (Ludovico Venuti) 559
Вергилије (Publius Vergilius Maro) 613, 777
Верди Ђузепе (Giuseppe Verdi) 48, 52
Верлен Пол (Paul Verlaine) 595
Вернијер Пол (Paul Vernière) 303

- Версини Лоран (Laurent Versini) 298, 299
 Веселиновић Јанко 323, 324
 Ветрановић Мавро 233, 234, 235, 773
 Вигорели Ђанкарло (Gianncarlo Vigorelli) 778
 Виготски Лав (Лев Виготский) 745
 Видаковић Милован 16
 Видовић Жарко 744
 Вик 806
 Вилијамс Чарлс Кенет (Charles Kennett Wiliam) 802
 Вилсон Артур (Arthur Wilson) 100, 302
 Винавер Станислав 330, 338, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 498, 500, 781
 Винко да Сесо Ђамбатиста (Giambattista Vinco da Sesso) 565
 Вита, фратар градитељ 693
 Витезица Винко 304
 Витезовић Милован 177, 181, 191
 Вито Емануеле де (Emmanuelle de Vitto) 781
 Виторели Јакопо Андреа (Jacopo Andrea Vittorelli) 555, 556, 558, 559, 560, 565, 566, 567, 568, 569, 572, 574
 Вишњић Филип 231, 284, 287, 431, 769
 Вјежбицка Ана (Ana Wierzbicka) 488, 489
 Вјежбицки Јан (Jan Wierzbicki) 344, 347
 Владимир, кијевски кнез 536
 Владислав, краљ 461, 462
 Владић-Јованов Милена 747-757
 Владушић Слободан 311, 318, 775
 Влајић Тодор 551
 Војводић Радослав 177, 181, 187, 191
 Војиновић Јован Б. 539, 541, 551
 Војихна, кесар 279
 Војновић Станиша 232
 Волк Петар 157
 Волпол Роберт (Robert Walpole) 41
 Волтер – Франсоа-Мари Апе (François-Marie Arouet – Voltaire) 133, 289, 294, 295, 296, 297, 564
 Вонегат К. 133
 Воражински Жан 8
 Воше Андре (André Vauchet) 9, 26
 Врачаревих Маја 578, 589
 Вртунски Душко 478
 Врчевић Вук 169, 173, 192, 544, 545, 549, 551
 Вујић Јоаким 416
 Вујичић 273, 274
 Вукадиновић Алек 504, 607
 Вукашиновић Верољуб 501, 502
 Вукашиновић Желимир 776
 Вукићевић Чедомир 187, 192
 Вуковић Илија 431
 Вуковић Марко 7, 19
 Вуковић Радован 347
 Вуксановић Миро 172, 175, 182, 183, 187, 189, 192, 211, 214, 215, 784
 Вулетић Витомир 584, 589
 Вуловић Зора 324
 Вуловић Светислав 18, 324
 Вулф Вирџинија (Virginia Woolf) 764, 805, 806, 807, 809
 Вучељ Нермин 289-306, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 302
 Вучетић Радина 629, 637
 Вучковић, прота 467
 Вучковић Радован 324, 336, 782
 Вучковић Тихомир 764
 Вучо Александар 498
 Вушовић Данило 173, 174, 180, 192
 Вушковић Милош 194
 Гавриловић Драга 624, 632
 Гагић Јеремија М. 171
 Гадамер Ханс Георг (Hans Georg Gadamer) 35
 Гајић Добрица 785
 Галактион 12
 Гарет Џефри (Jeffrey Garret) 122
 Гароња-Радованац Славица 663-678, 623, 636, 644, 649, 666, 668, 676, 678
 Гасов Мел (Mel Gussow) 658
 Геземан Герхард (Gerhard Gesemann) 225, 428-429, 552
 Гембон Мајкл (Michael Gambon) 659, 660
 Генеп А. ван 539, 540, 552
 Георгије, патријарх српски 477
 Гербран Ален 80
 Гете Јохан Волфганг (Johan Wolfgang Goethe) 236, 237, 345, 777
 Гефтер Вондрих Роберта (Roberta Gefter Wondrich) 805
 Гијом Свештеник из Нормандије 773
 Гис Константин 763
 Глигорић Велибор 616
 Глишић Милован 324, 583, 585, 589
 Глишић Станка 583, 585, 589, 624
 Глумац Ђорђе 790
 Глумац Јелена 19, 25
 Глушчевић Зоран 60, 70, 144
 Гогољ Николај Васиљевич (Николай Васильевич Гоголь) 133, 138, 324, 325, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 777, 778
 Гој Едвард Денис (Edward Dannis Goy) 362
 Гојковић Дринка 339
 Голдман Марта (Marta Goldmann) 807
 Голијанин-Елез Сања 679-708, 684
 Голини Антонио (Antonio Gollini) 559
 Голубовић Видосава 232

- Гордић Славко 211, 212, 214, 215, 479, 785
 Горки Максим – Алексеј Максимович
 Пјешков (Максим Горкий – Алексей
 Максимович Пешков) 324, 325
 Готје Жудит (J. Gautier) 761
 Градић Игњат 234
 Грак Жилијен (Julien Gracq) 500
 Грамши Антони (Antonio Gramsci) 385
 Грасијан и Моралес Балтазар (Baltazar
 Gracian y Morales) 289
 Гревс Роберт (Robert Ranke Graves) 694,
 695, 701, 706
 Гремас А. Ж. (A. J. Greimas) 801
 Григорије Цамблак 695
 Грин Греам (Graham Green) 412
 Грујић Бојана 783
 Грујић Марија 644, 649
 Грујичић Александар 122, 128
 Грушановић Златко 503, 504
 Грчић Јован 324, 478, 479
 Гудерцо Марио (Mario Guderzo) 558
 Гудурић Снежана 481
 Гундулић Иван 811
 Гундулић Циво 234
 Гура Александар 267, 268, 269, 274
 Гутеша Душица 42
- Даглас Мери (Mary Douglas) 12
 Даламбер Жан Ле Рон (Jean d'Alembert
 Le Rond) 289, 293, 294, 295, 296, 297,
 298, 302
 Дамјанов Сава 211, 213, 215, 422, 424
 Дамњановић Александар 503
 Дамњановић Милан 304, 583, 590
 Дандес Алан (Alan Dundes) 10
 Дандоло Ђироламо (Girolamo Dandollo) 452
 Даничић Ђуро 26, 245, 246, 516
 Данојлић Милован 503, 504, 507, 729, 730,
 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738,
 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746,
 778, 787
 Данте – Дуранте Алигијери (Alighieri
 Durante – Dante) 617, 669, 773
 Дарвин Михаил (Michael Darwin) 681,
 682, 706
 Дарвин Чарлс (Charles Robert Darwin) 762
 Дарија 12
 Дебељак Алеш 417
 Деблин Алфред (Alfred Döblin) 781
 Дединац Милан 498, 775
 Дејановић Константин 279
 Деканић Соња 41
 Делић Јован 112, 128, 132, 144, 498, 501,
 502, 594, 609, 617, 705, 707, 783, 784
 Делић Лидија 501, 502, 537, 552, 775
 Денић Сунчица 798
- Дера Ђорђе 342
 Деретић Јован 67, 70, 156, 278, 279, 280,
 286, 594, 617, 627, 635, 694, 695, 706
 Дерида Жак (Jacques Derrida) 36, 37, 42,
 747, 748, 749, 752, 753, 756, 762
 Детелић Мирјана 280, 281, 282, 283, 286,
 769, 771
 Дибо Жан-Батист (Jean-Baptiste Dubos)
 289, 290, 294, 302
 Дивковић Матија 773
 Дидро Дени (Denis Diderot) 289, 293, 294,
 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302,
 303, 304
 Диз 487
 Диздаревић-Крњевић Хатица 197, 133, 138,
 144
 Дилтај Вилхелм (Wilhelm Dilthey) 33
 Димитрије Караман 273
 Димитријевић Владимир 744
 Димитријевић Јелена 333, 339, 621, 622,
 623, 624, 625, 626, 627, 628, 631, 632,
 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 641,
 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649
 Димитријевић Јован 625, 633
 Димитријевић Коста 731
 Добре, дијак 279, 280
 Добросављевић Радован 551
 Доде Алфонс (Alphonse Daudet) 325, 777
 Дојл Артур Конан (Arthur Conan Doyle)
 118, 119, 127
 Дојми Стјепан 170
 Дојчиновић-Нешић Биљана 640, 641, 642,
 643, 649, 764
 Домановић Радоје 323
 Доментијан 16, 218, 219, 220, 221, 477, 692
 Дорфман Аријел (Ariel Dorfmann) 651
 Достојевски Фјодор Михајлович (Фёдор
 Михайлович Достоевский) 70, 108,
 133, 236, 239, 324, 325, 360, 373, 596
 Дошеновић Јован А. 555, 556
 Драганић Ифигенија 561
 Драгин Наташа 222-224
 Драгић Лабуд 349, 371, 374
 Драгићевић Рајна 481, 485, 486, 487, 488,
 489
 Драгићевић Ристо 194
 Драинац Раде 322, 498, 500, 602, 781
 Драшкић Марија 624, 636
 Драшковић Милорад М. 622
 Држић Марин 233, 234, 235, 563, 811
 Држић Џоре 235
 Дубак Будимир 784
 Дукај Јацек 774
 Дучић Јован 232, 323, 324, 595, 597, 602,
 606, 632, 683, 691, 786
 Душан Силни 227, 536, 691, 693

- Билас Гордана 783, 786
 Ђокић Спасоје 18
 Ђокић-Саундерсон Ивана 640, 649
 Ђорђевић Бојан 233, 234
 Ђорђевић Д. М. 551, 553
 Ђорђевић Милан 785
 Ђорђевић С. 552
 Ђорђевић Смиљана 425-433, 493, 494
 Ђорђевић Т. Р. 545, 547, 552
 Ђорђевић Тихомир 67, 70, 206, 267, 268, 272, 274
 Ђорџоне (Giorgione da Castelfranco) 781
 Ђорић Милош Н. 307
 Ђукановић Звицер Ж. 430
 Ђукић Воја 666
 Ђулистан-ханум Асим-бегова 630, 633, 634
 Ђурђевић Игњат 233, 235
 Ђурђевић Исидор 626, 631, 635
 Ђурић Војислав 193, 275, 324
 Ђурић Жељко 435-461, 454, 456, 458, 459, 460
 Ђурић Кристина С. 349-375
 Ђурић Милош Н. 618
 Ђурић Мина 769-776, 803-809
 Ђурић Остоја 785
 Ђурић-Клајн Стана 47
 Ђуровић Божидар 157
 Ђуровић Жарко 173, 182, 183, 186, 189, 192, 501, 502, 784, 785

 Евдокимов Павел 722, 727
 Евола Јулиус 716, 727
 Евтимије, бугарски патријарх 476
 Егзипери Антоан (Antoine de Saint Exupéry) 797
 Ејзенштејн Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 759, 760, 763, 764
 Еко Умберто (Umberto Eco) 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 221
 Ел Греко (Domingo/Theotokopoulos El Greco) 410
 Елеонора Арагонска (Eleonora d'Aragona) 563
 Елермајер-Животић Олга 683, 706
 Елијаде Мирча (Mircea Eliade) 266, 271, 274, 283, 284, 286, 690
 Елијар Пол (Paul Eluard) 732, 733, 777
 Елије Теон (Aelius Theon) 216, 217
 Елиот Томас Стерн (Thomas Stearns Eliot) 658, 745, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 761, 768, 769
 Елман Ричард (Richard Ellmann) 807, 808
 Емина Семија-ханум 628, 629, 630, 633

 Енвер-беј 633
 Епистима 12
 Епштајн (Epstein) 775
 Ериксон Ерик (Erik Eriksson) 644, 649
 Ерколе д'Есте (Ercole d'Este) 563
 Есхил (Αἰσχύλος) 777

 Жданов Андреј Александрович (Андрей Александрович Жданов) 580
 Жданов Владимир 580, 581, 589
 Женет Жерар (Gerard Genette) 104, 109, 314, 335, 706, 801
 Жервез (Gervaise of Canterbury) 773
 Живадиновић Ване Бор 498, 499
 Живаљевић Данило А. 473, 474
 Живаљевић Велички Тодор 784, 785
 Живановић Јован 796
 Живанчевић-Секеруш Ивана 275, 342, 347
 Живковић Драгиша 156, 311, 318, 324
 Живковић Душан 111-129
 Жигмунд, краљ 284
 Жид Андре (André Gide) 777
 Жицина Милка 663, 665, 670, 672, 674, 675, 676, 677, 678

 Зарадија-Киш Антонија 773
 Зелић Герасим 435, 436, 441, 443, 446, 447, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461
 Зелић Марија 670, 672
 Земљар Анте 670
 Зеремски, протосинђел 469
 Зечевић Блажена 552
 Зилкић Адем 119, 121, 123
 Зимел Георг (Georg Simmel) 42
 Зиновјева Ј. И. 486
 Златковић Бранко 493, 545, 552
 Зоговић Мирка 233, 234
 Зорић Павле 786
 Зуковић Љубомир 278, 286, 324

 Ибзен Хенрик (Henrik Ibsen) 325, 762, 777
 Иблер Рајнхард (Reinhard Ibler) 682, 706
 Ибровац Миодраг 46, 453
 Иван IV Грозни 228
 Иван V, португалски краљ 564
 Иванић Делфа 622, 625, 635
 Иванић Душан 133, 144, 211, 308, 318
 Иванов Вјачеслав Всеволодович (Вячеслав Всеволодович Иванов) 268, 274, 278
 Иванова Климентина 8, 26
 Ивановић Радомир В. 121, 122
 Ивачић Габријел 171
 Ивековић Франо 482
 Ивић Милка 481, 486, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516

- Ивић Павле 245, 246, 482, 516
 Ивковић Наташа 73-98
 Иглтон Тери (Terry Eagleton) 33, 34, 36, 42
 Игњатије, ђакон 228, 229
 Игњатовић Јаков 322, 324
 Изер Волфганг (Wolfgang Iser) 707
 Илић Александар 612
 Илић Војислав 324, 326, 509, 516, 683, 706, 780
 Илић Драгослав 614
 Илић Светлана 509
 Илић Спира 18
 Ингарден Роман (Roman Ingarden) 237, 238
 Иноћентије, папа 15
 Исаковић Антоније 664
- Јаворски Јулијан Андрејевич (Юлиан Андреевич Яворский) 8
 Јагић Ватрослав 278
 Јакобсон Роман (Roman Jakobson) 513, 514
 Јакшић Ђура 324, 326, 775
 Јакшић Лујза 622, 625, 626, 631, 634
 Јакшић М. 603
 Јакшић Милета 479
 Јакшић Милутин 466
 Јакшић-Провши Бранка 595, 617
 Јанићијевић Валерија 799
 Јанковић Васко 182, 189, 192
 Јанковић Весна 503
 Јанковић Милица 333
 Јанковић Н. 266, 274
 Јастребов Иван Степанович (Иван Степанович Ястребов) 7, 20, 27, 227
 Јаћимовић Слађана 342, 348, 795
 Јевтић Милош 516
 Јејтс Вилијам Батлер (William Butler Yeats) 655, 656, 657, 659, 661, 775, 807, 809
 Јејтс Џек Батлер (Jack Butler Yeats) 657
 Јелена, супруга Краљевића Марка 279
 Јелена Јефимија 279
 Јелисавета, ћерка Катарине Кантакузине 496
 Јелић Војислав 216, 217, 218
 Јенихен Манфред 157
 Јеремић Драган 731, 737
 Јерков Александар 401, 404
 Јеротић Владета 68, 70, 595, 599, 600, 601, 617
 Јефимија 497, 701, 703, 714
 Јефимијан 10, 15, 22
 Јефтимијевић-Љилић Милица 785
 Јефтић Милош 783
 Јован Корвин 461
 Јован Крститељ 220
 Јован Синајски 220
 Јовановић, браћа – издавачи 435
 Јовановић Александар 731, 732, 795, 799
 Јовановић Ана А. 36, 43
 Јовановић Б. 547
 Јовановић Биљана В. 277-288
 Јовановић Бранко 735, 736
 Јовановић Вићентије 466, 467
 Јовановић Г. 26
 Јовановић Гаро 784
 Јовановић Драгољуб 664, 665
 Јовановић Ђ. 616
 Јовановић Жељка 640, 649
 Јовановић Јагош 194
 Јовановић Јелена 641, 645, 649
 Јовановић Јован Змај 324, 326
 Јовановић Миливоје Р. 625, 636
 Јовановић Мирослав 637
 Јовановић од Видак 442
 Јовановић Радоје 509
 Јовановић Томислав 10, 14, 17, 23, 26, 211, 213, 215
 Јовић Бојан 197, 232, 331, 339
 Јовић Звездан 731
 Јовичић Владимир 70
 Јововић Ранко 782, 783, 784, 785, 786
 Јозеф/Јосиф/Јосип II, аустријски цар 774
 Јоксимовић Љ. 274
 Јолес 494
 Јонеско Ежен (Eugène Ionesco) 100
 Јунг Карл Густав (Carl Gustav Jung) 70
 Јурков Ј. Ј. 486
- Кавафи(с) Константин (Κωνσταντίνος Καβάφης) 803
 Кадел Вил (Will Cadell) 119
 Кајзер Волфганг (Wolfgang Kayzer) 156
 Каланан Франк (Frank Callanan) 806
 Калезић Василије 173, 182, 183, 186, 189, 192
 Калезић-Ђуричковић Софија 782-786
 Калезић-Радоњић Светлана 784
 Калер Џонатан (Jonathan Culler) 316, 318, 378
 Калић Јованка 278, 284, 286
 Ками Албер (Albert Camus) 100, 349, 350, 352, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 362, 367, 370, 373, 374, 795
 Канова Антонио (Antonio Canova) 559
 Кант Имануел (Immanuel Kant) 303, 304, 325, 394
 Капетановић Љубушак М. 545
 Капицић-Османовић Ханифа 197, 498
 Капор Владимир 339
 Кара Мустафа 478
 Карађорђе 207, 229, 442, 453
 Карановић Зоја 265-276, 266, 274, 275, 772
 Карановић Милан 324

- Карацић Вук Стефановић 13, 18, 22, 26, 27, 170, 171, 173, 194, 225, 226, 227, 229, 230, 233, 246, 247, 267, 275, 278, 279, 280, 281, 285, 287, 325, 430, 457, 459, 482, 491, 492, 507, 513, 514, 516, 535, 537, 538, 541, 543, 544, 545, 548, 550, 551, 669, 710, 713, 771, 772, 773, 803, 811
 Карацић Стефан 18
 Карлински С. 109
 Карло, сицилијански краљ 564
 Касирер Ернст (Ernst Cassirer) 707, 717, 727
 Катарина Кантакузина 495, 496, 497
 Катарина Саксонска 563
 Кафка Франц (Franz Kafka) 99, 350, 373, 667, 781
 Качић Миошић Андрија 17
 Кашанин Милан 50
 Кашиковић Никола Т. 7, 20, 22, 26, 323
 Квас Корнелије 704, 707
 Кевечеш Золтан (Zoltan Kövecses) 389
 Кембел Ема (Emma Campbell) 15, 16
 Кембел Џозеф (Joseph Campbell) 10
 Керол Луис (Lewiss Carroll) 797
 Керсник Јанко 781
 Кескин Тулај (Tulay Keskin) 629, 636
 Кефала Елени 123
 Кеџман Јованка 624, 626, 636
 Киел Емилија 655
 Килхелман Рут (Ruth Kilhelmann) 338, 339
 Кинижи Пал (кнез Павле) 462
 Кићовић Мираш 193
 Киш Данило 152, 665, 667, 738, 739
 Клајн Иван 481
 Кле Паул (Paul Klee) 759, 760, 763
 Клеут Марија 211, 213, 215, 232
 Клодел Пол (Paul Claudel) 759, 761
 Кнежевић Миливој 213
 Кноп Сета 339
 Ковалевски Јегор П. 172, 173, 174, 180, 181, 183, 188, 191
 Ковачевић Б. 27
 Ковачевић Божидар 177, 181, 187, 190, 192
 Ковачевић Гаврило 16
 Ковачевић Душан 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 158
 Ковачевић Љуба 470, 472, 473
 Ковачевић Милош 785
 Ковачић Анте 322
 Кодрња Јасна 637
 Коен Леон 776
 Козарац Јосип 781
 Козић Милица 396
 Козма Индигоплевст 218
 Којанов Ђорђе Стефановић 539, 541, 543
 Којл Џон (John Coyle) 805
 Колган Мајкл (Michael Colgan) 651, 658, 659, 660
 Коломбо Паоло (Paolo Colombo) 808
 Колунџија Драган 731
 Кољевић Светозар 284, 287, 322, 324
 Команин Жарко 782, 783, 784, 786
 Комар Ружица 784, 785
 Комарчић Лазар 612
 Кон Геца 46, 47, 48
 Кон Дорит 332
 Кондић Васа 324
 Конрад Џозеф (Joseph Conrad) 412, 809
 Константин Филозоф 228, 229, 279, 280, 287
 Константиновић Зоран 782
 Константиновић Радомир 600
 Конфуције 760
 Коњовић Петар 47, 51
 Копитар Јернеј 452, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 460, 461
 Кордић Радоман 689, 691, 697, 701, 707
 Корољенко Владимир Г. 324, 325
 Коруновић Горан 377-400, 382, 392, 394, 397
 Косановић Богдан 577, 590
 Косијер Владислава 177, 181, 187, 192
 Косовић Гачанин Мићо 19, 25
 Костић Драгутин 16, 225
 Костић Ђорђе 498
 Костић К. 551
 Костић Лаза 236, 237, 238, 239, 240, 346, 479, 721, 779, 780, 786
 Кот Јан (Jan Kott) 156
 Кох Магдалена (Magdalene Koch) 333, 334, 335, 339, 622, 623, 636
 Коцић Злата 236, 237, 504, 507
 Кочић Петар 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327
 Краков Станислав 338, 789
 Краљ Милица 784, 785
 Краљевић Марко 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286
 Кранчевић Силвије Страхимир 322, 324
 Крисић Владимир 543, 551
 Краус Карл (Karl Kraus) 324
 Краус Фридрих С. (Friedrich Kraus) 7, 19, 26
 Кристева Јулија (Јулија Кристева) 801
 Крлежа Мирослав 322
 Кроче Бенедето (Benedetto Croce) 289, 290, 291, 304, 806
 Крстић Бранислав 268, 274
 Крстић Тамара 785
 Крушевац Тодор 324
 Кулишић Шпиро 80, 82, 97
 Курилович Јежи 513
 Кустурица Емир 148

- Ла Бријер Жан (Jean de la Bryère) 290, 291
 Ла Карпа 41
 Лабов Вилијам 309
 Лагарић Павле 324
 Ладан Томислав 377, 378
 Лазаревић Бранко 324, 325
 Лазаревић Лаза К. 307, 308, 311, 313, 314, 316, 317, 318, 322, 324
 Лазаревић Стефан, деспот 11, 228, 246, 279, 287
 Лазаревић-Ди Ђакомо Персида 713, 798
 Лазих Жика 731
 Лаинг Роналд Д. 93, 95, 96
 Лакан Жак (Jacques Lacan) 394, 775
 Лакићевић Драган 232, 784, 785
 Лаковић Александар Б. 785
 Лакушић Илија 784, 785
 Лалевић Миодраг С. 348
 Лалић Иван В. 236, 237, 504, 505, 506, 682, 684, 698, 707, 725, 726, 727, 775, 779, 780, 786
 Лалић Мира 583, 584, 585, 586, 589
 Лалић Радован 170, 171, 172, 173, 180, 181, 182, 183, 186, 188, 189, 192, 583, 584, 585, 586, 589
 Латковић Видо 170, 173, 192, 548, 552
 Ле Гле Андре-Жозеф Гислен (André-Joseph Gislain Le Glay) 447, 450, 452, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 460, 461
 Ле Гоф Ж. 26
 Ле Ри Вероник (Véronique Le Ru) 296, 297, 299, 302
 Лебл Жени/Јованка 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675
 Левин Ив 12, 26
 Леже Луј (Louis Leger) 536, 540, 790
 Леилбакор Кристин де (Christine de Lailbacor) 115
 Лејкоф 489
 Ленон Џон (John Lennon) 413
 Лењин Владимир Ильич Уљанов (Владимир Ильич Ульянов Ленин) 801
 Леовац Славко 685, 704, 707
 Лесинг Дорис 412
 Лесковац Младен 339
 Леспинас Жили де (Julie Jeanne Éléonore de Lespinasse) 297, 299, 303
 Летих Бранко 232, 233, 234, 811-814
 Лешић Зденко 322, 707
 Ли Бај 761
 Лигуори Марио 341-348
 Лију Сје 764
 Лиотар Жан-Франсоа (Jean-François Lyotard) 41, 404
 Лити Макс (Max Lüthi) 542, 790
 Лихачов Дмитриј Сергејевич (Дмитрий Сергеевич Лихачов) 552, 790
 Лич Е. (E. Leech) 272, 274
 Лојаница Марија 776
 Лома Александар 266, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 290, 304
 Лорд Алберт (Albert Lord) 767
 Лористон Жак Александр Бернар (Jacques Alexandre Bernard Lauriston) 445
 Лотман Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 540, 552
 Лотреамон Изидор Дикас (Isidore Ducasse Loutréamont) 779
 Лу Сун 762
 Лукић Света 731
 Лукјаненко Сергеј 774
 Лучић Милка 782
 Љапина Лариса 681
 Љубинковић Ненад 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 274
 Љубић Шиме 452
 Љубиша Стјепан Митров 324
 Љуштановић Јован 501, 503, 796
 Магазиновић Мага 627, 632
 Магарашевић Георгије/Ђорђе 466
 Мајаковски Владимир Владимирович (Владимир Владимирович (Маяковский) 777, 778
 Мајкић Коста 324
 Макијавели Николо (Niccolo di Bernardo dei Machiavelli) 360
 Максимовић Горан 59-71, 62, 70, 143, 144, 321-328, 777-779, 641, 777
 Максимовић Десанка 684, 710, 726, 790, 797
 Максимовић Мирослав 779
 Маларме Стефан (Stéphane Mallarmé) 500, 775
 Малбашки-Пуповац Весна 774
 Малетин Марко 478
 Малино од Сомбатхеља (Malino de Szombathely) 807
 Ман Томас (Thomas Mann) 236, 239
 Мандельштам Осип Јемиљевич (Осип Емильевич Мандельштам) 777, 778
 Мандић Наташа 131-145, 141, 142
 Манојловић Коста 47
 Манојловић Тодор 498, 500
 Мао Дун 762
 Маретић Томо 278, 281, 282, 287, 482
 Марија Терезија 564
 Маринковић Боровоје 225, 478
 Маринковић Душан 96, 97
 Маринковић Коста 16

- Маринковић Радмила 26
 Маринковић Ранко 137, 144
 Мариновић Нина 156
 Марић Светислав 478
 Марић Сретен 286
 Марицки-Гађански Ксенија 688, 689, 690, 707
 Марјанић Сузана 770
 Марјановић Лазар 537
 Марјановић Петар 157
 Марко Поло (Marco Polo) 218
 Марковић Брана 672, 673
 Марковић Даница 338
 Марковић Ђорђе Кодер 774
 Марковић Светозар 322, 325
 Марковић Сима 672
 Марковић Слободан Ж. 684
 Марковски Михал Павел 640, 649
 Маркс Карл (Karl Marks) 325
 Маркус Лаура (Laura Marcus) 806, 807
 Марло Кристофер (Christopher Marlowe) 373
 Мармон Огист Фредерик Луј (Auguste-Fredrick-Louis Viesse fe Marmont) 446
 Маројевић Радмило Н. 159-194, 169, 173, 174, 177, 179, 182, 184, 187, 189, 190, 192, 193, 194
 Марсел Габријел (Gabriel Marcel) 363
 Мартинов Георгиј 774
 Мару Н. И. 812
 Марчетић Адријана 109, 314, 318
 Маслова В. А. 486
 Мастард Хелен 681, 682
 Матавуљ Симо 133, 144, 322, 323, 324, 342, 479
 Матија Корвин 461, 462, 463
 Матис Анри (Henri Matisse) 236
 Матић Војин 540
 Матић Душан 498, 733, 778, 781
 Матић Светозар 225, 229, 278
 Матицки Миодраг 230, 231, 232, 233
 Матовић Ана 51
 Матовић Весна 232
 Матовић Милош 790
 Матош Антун Густав 322, 338
 Махмуд IV, турски султан 477, 478
 Меги Патрик 653, 658
 Медаковић Дејан 227
 Медаковић Милорад Г. 169, 170, 171, 172, 173, 184, 193
 Медарић Магдалена 100
 Меденица Радослав 225
 Медић. М. 547, 552
 Медичи Лоренцо (Lorenzo Medici) 563
 Мек Кан 653
 МекКорт Џон (John McCourt) 803, 804, 805, 808
 МекМакстер Ењу (Anew McMaster) 651, 652, 653, 654, 655, 658
 Мекхејл Брајен (Brian McHale) 40
 Мелвил Жозеф (Joseph Mélesville) 373
 Мелетински Јелеазар В. (Елеазар В. Мелетинский) 269, 275, 546, 552
 Мелхер Фердинанд 46
 Менделсон Феликс (Jakob Ludwig Felix Mendellsohn-Bartholdy) 46
 Менчетић Шишко 233, 234, 235
 Мерешковски Дмитриј Сергејевич (Дмитрий Сергеевич Мережковский) 578, 579, 581, 582, 589
 Метастазо Пјетро (Pietro Metastasio) 571
 Метерлинк Морис (Maurice Maeterlinck) 100
 Методије 441, 686
 Методије, епископ 473, 477
 Мечанин Радмила 275
 Мијушковић Недељко 181, 187, 187, 193, 194
 Микеланђело Буонароти (Michelangelo Buonarotti) 595
 Микић Радивоје 137, 144, 157, 789-794, 795
 Микуличич Фран 551
 Милановић Александар 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 797
 Милановић Бранко 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327
 Милановић Жељко Д. 401-424
 Милекић Павле 649
 Миливојевић 330
 Миливојевић Ивана 339
 Милин Мелита 47, 51
 Милинковић Снежана 233, 235
 Милинчевић Васо 232
 Милић Слободан 177, 181, 187, 193
 Милићевић Вељко 795
 Милићевић Милан Ђ. 324, 545, 551
 Милићевић Огњенка 156
 Миловић Јевто 170, 171, 172, 187, 193, 194
 Милојевић Милоје 45, 46, 47, 48, 51, 52, 55
 Милосављевић Петар 342, 347, 348, 707
 Милосављевић-Милић Снежана 70, 307-319, 307, 318
 Милош Чеслав (Czesław Miłosz) 721
 Милошевић Јован 16
 Милошевић Предраг 773
 Милошевић-Ђорђевић Нада 11, 26, 227, 266, 272, 273, 274, 275, 493, 537, 548, 551, 552, 553
 Милтон Џон (John Milton) 774, 805
 Милутин, српски краљ 536, 693, 695
 Милутиновић Младен 194

- Милутиновић Сима Сарајлија 171, 225, 226, 227, 771
Милчетић Иван 773
Миљанић Радмила 299, 300, 301, 302, 204
Миљковић, породица 625
Миљковић Бранко 684, 731, 732, 733, 735, 739, 740, 775, 777, 778, 779, 787
Миљковић Љубомир 583
Миљковић Слободан 95, 97
Миндеровић Чедомир 778
Минт Милица 378
Мирковић Љ. 26
Мирковић Милосав 735
Мирча, војвода 279
Митић Милунка 645, 649
Мићановић Миленко 783
Мићић Вишња 799
Михаил, владика бечкеречки 464
Михаиловић Драгослав 508, 664, 665
Михајлова Катја (Катя Михайлова) 24, 26
Михајловић Мирослав Цера 504, 508
Михалић Славко 778
Михаљчић Раде 266, 271, 275, 278
Мишић Зоран 195, 212, 782, 787
Мишо Луј-Габријел (Louis-Gabriel Michaud) 436, 459
Младеновић Александар 245, 246, 247
Младеновић Јован 777
Млађеновић Миливоје 797
Мојсиева-Гушева Јамина 771
Мојсије, капелан 445, 447, 458, 459, 460
Мојсов Љиљана 109
Мокрањац Стеван 46
Молијер Жан-Батист Поклен (Jean-Baptiste-Poquelin Molière) 235
Монтескје Шарл (Charles de Secondat Montesquieu) 289, 290, 293, 294, 295, 296, 297
Мопасан Ги де (Henri René Albert Guy de Maupassant) 325
Моријак Франсоа (François Mauriac) 795
Морун Илија Лука 203
Мосусова Надежда 51
Моцарт Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 46
Мркајић Благота 784
Мрњавчевић Вукашин 278, 279
Мрњавчевић Угљеша 278, 279
Мур (Moore) 808
Мурат, турски султан 266
Мурат II, турски султан 496, 700
Мурко Матија 428
Мусић Стефан 490
Мутибарић Јеротеј 463
Мушицки Лукијан 267
Набоков Владимир Владимирович 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 418, 578, 584, 587, 589
Назечић Салко 278, 324
Назимије-ханума Нуредин-бегова 628
Назор Владимир 324
Најпол Ј. В. С. 412
Нако Јован 476
Наљешковић Никола 223
Нанси Жан-Лик 399
Наполеон Буонапарте (Napoleon Buonaparte) 445, 447
Настасијевић Момчило 197, 338, 684, 778, 786
Настић Радмила 651-662
Нат Алфред (Alfred Nutt) 10
Наумовић Слободан 637
Негришорац Иван 602, 617
Недељковић Д. 429
Недељковић Драган 577, 578, 582, 583, 584, 589
Недељковић Душан 225
Недељковић Живорад 779
Недељковић М. 536, 541, 542, 553
Недић Владан 181, 182, 186, 187, 189, 193, 267, 275, 324, 551
Недић Љубомир 325
Недић Марко 132, 144, 211, 214, 215, 784, 785, 796
Немања (Свети Симеон) 213, 220, 536, 694
Немањић Симеон-Синиша 693
Немањићи, династија 279, 536, 693, 694
Немец Крешимир 336, 337, 339
Ненадовић Јаков 491
Ненадовић Љубомир 186, 191, 341, 342, 348
Ненадовић Матија 246, 545
Ненин Миливој 211, 214, 461-479, 612, 618
Неруда Пабло (Pablo Neruda) 778
Никило Мауро де (Mauro de Nichilo) 563
Никифор Теотокије 457, 458
Николајев Д. 582, 590
Николић А. 544, 549, 551, 552
Николић Андријана 785
Николић Григорије А. 7, 19, 20, 26
Николић М. 310, 318
Николић Милица 578, 590
Николић Часлав 776
Николић-Ристановић Весна 624, 636
Никчевић Радомир 191
Нинковић Нићифор 616, 618
Ниче Фридрих (Friedrich Nietzsche) 36, 364, 605, 685, 776
Нишкановић М. 552
Новаковић, штампар 467
Новаковић Јелена 32, 43, 497, 499, 500, 612, 618

- Новаковић Стојан 8, 16, 18, 19, 26, 246, 278, 485, 516, 550, 552, 623, 625, 770, 772
 Ного Рајко Петров 504, 507
 Нодио Натко 770
 Нолде Емил 236, 237, 238, 240
 Нушић Бранислав 149, 342, 621, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635
- Њежић Татјана 134, 144
- Обрадовић Доситеј 141, 142, 211, 213, 215, 218, 442, 453, 457, 545, 717, 774
 О'Брајен Една (Edna O'Brien) 660
 Обреновић Милош 493, 545, 551
 Овидије Назон Публије (Publius Ovidius Naso) 750, 802, 806
 Огњановић Илија Абуказем 463, 464
 Огњеновић Вида 782
 Одавић Ангелина 610
 Оливера, Бајазитова жена 700, 701, 703
 Оливера, супруга Ђурђа Балшића 279
 Олујић Гроздана 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799
 Опачић Зорана 789, 790, 791, 792, 793, 794, 797
 Орбин Мавро 279, 280, 286
 Орвел Џорџ (George Orwell) 802
 Ориовчанин Л. Илић 545, 551
 Остојић Тихомир 323, 325
 Острогорски Георгије 278, 287
- Павловић Драгољуб 16, 17, 18, 27
 Павловић Леонтије 11, 27
 Павловић Миодраг 212, 215, 342, 500, 504, 505, 594, 595, 596, 599, 602, 603, 612, 615, 616, 618, 679, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 890, 691, 692, 693, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 711, 712, 713, 716, 720, 725, 726, 727, 730, 775, 779, 781, 782, 787
 Павловић Слободан 245-247, 481-485
 Павловић Стеван 468, 477
 Пајић Петар 731
 Палавестра Предраг 232, 547, 550, 552, 594, 616, 618, 731
 Паладио Андреа (Andrea Palladio) 345
 Пандуровић Сима 232, 330, 595, 597, 600, 604, 606, 608, 778
 Панић Марија М. 773
 Пантелић Никола 80, 82, 97
 Пантић М. 26, 551
 Пантић Мирослав 622, 631, 637, 811, 812, 813, 814
 Пантић Михајло 402, 403, 408, 419, 424, 594, 603, 618, 684, 692, 707
- Папалардо Салваторе (Salvatore Pappalardo) 805, 806
 Папафава Арпаличе (Arpalice Papafava) 558, 559
 Пари Жан (Jean Paris) 767
 Парлић Мирјана 95, 97
 Парун Весна 778
 Пастернак Борис Леонидович (Борис Леонидович Пастернак) 777, 778
 Паунд Езра (Ezra Pound) 745, 746, 759, 760, 761, 762, 763
 Пејовић Роксанда 51
 Пејти Каролин (Caroline Patey) 806
 Пејчић Јован 71
 Пекић Борислав 363, 776
 Пековић Слободанка 230-233, 339, 623, 637
 Пеласкијар Лаура (Laura Pelaschiar) 808
 Пено Весна 45-58
 Первић Мухарем 158, 735
 Перић Драгољуб 490-495
 Перичић Властимир 47
 Перишић Игор 577-591, 582, 587, 590
 Перишић Недељка 501-504, 786-789
 Перо Шарл (Charles Perrault) 790
 Перовић Латинка 624, 636, 637
 Перовић Стеван Цуца 169, 191
 Перуновић Петар Перун 431
 Петаковић Славко 233, 235
 Петар Велики, руски цар 446
 Петар Коришки 12
 Петканова Донка 26
 Петковић 464
 Петковић Владислав Дис 330, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 787
 Петковић Данијела 490, 491, 537, 553
 Петковић Новица 67, 69, 70, 73, 74, 94, 97, 196, 508, 546, 553, 594, 616, 618, 707
 Петковић Сава 185, 193
 Петрановић Богољуб 492
 Петров Александар 232, 608, 618, 682, 683, 684, 707, 733, 737, 800, 801, 802, 803
 Петров Олга 801, 802
 Петровић Александра 775
 Петровић Бошко 479
 Петровић Бранислав 504, 507, 779
 Петровић Вељко 691
 Петровић Гаја 778
 Петровић Драгољуб 481
 Петровић Ксенија 172
 Петровић Љиљана 655
 Петровић Милутин 779
 Петровић Мирјана 706
 Петровић Никола, књаз 172

- Петровић Његош, династија 193
 Петровић Његош Јока 622
 Петровић Петар Ж. 80, 82, 97
 Петровић Петар Његош 159, 163, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 211, 214, 215, 245, 246, 324, 715, 774, 778
 Петровић Растко 196, 197, 337, 338, 347, 498, 500, 597, 632, 775, 781
 Петровић С. 266, 271, 275
 Петровић Соња 7-29
 Петроније, бечкеречки владика 464
 Петронијевић Бранислав 604, 605, 618
 Пешикан-Љуштановић Љиљана 211-215, 231, 232, 278, 281, 282, 287, 503, 797
 Пешић Јулијана 147-158
 Пешић Радмила 275, 491
 Пијаже Жан (Jean Piaget) 745
 Пијановић Петар 350, 356, 358, 360, 362, 365, 373, 374, 784, 785
 Пиндемонте Иполито (Ippolito Pindemonte) 558, 559
 Пинтер Харолд (Harold Pinter) 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662
 Пинто Олга (Olga Pinto) 563
 Пипер Предраг 51, 481, 487, 514
 Питагора (Πυθαγόρας) 808
 Питулић Валентина 232, 490, 492
 Платон (Πλάτων) 582, 590, 595, 608, 617, 618, 747, 752
 Платон, московски митрополит 454, 455
 Плотин (Πλωτίνος) 609, 610, 618, 808, 813
 Плутарх (Πλούταρχος) 695
 По Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 403, 500, 599, 605, 609, 610, 611, 612, 613, 776
 Покрајац Гордана 233, 235
 Полит-Десанчић Михајло 465, 466, 467
 Полицијано Анђело (Angelo Poliziano) 563
 Половина Наташа 218, 219, 220, 221
 Поп Дукљанин 550, 552
 Попа Васко 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 369, 500, 682, 684, 730, 775, 779, 787
 Попа Милош Немац 203
 Попин Александра 195-209
 Попов Душан 516
 Попов Јован 236-241
 Поповић Богдан 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 324, 688, 689, 700, 704, 782
 Поповић Богдан Љ. 48
 Поповић Бранко 186, 187, 194
 Поповић браћа М. 26
 Поповић Вуко 170, 171, 173, 194
 Поповић Душан 158, 216, 217, 218
 Поповић Јован Стерија 211, 213, 214, 215, 506
 Поповић Јустин 238, 239
 Поповић Коча 498
 Поповић Људмила 481, 514
 Поповић Мирослав 664, 665
 Поповић Никола 304
 Поповић Павле 172, 173, 174, 175, 180, 182, 188, 190, 194, 323, 637
 Поповић Тања 17, 348
 Поповић-Обрадовић Олга 624, 636
 Потебња Александар Афанасјевић (Александр Афанасьевич Потебня) 546, 553
 Потемкин Григориј Александрович (Григорий Александрович Потемкин) 443, 445, 447
 Поцо Агостино дал (Agostino dal Pozzo) 559
 Пражић Милан 741
 Прат Мери Луиз (Mary Louise Pratt) 407, 424
 Превер Жак (Jacques Prévert) 500
 Предић 476
 Предић Урош 479
 Принс Ц. (G. Prince) 309
 Присцијан Граматичар 218, 217
 Проп Владимир Јакимович (Владимир Якимович Пропп) 11, 278, 282, 286, 539, 540, 541, 542, 577, 582, 590, 642, 649, 790, 793
 Протић Јован 324
 Пруст Марсел (Marcel Proust) 314, 373, 499, 795, 805
 Пуле Жорж (George Poulet) 610, 611, 618
 Путилов Борис Н. 272, 275
 Пушкин Александар Сергејевић (Александр Сергеевич Пушкин) 101, 802
 Рабле Франсоа (François Rabelais) 65, 133, 137, 579, 589
 Раглан Фицрој Ричард Сомерсет (FitzRoy Richard Somerset Lord Raglan) 10
 Радевић-Стојиљковић Бранислава 41
 Раденковић Љубинко 197, 538, 553
 Радичевић Бранко 324, 600, 779, 780
 Радичевић Бранко В. 790
 Радовановић Милорад 245, 516
 Радовић Борислав 504, 506, 507, 779
 Радојевић Данило 194
 Радојичић Ђорђе Сп. 222
 Радојичић С. 536, 553
 Радојичић Никола 20, 27
 Радојичић Светозар 13, 27
 Радонић Јован 469, 474, 475, 479

- Радонић Новак 475
 Радосављевић Н. 270, 275
 Радуловић Андреј 783
 Радуловић Јован 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 324
 Радуловић Лидија Б. 335, 339
 Радуловић Марко М. 709-727
 Радуловић Милан 232
 Радуловић Немања 492, 493, 767-769, 539, 543, 548, 553
 Радуловић Селимир 783, 784
 Радушић Слободан 42
 Раичевић Горана 214, 215, 311, 318, 593-619, 597, 598, 604, 608, 615, 616, 617
 Раичевић Миодраг 779
 Раичковић Стеван 504, 505, 684, 779, 786, 787, 788, 789, 790
 Рајан Марија-Лаура (Maria-Laura Ryan) 309
 Рајић Јован 246, 466, 467, 468, 469, 472, 478
 Рајмунд Фердинанд (Ferdinand Raimund) 46
 Рајнер Еуген 416
 Ракитић Слободан 782, 783, 785, 786
 Ракић Бранко 339
 Ракић Вићентије 7, 8, 13, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 25
 Ракић Војин 48
 Ракић Милан 595, 596, 597, 684
 Ракић Тања 233-235
 Ранк Ото (Otto Rank) 10
 Ранке Леополд (Leopold Ranke) 32
 Ранковић Александар 669, 674
 Ранковић С. 274
 Ранковић Светолик 781, 795
 Расин Жан (Jean Racine) 778
 Рахим-беговица 633
 Рачки Фрањо 557
 Рашијану Николае 793
 Редингс Бил 42
 Ређеп Драшко 232
 Ређеп Јелка 26, 266, 271, 275, 495, 496, 497
 Рејер 46
 Рембо Жан-Артур (Jean-Arthur Rimbaud) 498, 499, 500, 780
 Ремондини Ђузепе (Giuseppe Remondini) 556, 559
 Ренан Ернест (Ernest Rénan) 778
 Решетар Милан 161, 174, 175, 180, 194, 246
 Решид-паша 630
 Рикер Пол (Paul Ricoeur) 41, 331, 339, 381
 Рикс Кристофер (Christopher Ricks) 750
 Рилке Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 775, 780
 Рипрон 777
 Рис Алвин (Alwyn D. Rees) 11
 Ристић Марко 498, 499, 500, 781
 Ристовић Александар 780
 Ристовић Ненад 216-218
 Рифатер Мишел (Michael Riffaterre) 707, 801
 Ришар Жан-Пјер (Jean-Pierre Richard) 499
 Роберти, породица (famiglia Roberti) 558, 559, 560
 Роберти Ђамбатиста (Gianbattista Roberti) 559
 Роберти Катерина (Caterina Roberti) 559
 Роберти Роберто (Roberto Roberti) 558, 559, 566
 Роберти Тиберио (Tiberio Roberti) 559
 Роберти Франческа (Francesca Roberti) 559
 Розенблум Јозеф (Joseph Rosenblum) 113
 Росић Тиодор 705, 798
 Ростан Едмон (Edmond Rostand) 148
 Рош Ентони (Antony Roche) 651, 654, 657, 659
 Рошуљ Жарко 232
 Руварац Иларион 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479
 Руварац Јован 475
 Ружић Владислава 481, 514
 Русић Стијепо 234
 Русо Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 564
 Сабато Ернесто 594, 595, 618
 Саболчи Миклош (Miklós Szabolcsi) 707
 Сава Љубиша, архимандрит 443
 Савић Милан 323, 324, 461, 463, 467, 468, 469, 471, 473, 475, 476, 478, 479
 Савић Милисав 68
 Савић Свенка 637
 Савковић Нада 555-575
 Сад маркиз де (Donatien Alphonse Françoise de Sade) 373, 499
 Саид Едвард (Edward Said) 385, 412
 Сакс Граматик 270, 272
 Салам Сара (Sara Sullam) 805
 Самарџија Снежана 197, 272, 275, 490, 493, 494, 535-554, 551, 553, 772
 Самарџић Радован 551
 Сандић Александар 475
 Сандрар Блез (Blaise Sandrart) 500
 Сарамаг Жозе 236
 Сарку 476
 Сартр Жан-Пол (Jean-Paul Sartre) 350, 360, 367, 370, 499, 599
 Сасин Антун 234
 Света Тереза Авилска 459
 Свети Никола 21, 536
 Свети Сава 12, 16, 20, 21, 200, 201, 202, 205, 208, 211, 212, 215, 219, 220, 227,

- 470, 473, 477, 536, 537, 692, 711, 715, 724
 Свинберн Алцернон Чарлс (Algernon Charles Swinburne) 610, 613
 Свифт Џонатан (Jonathan Swift) 133, 582
 Свобода Јосиф 46
 Сегален Виктор (Victor Segalen) 759, 761
 Секеруш Павле 37
 Секулић Исидора 214, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 632, 779, 780, 781, 786
 Секуловић Горан 181, 182, 183, 184, 194
 Селенић Слободан 157
 Селин 595
 Сен Фриц (Fritz Senn) 807, 808
 Сенека Луције Анеј (Lucius Annaeus Seneca) 778
 Сервантес Мигел Сааведра де (Miguel Cervantes de Saavedra) 133, 580
 Сибињанин Јанко / Хуњади Јанош 812
 Сивирић Антонио (Antonio Svirich) 555
 Сигисмунд Хабзбуршки 563
 Сиглер Аманда 807
 Сикимић Биљана 770
 Симиони Атилио (Attilio Simioni) 559
 Симић Милева 624
 Симић Михаило 664, 665
 Симић Радоје 707
 Симовић Љубомир 158, 501, 502, 503, 504, 506, 689, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 733, 737, 738, 778, 780
 Синг Џон Милингтон (Synge John Millington) 656, 657
 Сингер Исак Башевић (Isaac Bashevis Singer) 132
 Сиоран Емил 396
 Скерлић Јован 323, 324, 325, 327, 329, 339, 347, 348, 594, 595, 596, 598, 614, 626, 631, 632, 637
 Скот Валтер (Walter Scott) 33
 Скробановић Зоран 759-765
 Слапшак Светлана 623, 637
 Сленица из Гргуреваца 267, 275
 Слијепчевић Перо 324
 Смит Иан (Ian Smith) 653
 Соларић Павле 460
 Сосир Фердинан де (Ferdinand de Saussure) 482
 Софокле (Σοφοκλῆς) 360
 Спенсер Едмунд (Edmund Spencer) 325
 Србиновић Вера 731
 Срезњевски Измаил Иванович (Измаиль Иванович Срезневский) 18, 27
 Срејовић Драгослав 228
 Сремац Стеван 323, 324, 644, 645, 649
 Срзентић Воја 674, 675
 Срзентић Драгица 674, 675
 Стакић Јелена 384
 Стаљин Јосиф Висарионович Џугашвили (Јосиф Виссарионович Джугашвили – Сталин) 663, 664, 674
 Стаменковић Владимир 158
 Станислав, пољски краљ 564
 Станковић Борисав 59, 60, 62, 65, 69, 70, 73, 74, 76, 79, 80, 82, 87, 88, 92, 96, 97, 211, 214, 215, 323, 324, 600, 644, 646, 647
 Станковић Владимир 714, 720
 Станојевић Предраг 233, 234
 Старац Милија 230, 769
 Стевановић Видосав 508
 Стевановић Кристина 329-340
 Стевановић Михаило 192
 Стендал – Мари-Анри Бејл (Marie-Henri Beyle - Stendhal) 53
 Стенфорд-Фридман Сузан 339
 Стернин И. А. 488
 Стефан, ђакон 267
 Стефан Дечански 536, 692, 693, 694, 695, 696
 Стефан Првовенчани 470, 476, 477
 Стефановић Марија 487
 Стефановић Мирјана Д. 211, 213, 215
 Стефановић Светислав 16, 27, 479, 595, 612, 613
 Стипчевић Никша 516
 Стојадиновић Благоје 282, 287
 Стојадиновић Милица Српкиња 552
 Стојановић Владан 631
 Стојановић Даринка 622
 Стојановић Драган 236, 237, 238, 239, 240
 Стојановић Зоран 32, 42, 43, 156, 286, 707
 Стојановић Јелица 784
 Стојановић Коста 559
 Стојановић Љубомир 246, 516
 Стојановић М. 539, 552
 Стојановић Милена 232
 Стојановић Милољуб 636, 637
 Стојановић-Пантовић Бојана 330, 333, 337, 338, 339, 497-501, 501, 502, 779, 780, 781, 782
 Стојачковић 462
 Стојиљковић Дејан 41
 Стојковић Живорад 62
 Стојковић Маја Д. 639-650
 Столић Ана 624, 637
 Стратигопулос Демостенис 635
 Ст(р)охал Рудолф 541, 552, 773
 Строчи Тито Веспасијано (Tito Vespasiano Strozzi) 563

- Ступаревић Олга 341, 342, 345, 348
 Суботин Лидија 578, 589
 Суботић Иван 622
 Суботић Јован 342
 Суботић Савка 622
 Сувајџић Бошко 490, 491, 537, 553, 767, 768, 769
 Супек Иван 778
 Тадић Новица 780
 Танасић Срета 481, 514
 Тао Јуенминг 761
 Тарбел Ајда М. (Ida M. Tarbell) 624
 Тартаља Иво 46, 48, 50, 617, 618
 Тасић Владимир 42
 Тасић Никола 769
 Тејлор Чарлс (Charles Taylor) 598, 618
 Тен Иполит (Hippolyte Taine) 813
 Теодор Поликарп (Théodore Polycarpe) 446
 Теодосије 218, 219, 220, 221
 Тер Борх 55
 Тешић Гојко 195, 211, 778, 782
 Тешић Милосав 501, 502, 504, 507
 Тимотијевић Божидар 731
 Тимченко Николај 70
 Тирабоски Ђироламо (Girolamo Tiraboschi) 564
 Тодора, љубавница Краљевића Марка 279
 Тодоров Цветан (Tzvetan Todorov) 315, 316, 411, 424, 642, 649
 Тодоровић Весна 35, 41
 Тодоровић Ксенија 587, 589
 Толстој Алексеј Константинович (Алексей Константинович Толстой) 774
 Толстој Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 324, 325
 Толстој С. М. 553
 Томас Дилан (Dylan Thomas) 655, 656
 Томашевић Кристина 47, 51, 55
 Томин Светлана 218-221
 Томић Ђорђе 618
 Томић Јован Н. 16, 19, 20
 Томић Лидија 374, 784, 785
 Томић Светлана 621-638, 622, 628, 632, 637
 Томичић Златко 778
 Томовић Слободан 181, 182, 183, 184, 194
 Топоров В. Н. 268, 274, 275, 278
 Торе Гиљермо де (Guillermo de Torre) 156
 Торњански-Брашњовић Светлана 224-230, 772
 Тошовић Бранко 481, 514
 Требјешанин Жарко 71, 89, 98
 Тривунац Милош 46
 Трифуновић Душко 778
 Трифуновић Ђорђе 11, 17, 27, 222, 275, 725, 727
 Тројановић Сима 536, 553
 Тропин Тијана 796
 Трухелка Бранимир 558
 Тудишевић Марин 234
 Тургењев Иван Сергејевич (Иван Сергеевич Тургенев) 324, 325
 Турјачанин Зорица 797
 Турлаков Слободан 52
 Тутњевић Станиша 230, 231, 232
 Тезароти Мелкиоре (Melchior Cesarotti) 559
 Типико Иво 324
 Тирило 411, 686
 Тирковић Сима 279, 287
 Топић Бранко 322, 790
 Ђоровић Владимир 16, 27, 46, 324, 552, 689, 692, 707
 Ђоровић Светозар 132, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327
 Ђосић Бранимир 59, 71
 Ђосић-Вукић Ана 232
 Ђузулан Спасоје 381
 Ђук Љиљана 99-110
 Ђулавакова Катица 707
 Ђупић Драго 181, 182, 183, 186, 189, 194
 Ујевић Тин 322, 498, 500
 Улрих II Цељски 496
 Уљаревић Радомир 182, 189, 191, 194
 Урош, српски краљ 278, 279
 Урошевић Султана 203
 Ускоковић Милутин 795
 Фајгел Андреј 770
 Фалконе Етјен-Морис (Étienne Maurice Falconet) 302
 Фаринели Карло (Carlo Farinelli) 459
 Фармаковски Ружица 485-489
 Фатић Будимир 177, 181, 187, 193
 Фелман Шошана (Shoshana Felmann) 40
 Фенолоса Ернест (Ernest Fenollosa) 762
 Фердуси 282
 Фереро Гуљелмо (Guglielmo Ferrero) 805, 806
 Филиповић Владимир 778
 Филиповић Миленко С. 228
 Филомор Чарлс 513
 Финчил Џорџ 412
 Фире Франсоа 32, 33, 34, 35, 36, 41, 43
 Фичор Едо 339
 Флакер Александар 378
 Фланаган Полин (Paulin Flanagan) 652, 653, 655, 656
 Флашар Мирон 246

- Флобер Гистав (Gustave Flaubert) 314, 778, 805
 Флорински Тимофеј Д. (Томофеј Д. Фолринский) 476
 Флоровски Г. 813
 Фокнер Вилијам (William Faulkner) 408
 Фордам Фин (Finn Fordham) 806, 809
 Форстер Едвард Морган (Edward Morgan Forster) 809
 Фосколо Уго (Ugo Foscolo) 346
 Фостер Бери 653
 Фостер Ширли (Shirley Foster) 625
 Франгеш Иво 390
 Франкл Лудвиг Аугуст 185
 Франс Анатол (Jacques-Anatole Thibault – France) 777
 Фрања Асишки (Francesco d'Assisi) 692
 Фрањо Трогиранин, архиепископ барски 464
 Фрејденберг О. М. 270, 275
 Фрејзер Џејмс Џорџ (James George Fraser) 547, 548, 790
 Фридман Аријела (Ariela Friedmann) 807
 Фројд Зигмунд (Sigmund Freud) 40, 60, 71, 498, 599, 646, 649, 695, 753, 762
 Фром Ерих (Erich Fromm) 647, 648, 649, 790
 Фуко Мишел (Michel Foucault) 36, 37, 38, 43, 71, 775
 Фурнивал Ришар де 773

 Хавранек Бохуслав 513
 Хајдегер Мартин (Martin Heidegger) 35
 Хајне Хајнрих (Heinrich Heine) 324, 777
 Хаман Јохан Георг (Johann Georg Hamann) 723
 Хамер Јозеф фон (Joseph von Hammer) 478
 Хамовић Валентина 729-746, 742, 745, 796
 Хамовић Драган 786, 787, 788, 789
 Хан Јохан Георг фон (Johann Georg von Hahn) 10
 Хандке Петер (Peter Handke) 413
 Харди Томас (Thomas Hardy) 778
 Хартман Николај (Николай Гартманн/Hartmann) 583, 590
 Хатори Ш. 486
 Хаузер Ото (Otto Hauser) 479
 Хаусхолдер Ф. В. 514
 Хачн Линда (Linda Bortolotti-Hutcheon) 118
 Хаџић Антоније 467
 Хегел Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 33
 Хекторовић Петар 246
 Хелдерлин Фридрих (Friedrich Hölderlin) 603
 Хемингвеј Ернест (Ernest Miller Hemingway) 595
 Хераклит (Ἡράκλειτος) 408
 Хермоген Ретор (Ερμογένης) 216, 217
 Хесе Херман (Hermann Hesse) 780, 781
 Хигинс Ејден (Aidan Higgins) 655
 Хлапен Радослав 279
 Хомер (Ὅμηρος) 152, 477
 Хопкинс Џерард Менли (Gerard Manley Hopkins) 809
 Хорације Флак Квинт (Quintus Horatius Flaccus) 583
 Хорват Јожа 674
 Хоруџи Сергеј 814
 Храпченко Михаил Б. 581, 590
 Хребельановић Лазар 22, 207, 228, 246, 266, 268, 269, 270, 272, 273, 275, 490, 491, 691, 698, 699, 700, 702, 716
 Хребельановић Милица 266, 497
 Хрисант 12
 Христина, шведска краљица 558
 Христић Јован 157, 346, 348, 504, 506, 507, 778, 780, 787
 Хрупала Грегор (Grzegorz Chrupala) 121
 Хујсен Андреас (Andreas Huyssen) 761
 Хуњади, породица 496

 Цај Зунгџи 762
 Цанкар Иван 324
 Цар Марко 324, 342
 Цветановић Зорица 798
 Цветковић Косара 624
 Цвијетић Мићо 784, 785
 Цвијић Јован 246, 324
 Цвитан Далибор 736
 Цељски, породица 496
 Ценић Вера 663, 665, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677
 Цердонис Матеус (Matthaeus Cerdonis) 563
 Цидилко Весна 158, 197, 232
 Цимбрић 46
 Пријевић Илија 234
 Црњански Милош 211, 214, 215, 337, 338, 346, 347, 348, 500, 595, 598, 599, 615, 632, 684, 779, 780, 781, 784, 795, 802

 Чавошки Коста 222
 Чајкановић Веселин 46, 80, 98, 200, 208, 228, 266, 272, 273, 275, 283, 284, 287, 539, 541, 544, 546, 547, 552, 553, 697, 707
 Чајковски Петар Ильич (Пётр Ильич Чайковский) 52
 Чарнојевић Арсеније 465
 Черина Владимир 616
 Чернишевски Николај Гаврилович (Николай Гаврилович Чернышевский) 99

- Чехов Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 324, 325, 677, 777, 778
 Чолак Тоде 181, 187, 194
 Чубелић Твртко 429
 Чубриловић Васо 47
- Џајић Драган 140
 Џамоња Срећко 581, 589
 Џеврет-паша 630
 Џемал-беј 633
 Џојс Џејмс (James Joyce) 651, 657, 658, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809
 Џонс Том (Tom Jones) 151
 Џонсон Бартон 105, 109
- Шагал Марк 410
 Шалер Фердинанд 171
 Шангајан Схи Цецун 763
 Шантић Алекса 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 596
 Шапоња Ненад 402, 403, 424
 Шар Рене 733
 Шаранчић-Чутура Снежана 794-800
 Шаулић Новица 7, 23, 27, 492
 Шеатовић-Димитријевић Светлана 232, 504-508, 800-803
 Шевалије Жан (Jean Chevalier) 80
 Шекспир Вилем (William Shakespeare) 152, 325, 360, 608, 618, 652, 653, 654, 655, 777, 804, 805
- Шели Перси Биш (Percy Bysshe Shelly) 607, 617
 Шефер Жан-Мари 332, 333
 Шијан Слободан 148
 Шилер Фридрих (Friedrich Schiller) 671, 775
 Шимоковић Марија 779
 Шкловски Виктор Борисович (Виктор Борисович Шкловский) 577, 578, 584, 585, 590
 Шмаус Алојз 428, 767
 Шнајдер Ерик (Erik Schneider) 807
 Шнапер Доминик 384
 Шола Атанасије 321
 Шољан Антон 377, 378, 379, 381, 390, 391, 396, 399
 Шољан Зденко 660
 Шопен Фредерик (Frédéric François Chopin) 52
 Шопенхауер Артур (Arthur Schopenhauer) 604, 605
 Шоћ Перо 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 194
 Шоуволтер Илејн 640, 649
 Шрам Стеван 46
 Штанцл Франц (Franz Stanzel) 331, 334, 339
 Шуберт Франц (Franz Schubert) 46
 Шуваковић Мишко 764
 Шундарица Здравко 286
 Шутић Милослав 232, 707

LATINICA

- Aarne A. 552
 Adorno W. Theodor 350, 375
 Albahari David 408, 409, 410, 411, 412, 418, 419, 420, 421, 423, 424
 Alexandre 441
 Althusser Louis 384
 Ancherau Ludwig Franz Hack von 225
 Andreis Josip 45
 Andrejević Kiril 29
 Antić Ante 556
 Antonić Ivana 517
 Apollinaire Guillaume 764, 765
 Archibald William 653
 Aristotel 151, 155, 241
 Arkins Brian 809
 Arsić Branka 397
 Attardo Salvatore 128
- Babić Sava 156
 Bacon Roger 117
- Badju Alan 378, 394
 Badnjarević Aleksandar 155
 Bahtin/Bakhtin Mihail M. 134, 135, 144, 155, 590
 Baker William 661
 Bakić-Hejden Milica 385
 Bandić Dušan 12, 27
 Barabtarlo G. 101
 Barić-Jeremić Jovana 375
 Barnet Denis 157
 Barth Frederik 387
 Batteaux Charles 292, 293, 304, 306
 Battista Martin di 809
 Baudelaire/Bodler Charles/Šarl 241, 242, 619, 764
 Beasley Maurine H. 624, 635
 Beckett Samuel 375, 656, 661, 662
 Becq Annie 291, 292, 293, 294, 302, 304
 Beethoven Ludwig van 57
 Beker Miroslav 156

- Bekić Tomislav 28
 Bentley Eric 150, 156
 Bergson Henri 135, 144, 156
 Bettinelli Saverio 564
 Bilefeld Ulrih 386
 Billington Michael 653, 654, 655, 656, 657, 661
 Biti Vladimir 395
 Blagajić K. 543, 551
 Blok Aleksandar 242
 Bonifinius 461
 Borges Jorge Luis 121
 Boscovich Ruggero/Rogierius Giuseppe/Josip/Josephus/ 555, 556, 557, 558, 560, 564, 565, 575
 Bosi Maramotti Giambattista 565
 Bošković Dragan 43
 Bošković Maja 493
 Bošković-Stulli M. 552
 Brandon Kershner R. 809
 Brearly Joe 655
 Brightwell Cecilia Lucy 459
 Brjusov Valerij 242
 Brlečić Bosiljka 156
 Brotto Pastega Antonio 559
 Bruni Francini 807
 Bulatović Miodrag 374, 375
 Bulson Eric 809

 Cadell Will 119, 129
 Cai Zong-qi 764
 Callanan Frank 806
 Campbell Emma 16, 28
 Campbell Joseph 10, 27
 Campbell Matthew 809
 Camus Albert 350, 374, 375
 Canary Robert H. 42
 Canetti Elias 386
 Cape Jonathan 723, 727
 Caraher Brian G. 809
 Castle Gregory 809
 Cenić Vera 678
 Cerdonis Mattheaus 563
 Chevalier R. 553
 Chrupala Grzegorz 121, 129
 Claudel Paul 764, 765
 Colgan Michael 658
 Colombo Paolo 808
 Conley Tim 809
 Coyle John 805
 Cullen L. M. 809
 Cvetko Dragotin 45
 Cyrille 436, 450
 Czerni George 436, 460

 Čučinović-Puhovski Nadežda 375

 Ćorović Svetozar 327, 328
 Ćuk Ljiljana 110

 D'Alembert Jean Le Rond 295, 296, 298, 305, 306
 Daglas Meri 13, 28
 Danojlić Milovan 746
 Darsa Marino 233, 234
 Darwin Michail N. 706
 David Filip 157
 Debeljak Aleš 416, 424
 Delez Žil 397
 Derida/Derrida Žak/Jacques 37, 42, 764
 Dević Dragoslav 47
 Diderot Denis 241, 298, 299, 300, 302, 303, 305, 306
 Dimitrijević Jelena 636, 637, 638, 650
 Dorfman Ariel 651, 661
 Dostojevski Fjodor Mihajlović 133, 134
 Doyle Arthur Conan 118
 Dragičević Rajna 517
 Drulović Anja 156
 Dubos Jean-Baptiste 291, 305, 306
 Dučić Jovan 619
 Dundes Alan 10, 28
 Džejmson Frederik 33, 37, 43

 Đorđević Slobodan 383
 Đorđević Smiljana 433
 Đurić Kristina S. 375
 Đurić Miloš N. 155
 Đurić-Klajn Stana 45

 Eagleton Terry 156
 Eco Umberto 128, 129
 Eisenstein Sergei Mihailovich 765
 Eljade M. 274
 Eliot Thomas Stearns 764
 Ellmann Richard 807
 Eriksson Birgit 128
 Esslin Martin 661

 Faber 644, 655, 656, 661
 Falconet Étienne-Maurice 302
 Fekete Egon 517
 Felmann Shoshana 32, 33, 40, 43
 Fenollosa Ernest 764
 Ferguson Frensis 157
 Ferrero Guglielmo 805
 Fessler 461
 Fineman Martha A. 628, 636
 Finneran Richard J. 661
 Flaker Aleksandar 378
 Fordham Finn 806
 Foster Shirley 636
 Foucault Michael 387

- Frajnd Marta 157
 Franck(e) A. 28
 Frangeš Ivo 391
 Freedman Ariela 807
 Frejdenberg O. M. 275
 Frejzer Dž. Dž. 553
 Frula Christine 809
 Frye Northrop 43, 157

 Gale Stephen H. 651
 Gambon Michael 662
 Garonja-Radovanac Slavica 678
 Garret Jeffrey 122, 128
 Gašić Ranka 49
 Gatari Feliks 397
 Gavrilović Draga 637
 Gebran Alen 77, 80, 89, 93, 98
 Gefter Wondrich Roberta 805
 Gennete Gerard 683
 Gerzic Borivoj 661
 Gheerbrant A. 553
 Gibbons Sheila J. 624, 635
 Gillen Francis 651
 Gogolj N. V. 590, 591
 Gojković Drinka 33, 42, 385, 386
 Goldmann Marta 807
 Golijanin-Elez Sanja 708
 Gordon Lois 652
 Gortan-Premk Darinka 517
 Gracián y Morales Baltasar 289
 Gračan Giga 43, 157
 Grimblat Stiven 38
 Gritti Jules 128
 Grković-Mejdžor Jasmina 517
 Guderzo Mario 558
 Gussow Mel 655, 658, 661
 Gvozden Vladimir 43

 Haft Adele 129
 Hahn Johann Georg von 10, 28
 Hakesworth Celia 625, 636
 Hammer Joseph 478
 Hamović Valentina 746
 Harvud Ronald 157
 Haugivitz 461
 Hermogen 241
 Hern Nick 653, 655, 661
 Higgins Aidan 655
 Hlebec B. 274
 Homer 155
 Hornblower Simon 396
 Householder F. W. 514
 Hrebeljanović Lazar 276
 Hristić Jovan 158
 Hutcheon/Hačion Linda 40, 43, 118, 129
 Huyssen Andreas 764

 Ibler Reinhard 706
 Injac Vesna 375
 Ivić Milka 516
 Ivković Nataša 98

 Jagić Vatroslav 19, 28
 Jakšić-Provči Branka 157
 Jančin Ksenija 34, 42
 Jaus Hans Robert 33, 42
 Jerkov Aleksandar 424
 Joannowitsch de Vidak 437
 Johnson Brummet Palmira 634, 636
 Johnson D. B. 107, 109
 Jonesko Ežen 156
 Joseph Suad 623, 636
 Josimović Radoslav 350, 375
 Jovanović B. 552
 Jovanović Biljana V. 287
 Jovanović Miroslav 637
 Joyce James 662, 803, 804, 805, 606, 807, 808

 Kapetanović Ljubušak M. 550, 551
 Karadžić/Karadgick Vuk/Vook 276, 460, 514
 Karanović Zoja 276, 552
 Kašiković Nikola T. 29
 Katnić-Bakaršić Marina 156
 Kefala Eleni 123, 128
 Kekanović Drago 675
 Kenner Hugh 764
 Keskin Tulay 636
 Kilhenman R. 338
 Klee Paul 764
 Knowles D. G. 804
 Knowles Ronald 659, 661
 Koch Magdalene 622, 636
 Kočić Petar 327, 328
 Koen 242
 Kolakovski Lešek 91
 Koljević Svetozar 274
 Komnenić Milan 91, 97
 Kopitar Jernej 455
 Kordić Radoman 378, 692
 Korunović Goran 400
 Kosanović Bogdan 157
 Kovačević Dušan 157, 158
 Kozicki Henry 42
 Kralj Vladimir 156
 Kratil 241
 Krauss 29
 Krivokapić Đorđe 157
 Krstić B. 274
 Kulundžić Josip 156

 La Bruyère Jean de 291, 305
 La Gern 242
 Laffont Robert 305

- Lailbacor Christine de 115, 128
 Laing Ronald D. 94, 97
 Lang Peter 706
 Latham Sean 809
 Laub Dori 32, 43
 Lauriston 440
 Lazarević Laza K. 318
 Le Glay André-Joseph Gislain 447, 453, 454, 456, 458
 Le Ru Véronique 296, 297, 305
 Lebl Ženi 666, 678
 Lee Ou-Fan Leo 764
 Lernout Geert 804, 809
 Lespinasse Julie de 297
 Lessing Gotthold Ephraim 764
 Lešić Zdenko 152, 156
 Levenson Michael 809
 Leže L. 552
 Lič E. 274
 Liguori Mario 348
 Liti M. 552
 Lorca Federico Garcia 241
 Lord Raglan FitzRoy Richard Somerset 10, 11, 28
 Lotman Yuri 129, 552
 Lukač Đerđ 156
 Lyotard Jean-François 34, 40, 42, 404, 424

 Machmud IV 477
 Maiorino Giancarlo 683
 Maksimović Goran 71, 327
 Malino de Szombathely 807
 Mandić Nataša 145
 Marcel Gabriel 363
 Marcus Laura 806
 Maretić Tomo 155
 Marković Milena 516, 517
 Martecchini Antonio 555
 Martin Timothy 809
 Matić V. 552
 Matijašević Radovan 28, 393
 Mayer Hans 395
 McCluskey Martha T. 628, 630, 636
 McCourt John 803, 804, 809
 McMaster Anew 652, 662
 Mečanin R. 275
 Medarić M. 109
 Medenica Ivan 157
 Mekhejl Brajen 40, 42
 Meletinski E. M. 552
 Mello J. 110
 Mereshkovsky D. 590
 Methodius 436, 450
 Meyer P. 110
 Michaud L.-G. 436
 Michel Albin 304

 Mikuličić F. 543, 551
 Mikulić Borislav 375
 Milanović Biljana 47
 Milanović Branko 327
 Milanović Željko D. 424
 Miletic Slavica 42, 397
 Milić Novica 38, 42
 Miličević Jasmina 36, 42, 387
 Miličević Ognjenka 156
 Miloradović S. 517
 Milosavljević-Milić Snežana 318
 Milutinović Zoran 38, 39, 42, 158
 Mimica Aljoša 387
 Mink Lois O. 42
 Miočinović Mirjana 156
 Miodynski Lech 687
 Mladenović Aleksandar 517
 Montesquieu 293, 294, 305, 306
 Moore Gary 129
 Morabito Rossana 233, 234
 Moralić Ana 42
 Morrisson Mark S. 809
 Morus 70
 Moses/Moise/Moses 458, 459, 460

 Nabokov Vladimir 110, 590
 Najmabadi Afsaneh 623, 636
 Nansi Žan-Lik 397
 Napoléon 440
 Naratovich Pietro 452
 Nastić Radmila 662
 Naumović Slobodan 637
 Nedeljković Dragan 590
 Nedić Marko 6675
 Newton/Njutn Isaac/Isak 241
 Nichilo Mauro de 563
 Nikolić Grigorije 29
 Norton W. W. 644
 Novaković Jelena 497
 Novaković Stojan 18, 19, 28
 Novkinić Sandra 241-243
 Nušić Branislav 638
 Nutt Alfred 10, 28

 Obradović/Obradowitsch Dositej/Dosithée 436, 437
 O'Brien Edna 661, 662
 Oriovčanin L. Ilić 551
 O'Rourke Flan 809

 Palmer Richard E. 36, 42
 Pandurović Sima 155
 Pannier Léopold 13, 28
 Pantić Mihajlo 401, 409, 424
 Pappalardo Salvatore 805
 Paris Gaston 13, 28

- Parrinder Patrick 809
 Partner Nancy 42
 Patey Caroline 806
 Pavlović Miodrag 708
 Pavlovski Borislav 156
 Pejović Roksanda 47, 49
 Pelaschiar Laura 808
 Peno Vesna 57
 Perišić Igor 590
 Perković Drago 70
 Pervan-Plavec Mia 156
 Pešić Julijana 158
 Petković Vladislav Dis 618, 619
 Petrović D. 516, 517
 Petrović Sonja 28
 Pichois Claude 764
 Pierre-le-Grand 441
 Pieters Jyrgen 42
 Pilling John 661
 Pinter Harold 651, 652, 653, 658, 659, 660, 661, 662
 Piper Predrag 516, 517
 Pjanić Petar 375
 Planinc Jasenka 386
 Platon 241
 Platon, métropolitain de Moscou 454
 Plock Vike Martina 809
 Popa Vasko 209
 Popin Aleksandra 209
 Popović Berislav 56
 Popović Bogdan 57, 58
 Popović Branko 187, 194
 Potemkin 437, 438, 430, 448, 456
 Poulet Georges 610
 Pound Ezra 764, 765
 Prince G. 309, 318
 Prince/Kraljević Marko 287, 288
 Prohić Kasim 349, 364, 375
 Prole Dragan 389
 Prop Vladimir Jakovljević 11, 28, 157, 493, 553, 590
 Puhalo Dušan 33, 43
 Puškin Aleksandar Sergejević 242
 Putinja Filip 387
 Putnik David 158
 Putnik Radomir 158
 Rabaté Jean-Michel 809
 Rable Fransoa 133, 134, 135
 Rački Franja 556, 558, 564
 Radosavljević Ivan 40, 42
 Radosavljević N. 275
 Radovanović Milorad 516, 517
 Radulović Jovan 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145
 Raičević Gorana 618
 Rainey Lawrence 805
 Rakić Vićentije 29
 Rakočević R. 28
 Rank Otto 10, 28
 Redklif-Braun A. R. 553
 Rees Alwyn D. 11, 28
 Rembo 241
 Remondini Giuseppe 557
 Ricks Christopher 750
 Riker Pol 42
 Roberti, famiglia 559
 Roberti Roberto 559
 Robinson Tim 657, 661
 Roche Antony 651, 657, 659
 Rosenblum Joseph 113, 129
 Ružić Vladislava 517
 Ryan M. L. 309, 318
 Sabo O. 28
 Saddlemeyer Ann 657
 Said Edvard S. 385, 412, 424
 Sartre Jean-Paul 156, 375
 Savković Nada 575
 Sawwa 437
 Schneider Erik 807
 Segalen Victor 765
 Sekulić Isidora 340
 Senn Fritz 807
 Shakespeare William 654, 804
 Shepherdson Charles 42
 Shklovsky Viktor 590
 Shukman Ann 129
 Sigler Amanda 807
 Simić Živojin 155
 Simioni Attilio 564
 Simović Ljubomir
 Sivrigh Antonio 555
 Skerlić Jovan 340
 Skrobanović Zoran 765
 Skurnjik Jadviga 158
 Slote Šam 809
 Sloterdajk Peter 42
 Smit Antoni D. 383
 Smith Ian 653, 661
 Soklić Milan 42
 Sokrat 241
 Spasić I. 28
 Spaworth Antony 396
 St. Alexis 28, 29
 Stamać Antun 157
 Stamenković Vladimir 157, 158
 Stanford Peter 661
 Stanisavac Milutin 37, 42, 274
 Stanković Borisav 71, 98
 Stanković Ljubica 43
 Stevanović Kristina 340

Stevanović Svetlana 42
 Stojanović 544, 545, 549, 552
 Stojanović Zoran 157, 241, 497
 Stojković Maja D. 650
 Stref-Fenar Žoslin 387
 Strohal 541, 552
 Sullam Sara 805
 Surio Etjen 157
 Swinburne Algernon Charles 613
 Synge John Millington 657, 661

Šantić Aleksa 327, 328
 Šaulić Novica 29
 Šekspir Viljem 155
 Ševalije Žan 77, 80, 89, 93, 98
 Škreb Zdenko 157
 Šoljan Antun 400
 Šop Ivan 155

Tanasić S. 517
 Tarbell Ida M. 624
 Taylor Charles 598
 Théodore Polycarpe 441
 Theotoki 458
 Thompson P. 552
 Thurston Luke 809
 Tomić Svetlana 638
 Topolinjska Z. 517
 Truhelka Branimir 556, 558

Udovički Molina 158

Valdenfels Bernhard 389
 Valjavec M. 541, 543, 545, 551
 Van Hulle Dirk 809
 Vasilenko Andrei 126, 128
 Verdi Giuseppe 57
 Verlen 242
 Vernière Paul 303, 305

Versini Laurent 298, 305
 Vinaver Stanislav 348
 Vinco da Sesso Giambattista 565
 Vittorelli Jacopo Andrea 555, 558, 564, 565, 566, 575
 Voltaire François-Marie Arouet 295, 305, 306
 Vučelj Nermin 306
 Vučković Tihomir 155
 Vujičić Petar 28, 493
 Vuković Đorđije 241, 242, 243
 Vuković Marko 28
 Vuković Mira 157, 493

Wahlen Auguste 160, 187
 Wawrzycka Jolanta 809
 Wellek René 723, 727
 Wheatley David 808
 White H. 313, 318
 White Harry 659, 661
 White Hayden 35, 36, 37, 41, 42
 White Jane G. 129
 White Robert J. 129
 Wilson 302
 Woolf Virginia 806

Xing Lu 764

Yastrebov 29
 Yeats W. B. 657, 662

Zeldin Teodor 25, 28
 Zelich Gerasime 440, 448, 449, 450, 451, 452, 457, 458, 459, 460

Žicina Milka 675, 678
 Živković Dušan 129

Реџистар сачинила
Вера Василић

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Часопис *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени за објављивање у *Зборнику Мајице српске за књижевност и језик*. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом), податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, по правилу при дну прве странице чланка.

2. Радови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским књижевним изговором, ћирилицом. Уколико аутор жели да му рад буде штампан латиницом, треба то посебно да нагласи. По договору са Уредништвом, рад може бити објављен на енглеском, немачком или француском језику.

Рукопис треба да буде исправан у погледу правописа, граматике и стила. У *Зборнику Мајице српске за књижевност и језик* за радове на српском језику примењује се *Правовис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижуре (Матица српска: Нови Сад, 1993). Поред правописних норми утврђених тим правописом аутори треба да се у припреми рукописа за штампу придржавају и следећег:

а) Наслови посебних публикација (монографија, зборника, часописа, речника и сл.) који се помињу у раду штампају се курзивом на језику и писму на којем је публикација која се цитира објављена, било да је реч о оригиналу или о преводу.

б) Пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу) и писму. Уколико се цитира преведени рад, треба у одговарајућој напомени навести библиографске податке о оригиналу.

в) Страна имена пишу се транскрибовано (прилагођено српском језику) према правилима *Правовиса српскога језика*, а када се страно име први пут наведе, у загради се даје изворно писање, осим ако је име широко познато (нпр. Ноам Чомски), или ако се изворно пише исто као у српском (нпр. Филип Ф. Фортунатов).

г) У уметнутим библиографским скраћеницама (парентезама) презиме аутора наводи се у изворном облику и писму, нпр. (БЕЛИЋ 1941), (KAROLAK 2004).

д) Цитати из дела на страном језику, у зависности од функције коју имају, могу се наводити на изворном језику или у преводу, али је потребно доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања.

3. Рукопис треба да има следеће елементе: а) име, средње слово, презиме, назив установе у којој је аутор запослен, б) наслов рада, в) сажетак, г) кључне речи, д) текст рада, ђ) литературу и изворе, е) резиме, ж) прилоге. Редослед елемената мора се поштовати.

4. Име, средње слово и презиме аутора у студијама и чланцима штампају се изнад наслова уз леву маргину, а у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом. Имена и презимена домаћих аутора увек се наводе у оригиналном облику, независно од језика рада. Назив и седиште установе у којој је аутор запослен наводи се испод имена, средњег слова и презимена аутора. Називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре (нпр. Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност). Ако је аутора више, мора се назначити из које установе потиче сваки од наведених аутора. Функција и звање аутора се не наводе. Службена адреса и/или електронска адреса аутора даје се у подбелешци, која је звездицом везана за презиме аутора. Ако је аутора више, даје се само адреса првог аутора. Назив и број пројекта, односно назив програма у оквиру којег је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм наводи се у посебној подбелешци, која је двема звездицама везана за назив установе у којој је аутор запослен.

5. Наслов рада треба да што верније и концизније одражава садржај рада. У интересу је аутора да се користе речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, пожељно је да се наслову дода поднаслов. Наслов (и поднаслов) штампају се на средини странице, верзалним словима.

6. У сажетку, који треба да буде на језику на којем је написан и рад, треба језгровито представити проблем, циљ, методологију и резултате научног истраживања. Препоручује се да сажетак има од 100 до 250 речи. Сажетак треба да се налази испод наслова рада, без ознаке *Сажетак*, и то тако да му је лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст (тј. једнако увучена као први пасус основног текста).

7. Кључне речи су термини или изрази којима се указује на целокупну проблематику истраживања, а не може их бити више од десет. Препоручљиво их је одређивати са ослонцем на стручне термилошке речнике, а у интересу је аутора да учесталост кључних речи (с обзиром на могућност лак-

шег претраживања) буде што већа. Кључне речи дају се на језику на којем је написан сажетак. *Кључне речи* се наводе испод сажетка и испод резимеа са одговарајућом ознаком *Кључне речи*, односно *Keywords* и сл., и то тако да им је лева маргина уравната с левом маргином сажетка, односно резимеа.

8. Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде, на пример:

(Ивић 1986:	за библиографску	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . –
128)	јединицу:	2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986:	за библиографску	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . –
128–130)	јединицу:	2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986:	за библиографску	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . –
128, 130)	јединицу:	2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на којем је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974:	за библиографску	MURPHY, James J. <i>Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance</i> . Berkeley: University of California Press, 1974.
95)	јединицу:	

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у парентези је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој се библиографској одредници из коначног списка литературе ради, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у парентези се наводе презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007) за библиографску јединицу: Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић.
Српски језички приручник. 4. изд.
 Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у парентези није потребно наводити презиме аутора, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968)

9. Подбелешке (подножне напомене, фусноте), обележене арапским цифрама (иза правописног знака, без тачке или заграде) дају се при дну стране у којој се налази део текста на који се подбелешка односи. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења и сл. Подбелешке се не користе за навођење библиографских извора цитата или парафраза датих у основном тексту, будући да за то служе библиографске парентезе, које – будући повезане с пописом литературе и извора датих на крају рада – олакшавају праћење цитираности у научним часописима.

10. Прилози којима је илустровано научно излагање (табеларни и графички прикази, факсимили, слике и сл.) обележавају се римским цифрама, прилажу се на крају текста рукописа, а њихово место у тексту се означава одговарајућом цифром.

11. Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за 1,5 cm употребом тзв. „висећег” параграф.

Свака библиографска јединица представља засебан пасус, који је организован на различите начине у зависности од врсте цитираног извора.

У *Зборнику Мајнице српске за књижевност и језик* у библиографском опису цитиране литературе примењује се MLA начин библиографског цитирања (*Modern Language Association's Style – Works cited*) с том модифи-

кацијом што се презиме аутора наводи малим верзалом, а наслов посебне публикације наводи се курзивом.

Примери таквог начина библиографског цитирања:

Монографска публикација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиџе*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

БЕЛИЋ, Александар, *О језичкој љрироди и језичком развићку: линџви-сџичка исићивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О срџском љићању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

МАЊИЋ, Branislav i Ranko Lončarević. *Menadžment – škole i novi pristupi*. 2. prošireno izd. Banja Luka. Ekonomski fakultet, 2004.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књиџески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић”, 2003.

Секундарно ауторство:

У *Зборнику Маџице срџске за књиџевносџ и језик* зборници научних радова се описују према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

БУГАРСКИ Ранко (ed.) *Language Planing in Yugoslavia*. Columbus: Slavica Publisher, 1992.

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Срџски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

Рукописна грађа:

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукоџиса* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

НИКОЛИЋ, Јован, *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783. Рукописи се цитирају према фолијацији

(нпр. 2а–36), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.” *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.” *Летопис Матице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): стр. 265–269.

Прилог у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера.” *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиге*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02. 02. 2002.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов периодичне публикације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

ТОПТ, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.” *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

„НАЗИВ ОДРЕДНИЦЕ.” *Наслов енциклопедије*. <адреса са Интернета> Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <...> 15. 12. 2008.

2. Извори се дају под насловом *Извори у засебном одељку* после одељка *Цитирана литература* на истим принципима библиографског описи са који се примењује у одељку *Цитирана литература*.

13. Резиме не би требало да прелази 10% дужине текста, треба да буде на једном од светских језика (енглеском, руском, немачком, француском).

Уколико аутор није у могућности да обезбеди коректан превод, треба да напише резиме на језику на којем је написан и рад, а Уређивачки одбор *Зборника Мајџице српске за књижевност и језик* ће обезбедити превод. Уколико је рад написан на страном језику, резиме мора бити написан и на српском језику. Уколико аутор није у могућности да обезбеди резиме на српском језику, треба да напише резиме на језику на којем је написан рад, а уредништво ће обезбедити превод резимеа на српски језик.

14. Текст рада за *Зборник Мајџице српске за књижевност и језик* пише се електронски на страници А4 формата (21 x 29,5 cm), с маргинама од 2,5 cm, увлачењем првог реда новог пасуса 1,5 cm, и размаком међу редовима 1,5. Текст треба писати у фонту *Times New Roman*, словима величине 12 pt, а сажетак, кључне речи и подножне напомене словима величине 10 pt.

Штампане рукописе треба слати на адресу: Уредништво *Зборника Мајџице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Матице српске 1, 21 000 Нови Сад. Поред штампане верзије рукописа, треба послати и електронску верзију рукописа у Word формату на компакт диску или на електронску адресу jdjukic@maticasrpska.org.rs с назнаком да се ради о рукопису за *Зборник Мајџице српске за књижевност и језик*. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату.

Уређивачки одбор *Зборника Мајџице српске за књижевност и језик*

Рецензенти

др Јован Делић
др Бојан Ђорђевић
др Марија Клеут
др Горан Максимовић
др Слободан Павловић
др Љиљана Пешикан-Љуштановић
др Зоран Пауновић
др Иво Тартаља
др Светлана Томин
др Михајло Пантић
др Војислав Јелић
др Пер Јакобсен (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 3. св. LIX књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је новембра 2011.

Штампање завршено фебруара 2012.

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: *Јулија 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

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