



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 ШЕЗДЕСЕТА (2012), СВЕСКА 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Мирјана Детелић, Фолклорна вода	295
Др Светлана С. Томин, Владика Максим као нови Јоасаф. О светосавском узору крушедолског живописа	307
Др Дејан В. Ајдачић, О књизи <i>Светилища и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современных и преданиям</i> Измаила Срезњевског	323
Др Данијела Васић, Жанр <i>моногајари</i> у јапанској књижевности . .	347
Др Јован Попов, Тематологија и тематска критика у оквиру компаратистике	363
Мр Милан Д. Алексић, Богдан Поповић и метода упоредног проучавања књижевности	381
Др Милена Владић Јованов, Бдење у <i>Љубавним јадима Џ. Алфред Пруфрока</i> и <i>Пусијој земљи</i> Т. С. Елиота	393
Александра М. Изгарјан, Имена као метафоре у романима Тони Морисон <i>Song of Solomon</i> и <i>Beloved</i>	417
Др Немања Ј. Радуловић, Између игре и иницијације. Павић и наслеђе европског езотеризма	437
Кристијан Олах, Инверзна апокалипса. О проблему јереси и културном (само)одређењу <i>Хазарског речника</i> Милорада Павића . .	461
Др Љиљана Ћук, Гледати <i>Арлекине</i> Владимира Набокова: успоме не у огледалу (време романа)	489
Др Бранка М. Јакишић Провчи, Хронотоп у приповеткама Виде Огњеновић	509
Јана М. Алексић, Духовне вертикале Горана Петровића	523
Др Александра В. Јовановић, Простор и прича у <i>Венецији</i> Владимира Пиштала	549

Испираживање

Весна Р. Братић, Амерички постмодерни идентитет(и): перформанс, пародија, перверзија, пад у драмама Сема Шепарда или сироти мали каубој сам у пустињи	555
---	-----

Оцене и прикази

Др Наташа Драгин, <i>О рукописном фонду њајријарцијске библиотеке</i>	585
Др Слободан Павловић, <i>Семантичка типологија објекта у сјан-дардном српском језику</i>	587
Невена Варница, <i>Једна значајна биографија</i>	592
Др Лидија Делић, <i>Маргина у центру</i>	594
Мина Ђурић, <i>Српско-немачка латиниџофилија</i>	597
Др Мирко Магарашевић, <i>Ослонци Исидоре Секулић</i>	605
Др Адријана Марчетић, <i>Нови поглед на руске класике</i>	608
Др Жељко Милановић, <i>Полифони идентитет српске књижевности</i>	613
Др Радојка Вукчевић, <i>Поезија Езре Паунда у српскохрватским преводима Вере Савић</i>	617
Др Драган Хамовић, <i>Књига разумевања и оданости</i>	619
Др Миодраг Матицки, <i>Песма, њома и њојика Мајије Бећковића</i>	623
Др Зорица Хацић, <i>Сећања Терез Милер</i>	626

In memoriam

Др Нада Савковић, <i>Проф. др Боривоје Маринковић (1930–2012)</i> . . .	629
Јелена Новаков, <i>Др Михаило Павловић (25. IV 1926 – 15. IV 2012)</i> . .	633
Упутство за припрему рукописа за штампу	637

Мирјана Детелић

ФОЛКЛОРНА ВОДА*

(Вода у поезији народне књижевности, са тежиштем на епизи)

Циљ овог рада јесте да укаже на универзалну слику воде у различитим жанровима народне књижевности и да тако нагласи њен изузетан значај у функцији књижевног мотива. Као примордијални елемент, један од четири из којих је саздан свет (ватра, вода, земља, ваздух), вода у сваком употребном виду показује своју амбивалентну природу „доброг слуге а злог господара“, благе кише и погубне стихије, култно чистог и култно нечистог обредног оруђа. Због тога што је постојала пре било чега другог, свака врста службе коју је икад вршила у људском свету оставила је трага на историји њене појаве у језику, а управо је језичка грађа послужила као општа основа за испитивања свега што је овде представљено.

Кључне речи: вода, епика, лирика, функције, жанрови, народна књижевност

1. Вода је у фолклору дефинисана преко своја четири функционална вида: митског, обредног, паремичког и књижевног у ужем смислу. Овај последњи се издваја по томе што књижевни код није једноставан као прва три, пре свега зато што је књижевно кодирање двоструко: језиком (другостепени систем у односу на природни говор) и формом (моделовање трећег степена у односу на реалије и њихову обредну/митску обраду). Све, дакле, може ући у процес књижевног моделовања – од свакодневног дешавања до најсложенијег обреда и најстаријег мита – те у истраживањима текстова усмене књижевности долази до својеврсног синкретизма, о чему треба водити рачуна. Будући да се овде ради о фолклору као елементу традицијске културе (за разлику од урбаног и других врста шире употребе овог термина), то заправо значи да се претходно дефинисана четири функцио-

* Овај текст настао је у оквиру плана рада на пројекту Балканолошког института САНУ *Језик, фолклор, миграције на Балкану* (178010), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

нална контекста воде могу интерпретирати и као различити типови кодирања грађе у својој матичној средини постоји синкретички, као јединствена целина. Тиме се ничим не угрожава интегритет истраживања, али његово приказивање постаје систематичније и прегледније.

2. МИТСКО КОДИРАЊЕ. Трагови мита најлакше се препознају у *живој и мртвој води* која се често јавља у бајкама, а ређе у епизи и предањима (нпр. о закопаном благу, Павловић 1970). Могуће је претпоставити да вуче порекло из античког концепта *воде сећања* и *воде заборава* који је, захваљујући Платону и хеленистичкој усменој мистичкој традицији, стабилно пренет у средњи век и потом у нова времена. И песме и приче знају, међутим, и за „воду забравну“ (воду трусовину – *Ројсџиво и женидба Јакшића Шћејана*, Вук II, 95; воду заборава – *Предојевих кнез и његов браћин Николa*, ЧАЛКАНОВИЋ 1925, бр. 148), те је такође могућа и друкчија етиологија мотива живе и мртве воде у усменој књижевности.

За разлику од античке традиције, где вода заборава (ако се попије) враћа душу у нови циклус реинкарнација а вода сећања је ослобађа обезбеђујући јој бесмртност и право да борави у друштву хероја и богова (ВЕРНАНТ 1973), „вода забравна“ наших песама и прича има сасвим практичан карактер. У епској песми је она просто вода „натруњена“, како јој и име каже: *Под њазухо боцу њрусовине, / У коју су биља од њланине; / Е сам чуо, казивали су ми, / Да њо јесте вода забравна: / Ко с' умије и ко се њије, / Своја ће му вјера омрзнути, / Забравивши своју њородицу*; (Вук II, 95: 231–237). У причи је, пак, сврха испијања трусовине још више сужена, а породица и вера концентрисане у лику мајке: „Када тамо дођеш [у Стамбол], донијеће ти воде, коју ако попијеш, ти ћеш своју забравит мајку, већ узимај у уста, а не спуштај низ грло: тако ће ти на ум пасти мајка“ (ЧАЛКАНОВИЋ 1925: 392). Лирска натруњена вода, тзв. *синоћница*, представља међутим нешто сасвим друго (од момента кад у кућу уђе нова снаха, свекрва више не пије воду од претходног дана, него чека да јој снаха донесе свежу воду, *јуџирошњицу*).

Неочекивано, у паштровским нарицањима за мртвима јавља се и један пример воде сећања, и сличан и различит од античког – сличан по томе што вода припада оној страни, свету мртвих, а различит по скромном циљу који њеним испијањем треба да се испуни: *Е ћеш њамо добра наћи / Дивну китиу својте њвоје /.../ Који ће те дочекаћи, / У њу те сусрећашћи /.../ И тебе ће њосадићи / У златноме своме сџолу, / Пак ће тебе њринијећи / Један имбрик ладне воде, / А у дрући рујна вина, / У њрећему кордијала, / Да им њеће њроговориш, / На њијања одговориш* (Вук I, 153).

Јединствено својство живе воде (или воде живота) јесте да враћа из мртвих,¹ у ком случају њена употреба чини кулминацију радње, разрешава

¹ На пример: *Златџоруну ован, У лажи су крајке ноће* (Вук 1969) и сл. Уз то, она још може да излечи и подмлади човека који је попије и умије се њоме или се у њој окупа (упор. *Срећни сави*, ЛАКИЋЕВИЋ 1986).

сукобе међу ликовима који се гомилају током развоја сижеа и води срећном крају. Понекад се поентом сматра тек довођење у посед обе врсте воде – и живе и мртве, на пример: „Царева кћи, да се увјери да ли су то заиста воде живота и смрти, узме тиквицу са водом смрти те поли царева пса, а овај се одмах извали мртав; онда ти узме тиквицу са водом живота те поли мртвога пса, а овај одмах скочи жив“ (*Царев син и Циџанин* – Чајкановић 1925, 123). Место на којем се оваква вода може наћи и само има митске црте: „Видиш ли онај велики бријег и на њемуј ону велику ватру? Иза оне ватре теку ти двије воде: вода живота и вода смрти“ (*Исјо*; упор. и бунар живе воде у далеком граду у причи *У лажи су крајике ноге*, Вук 1969). Најчешћи држалац живе воде је неки женски лик, обично царица далеког царства, принцеза, вештина или дивовска кћи и сл. У епизи, међутим, жива вода има сасвим тривијалан смисао и увек означава здраву, текућу воду добру за пиће (*досјиа ѿраве, досјиа воде живе* КХ II, 75: 525).

Занимљиво је да се мртва вода изван бајке ретко кад укључује у радњу. Епске песме – и кад је помену – потпуно мењају њено порекло и намену. У песми *Предрађо је ѿрескујо* (СМ 169), на пример, мртве воде су (претпоставља се) хладан зној (који се још зове и мртвачки), али је прилика у којој се он пролива заправо намештена сцена са глумљеним емоцијама: *а извади [брат] свилену мараму, / ѿе уѿири Хајкунино лице, / мрѿва ју је вода ѿојанула; / ѿад се кадка мало разабрала, / своџа браѿиа ѓрли и целива, / ка змија се око њеѓ' увија, / украде му о' ѿавнице кључе* [да ослободи из ње свога драгог] (462-468). У начелу, ипак, епска мртва вода је знак тешке болести – душевне или телесне: *Од јада ѓа забољела ѓлава, / И мрѿва ѓа вода сѿојанула, / Леже царе, ѿаде на душеку; / За ѿри дана и ѿри ѿамне нојце / Ниѿи сѿава, ниѿи' се разѓовара, / Ниѿи клања, ни авдес узима* (Вук IX, 31: 28-33).

У воде несумњивог митског порекла спадају још и: *блаѿињава вода* из предања о крају света, у којој, до колена, стоје четири жута вола који на роговима држе Земљу; вода са временом расте и, кад буде дошла воловима преко главе, десиће се нови потоп и „пошљедња времена“;² таква је и *вода Калацијнска* (*Јован и дивски сѿарјесина* – Вук II, 8 са варијантама) која враћа вид ископаним очима ако се на прави начин употреби; *вода Сѿујиница* (вероватно од сту! усту! уступи! – узвика којим бајалица тера нечисту силу), која одваја свет црног Арапина од белог света и „није здрава по јунаке“ (*Јакѿићима двори ѿохарани* – Вук II, 97), чиме подсећа на антички Ахеронт који је, у свом надземном току, уништавао све осим коњског копита (Паусанија 1994); *вода аѿијазма* и друге нарочите воде које лече. Посебан случај је *вода реке Јордана* која, иако део најновијег, хришћанског културног слоја, показује изразите митске црте, вероватно зато што је била у не-

² Чајкановић (1973: 604) наводи варијанту овог предања из Хомоља по којој је подземље испуњено жутом и густом водом која ће – кад бикови који држе свет ослабе и поклекну – покуљати кроз пукотине и подавити читав свет.

посредном додиру са божанством:³ *Туїе нема ниџди каїи воде, / Неџо сама Јордан вода хладна: / Она їече кроз девей їланина, / Покрај ѓрада а Јерусолима; / Све їланине у їланину склаїа; / Све їланина їланину дозивље, / Све їолиће од ѓорице лициће / А од хуке воде Јорданије.* (МХ I, 1: 30-37). У једној варијанти песме *Јован и дивски сїарјеџина* (Царевић Јован и немила мајка, МХ I, 45), вода из Јордана враћа одузет вид и има исту функцију као вода Калаџијнска.

Таквог је порекла свакако и муїна језерска вода која се провали испод тела великих грешника, рецимо испод младе Павловице у песми *Боџником дужан не остијаје* (Вук II, 5) као казна послата од бога са доказима Павловичине кривице: *Бе је она сама собом їала, / Језеро се онїе їровалило, / По језеру вранац коњиц їлива, / А за њиме злаћена колевка, / На колевци соко їица сива, / У колевци оно муцко чедо, / Под ѓрлом му рука маїшерина, / А у руци їейкини ножеву* (120–127). Овај се поступак у епици примењује (као и у античкој драми *deus ex machina*) при кажњавању грехова који превазилазе људску компетенцију. У песми *Душан хоће сесїру да узме* (Вук II, 27), на пример, под поткупљивим владикама и „патријарима“ од тешког греха земља се распукне *Па је вода ударила муїна, / Те је њине косїи ћердосала* (132–133).⁴

Сасвим другој врсти воде са пореклом у миту припадају *вилинска језера*, нпр. у песми *Марко Краљевић и вила бродарица* (МХ II, 2): *Ал се чувај замуїиї језеро; / На њем сїава бродарица вила, / Осїрвац јој їо језеру їлови. / Жље јунаку, који је їробуди / И који јој замуїи језерце, / Јер узима їеџу бродарину: / Од јунака обе очи црне, / А од коња све чейири ноџе* (16-23). У тумачењу овог топоса језеро се лако изједначава са граничним прелазом ка оном свету, а вила са чуварем прелаза (упор. такође приче *Пейшар беџа од смрїи* – Лакићевић 1986; *Злаїна лађа, Пейелко* – Чајкановић 1925. и др.). У том својству, као нечиста, стајаћа вода, оно је и ексклузивно средство кажњавања: *Довесї ћу їе до воде језера, / о јаворо дрво објесїи, / на њему ћеш дуцу исїуциїиїи. / Скинуї ћу їе с дрва јаворова, / бацїић ћу їе у їусїа језера, / нек се не зна ѓдје си їоїинуо* (МХ II, 62: 172–177). За разлику од језера које готово да и нема позитивне конотације, *море* има амбивалентну природу па може да се јави и тако (исто као језеро), и као чисти елемент старији од праисконског греха који не прима у себе тело великог грешника: *Кад му данак од умрћа дође, / Божија се расрдила їравда. / Узаврело море на валове, / На валове модре и кржаве, / О мрк'јенїе разбија валове, / Од каїаља живи оџањ скаче* (МХ I, 39: 175-180; исто и ЕР 190; упор. Ђорђевић 1935; 1984).

³ Уз МХ I, 1 видети и: Карановић 1996, бр. 51: „Расла јабука крај сињег мора, / Граном до неба, стаблом до земље, / Под њом сеїаше света Марија, / Викала, викала, светог Јована: / 'Да ли можеш и да л' хоћеш Бога крстити, / У Јордан води, под ведрим небом.' 'Ја могу, ја хоћу, Бога крстити, / У Јордан води, под ведрим небом.'“

⁴ Упор. такође и Вукову напомену 73 уз песму *Љуба боџаїоџ Гавана* (Вук I, 207) о народној етимологији Балатона у Мађарској и Црвеног језера у Имотском.

3. ОБРЕДНО КОДИРАЊЕ. У овом контексту вода се јавља у три значењске равни: као део обреда, као део текста који прати обред и као елемент књижевног текста који описује или на други начин користи обред. Други случај се најчешће јавља у лирици, а трећи у епици.

Лирске песме које прате обред везан за воду или манипулацију водом (додолске, ђурђевданске, богојављенске, водичарске итд.), иако имају сопствену поетику и могу се сматрати посебном књижевном врстом, ипак остају уско везане за одређену, врло важну намену: да подрже обред и да му обезбеде делотворност (*Ми идемо њреко села, / ој додо, ој додо ле! / а облаци њреко неба / ој додо, ој додо ле! / А ми брже, облак брже, / ој додо, ој додо ле! / Облаци нас њреџекоџе / ој додо, ој додо ле! / жиџо, вино њоросиџе / ој додо, ој додо ле!*, Вук 1976, бр. 187). Без обзира на коначну хришћанску редакцију, њихова је основа паганска и рачуна на дејство магије речи и имитативне магије у постизању циља обреда.

Епика у обредном кодирању воде не може да учествује на овако непосредан начин. Њена је компаративна предност што – захваљујући специфичностима своје поетике – може да преоделује већ готове обредне садржаје. За пример се може узети познат и у литератури добро описан обред изливања воде и давања из руке, забележен у влашким крајевима и код Срба и код Влаха – код првих на задушнице и на Велики Четвртак, а код других и тада и на помане којих има више у току године (Чалкановић 1973). Током обреда, који се развија кроз више фаза, дарови за мртве (посебни, шупљи колачи, свећице, цвеће и новац) спуштају се у текућу воду (обично поток) јер се верује да ће их она однети у море (које је једна од најранијих представа доњег света, трајног боравишта мртвих). Судови у којима су донете понуде затим се напуне водом из потока и, на повратку кући, сваком намернику се нуди *из руке* да попије за душу покојника. Таква се вода по правилу не одбија.

Епска песма „Јакшићима двори похарани“ (Вук II, 97) може послужити као изузетно добар пример обраде овог обичаја. У њој, браћа Јакшићи трагају за сестром коју је отео црни Арапин и одвео је у свој *вилајет*. Један од браће, Дмитар, наиђе на воду Ступницу и на њој добија обавештење и о Арапину и о својој сестри:

„Већ кад воду Ступницу пријеђеш
И кад будеш тамо кроз чаршију,
Обазри се с десна на лијево,
Велике ћеш дворе угледати,
Покривене лимом и ђумишем,
Око двора бакрена авлија,
Пред капијом сребрна ђуприја;
То су двори аге Арап-аге,
Да би бог да', остали му пусти!
У њима је сестра Јакшићева,
За онијем агом Арап-агом,

*Коџођ љуџем кроз чарџију љрође,
Она носи сџудену водицу,
Она љоји љо љуџу љуџнике,
А за здравље двају браће своје.“ (59-73).*

Питање није да ли сестра Јакшића обавља „давање воде из руке“ јер је одговор очигледан, него зашто то ради за живу браћу, будући да је обред недвосмислено намењен мртвима. Епика не греши када изврше ову слику наопако јер је поставља у доњи свет, свет мртвих чији је господар црно биће,⁵ који је од света живих одвојен реком Ступницом (*није здрава љо јунаке*), у којем је сребрна љуприја (позната из народних прича и бајки као место прелаза у доњи свет) и где су двори од комбинације разних метала (гвожђе, бакар, сребро). У том свету, по добро познатом закону јукстапозиције,⁶ све се дешава обрнуто, па се вода из руке има давати за здравље и за живе.

Друга врста епске интерпретације воде као значајног чиниоца у одређеној врсти обредног понашања може се наћи у песмама о јуначким женидбама, нарочито у групи песама везаних за Иву Сењанина (Вук VII, 12, 13; САНУ III, 35, 38). Река Тиса, мирна на одласку сватова по девојку, испречава се као водена стихија на повратку сватова са невестом: *ал је љусџа Тиса усџанула, / ударила вода у бреџове / вода носи борје и јаворје, / сџираџно ли је очима џледаџи, / а за џаза ни љомена нема* (Вук VII, 13: 438–442). Тај је преокрет песми био потребан да би у оквиру свадбене драме могао до пуног изражаја доћи чин иницијације младенаца водом (невеста спасава младожењу из бујице у коју нико од сватова није смео да уђе).⁷ У оквиру праве фолклорне свадбе, сватовска поворка на повратку са невестом свакако мора прећи преко неке воде и оставити јој неко знамење као жртву (обично мараму или венчић). Ту жртву приноси невеста (на првом мосту на који се наиђе) и тиме искупљује читаву поворку. У епској причи, невеста спасава младожењу и тиме – такође – искупљује читаво сватовско друштво. Лирика, међутим, захваљујући знатно боље очуваној вези са обредом и обичајима који га прате, може себи дозволити непосредан извештај изнутра, без додатног драматизовања сижеа: *Сваџи дођоџе у броде наџе, / Не дрџиџе*

⁵ За многа значења црног Арапина у фолклору и књижевној традицији в. Петровић 1940; Божовић 1977.

⁶ Не треба га мешати са *jus talionis* (закон реципроцитета, у праву познат и као *lex talionis*) по којем се и на овом (око за око) и на оном свету греси кажњавају изменом активне и пасивне улоге у чињењу греха: ко је некога убио, бива убијен и сл. Специфичност казне је вероватно у безвремености доњег света, што чини да се казна вечно понавља, као што је у античком хаду Тантал вечно гладан и жедан, Сизиф вечно ваља камен, итд. Упор. *The Blackwell Dictionary of Judaica*, ed. by Dan Cohn-Sherbok, Blackwell 1992.

⁷ Имаголошки слична лирска варијанта: „Завати се заволен девојка / Да разбије девет педа леда, / Да извади воду леденицу / Да напоји кићени сватови, / Сви сватови кроз перо провела, / Младожењу кроз свилене скуте“ може се наћи у: Карановић 1996, бр. 299.

сваїѣ, неѣ их ѣревесїѣ, / Невјесїѣ ѣлаѣ њих бродарину / Веселијем вијенцем, с лијейом бесједом (КАРАНОВИЋ 1996, бр. 347; слично и Вук I, 74).

Најзад, врло важну улогу вода има у групи посмртних обреда – од купања мртваца и жртава леваница, све до опасивања гробља текућом водом у апотропајске сврхе (упор. Детелић 1992, с.в. Вода). Осим хигијенских и превентивних, радње са водом имају и мистичке разлоге у веровању да су мртви на оном свету стално жедни и у мраку, па им је стога добро давати воде (једнако као и светлости) у одређеним размацима. Полазећи од ове опште основе, епика изграђује сопствени мотив сахране у гори, додајући почетном мотиву смрти још и мотив нечистог мртваца. Зато што је гора хтонска средина, место прелаза на онај свет или – у посебним случајевима – доњи свет и сама, ко у њој умре сахрањује се на лицу места прво стога што је култно нечист и гробље га не би примило, а друго зато што је већ тамо где треба да буде, у свом вечном боравишту или на улазу у њега. Таквом мртвом, био он ратник, невеста, род или непријатељ, копа се гроб на посебан начин, као у случају сахране невесте Милића барјактара:

Састаше се кићени сватови,
 Сабљама јој сандук сатесаше,
 Наџацима раку ископаше,
 Саранише лијепу ђевојку
 Откуда се јасно сунце рађа;
 Посуше је грошим' и дукатим';
 Чело главе воду изведоше,
 Око воде клупе поградише,
 Посадише ружу с обје стране:
 Ко ј' уморан, нека се одмара;
 Ко је млађан, нек се кити цв'јећем;
 Ко је жедан, нека воду пије
 За душицу лијепе ђевојке (Вук III, 74: 189–201).

Све описане радње – тесање сабљама, копање ножевима, полагање мртвог у положај обрнут од регуларног – говори о посебној варијанти примене јукстапозиције каква се могла уочити и раније (давање из руке). Уређење гроба је, напротив, до дирљивости у складу са обичајима, укључујући и објашњења која се дају за поједине одлуке и радње (уморан да се одмара, млад да се кити, жедан да пије). Читав догађај фокусиран је само на једно: умирење покојникове душе (*за душицу...*) и његов трајни останак на месту које му је намењено. Све друго било би опасно по живе.

4. ПАРЕМИЧКО КОДИРАЊЕ. Због својстава да тече, да стоји, да чисти, да носи, спира, ваља, да је истовремено и мирна и стихијска, али пре свега да је неопходна за живот, вода је лако ушла у све облике паремије: пословице (*Вода и ваїра су добре слуге а зли ђосїодари; Вода не ѣзи кумсїва ни ѣријѣлсїва; Вода свацїїо оїере до ѣѡгана језика / црна образа; Бунар вода свака ѡрозничава, удовица свака самовољна*), клетве (*Вода ѣи сїала! Вода*

џа однијела!), изреке (*Воду у авану џући*), прогностике (*Водокршће, зими око џршће*).⁸ Улога паремија у фолклору првенствено је прагматичка, нарочито у случају прогностика и календарских пословица који помажу да се важни датуми тачно памте и радови значајни за опстанак заједнице почињу и завршавају на време. Због тога паремијска поетика не може себи допустити развијање надграђених својстава елемената (митских, обредних и сл.), те ни једна од таквих особина воде није искоришћена у овој врсти. Тај недостатак у потпуности је надокнађен у басмама, текстовима који прате бајање, и који – зато што им је намена да опште са светом нечистих бића која доносе болест, тј. са доњим светом – рачунају на магију речи и снагу елемената: *Ойџуд иду девей људи, / узјацили девей коња, / ову бољу (Марку) узеше, / и за море занесоше: / иду у велике висине, / у џланине, у џору, у воду / џде џевац не џева, / џде куче не лаје* (Раденковић 1982).

5. Књижевно кодирање. Сви до сада наведени примери заправо су узети из различитих врста усмене књижевности (лирских и епских песама, прича, бајки, пословица, басми, предања). Из њих се могло видети како књижевни код преузима грађу већ обрађену у неком другом коду. Има, међутим, примера у којима је претходно кодирање или сасвим изостало, или је толико старо да се губи, или је тако дубоко постављено да се не примећује. Такав је случај са једним бројем лирских песама неодређене намене, које се стога најчешће сврставају у необредне, или „љубавне и друге песме“. Некад, међутим, намена остаје сачувана номинално, али се текстуална конзистенција са обредом изгубила, као у песми која се сматра лазаричком, иако нема ни једну потребну карактеристику да то буде: *Иџличе венче над воду цвећа, / над воду цвећа, над воду вене, / над воду вене, над воду сјада* (Карановић 1996, бр. 63).

Епске песме, напротив, могу да од историјских догађаја направе митски, односно да обичној, природној појави припишу митска или магијска својства. То је редован и очекиван поступак у оквиру епске поетике. За пример могу послужити песме о грађењу великих мостова (Ћуприја) – на Неретви (ЕР 155) и на Дрини код Вишеграда (МХ I, 36), о грађењу градова као што је Скадар на Бојани (Вук II, 26) и сличних где вода тражи људску жртву не би ли грађевина опстала: *Краље џради, вила обаљује, / не да вила џемељ џодиџнући, / а камо ли саџрадији џрада* (Вук II, 26: 61–63). У најстаријој од ових песама, броју 155 из *Ерланџенскоџ рукописа*, водена стихија се умири кад добије жртву у новцу, која је позната као позна замена за људску: *џри џућа блаџ заџрабио / џри џућа џроща и дукаџах / џак је баца у воду Неретџу / јер је вода муџна и џомамна / и онда се вода усџавила* (22–26). На изванредан начин у ову групу вода спада и река из бајке „Усуд“ (Вук 1969) која не може имати рода (риба и другог живог света) док не прогута човека.

⁸ Сви примери узети из: Вук 1965.

ИЗВОРИ

- ER: *Ерлайџенски рукопис сѣларих срѣскохрвайских народних ѡесама*, издао др Герхард Геземан, СКА, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, XII. Ср. Карловци 1925.
- Vuk II–IV: *Сабрана дела Вука Караџића, Српске народне ѡјесме*, издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964. и двестогодишњици његова рођења 1787–1987, Просвета, Београд.
- Пјесме јуначке најсѣларије*, књига друга 1845, Београд 1988. (Vuk II)
- Пјесме јуначке средњијех времена*, књига трећа 1846, Београд 1988. (Vuk III)
- Пјесме јуначке новијих времена*, књига четврта 1862, Београд 1986. (Vuk IV)
- Vuk VI–IX: *Српске народне ѡјесме* 1–9, скупио их Вук Стеф. Караџић, државно издање.
- Пјесме јуначке најсѣларије и средњијех времена*, књига шеста, Београд 1899. (Vuk VI)
- Пјесме јуначке средњијех времена*, књига седма, Београд 1900. (Vuk VII)
- Пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу и о војевању Црноџораца*, књига осма, Београд 1900. (Vuk VIII)
- Пјесме јуначке новијих времена о војевању Црноџораца и Херцеговаца*, књига девета, Београд 1902. (Vuk IX)
- SANU II–IV: *Српске народне ѡјесме из необјављених рукописа Вука Сѣеф. Караџића*, Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности.
- Пјесме јуначке најсѣларије*, књига друга, Београд 1974. (SANU II)
- Пјесме јуначке средњијех времена*, књига трећа, Београд 1974. (SANU III)
- Пјесме јуначке новијих времена*, књига четврта, Београд 1974. (SANU IV)
- SM: Сима Милутиновић Сарајлија, *Пјеванија црноџорска и херцеговачка*, приредио Доброило Аранитовић, Никшић 1990. [*Пјеванија црноџорска и херцеговачка, сабрана Чубром Чојковићем Црноџорцем*. Па њим издана истим, у Лајпцигу 1837.]
- MH I–IX: *Hrvatske narodne pjesme*, skupila i izdala Matica hrvatska. Odio prvi. Junačke pjesme.
- I/1. *Junačke pjesme*, knjiga prva, uredili dr Ivan Božić i dr Stjepan Bosanac, Zagreb 1890. (MH I)
- I/2. *Junačke pjesme*, knjiga druga, uredio dr Stjepan Bosanac, Zagreb 1897. (MH II)
- I/3. *Junačke pjesme (muhamedovske)*, knjiga treća, uredio dr Luka Marjanović, Zagreb 1898. (MH III)
- I/4. *Junačke pjesme (muhamedovske)*, knjiga četvrta, uredio dr Luka Marjanović, Zagreb 1899. (MH IV)
- I/5. *Junačke pjesme (uskočke i hajdučke pjesme)*, knjiga osma, uredio dr Nikola Andrić, Zagreb 1939. (MH VIII)

- I/6. *Junačke pjesme (historijske, krajiške i uskočke pjesme)*, knjiga deveta, uredio dr Nikola Andrić, Zagreb 1940. (MH IX)
- КН I–III: *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*, sabrao Kosta Hörmann 1888–1889, knjiga I, drugo izdanje, Sarajevo 1933. (КН I)
- Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*, sabrao Kosta Hörmann 1888–1889, knjiga II, drugo izdanje, Sarajevo 1933. (КН II)
- Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*, Iz rukopisne ostavštine Koste Hörmanna, redakcija, uvod i komentari Đenana Buturović, Sarajevo 1966. (КН III)
- ЕН: *Muslimanske narodne junačke pjesme*, sakupio Esad Hadžiomerspahić, u Banjoj Luci 1909.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Божовић, Раде. *Араји у усменој народној њесми на српскохрватском језичком њодручју*. Београд: Филолошки факултет БУ, Монографије XLVII, 1977.
- ЧАЛКАНОВИЋ, Веселин. *Српске народне ѡриѡвекѡе*. Београд-Земун: Српски етнографски зборник 41, 1925.
- ЧАЛКАНОВИЋ, Веселин. *Миѡ и релиѡија у Срба*. Војислав Ђурић (прир.), Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
- ДЕТЕЛИЋ, Мирјана. *Миѡски ѡросѡор и екѡка*. Београд, 1992.
- ДЕТЕЛИЋ, Мирјана. *Урок и невестѡа. Поеѡика екске формуле*. Београд, 1996.
- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир Р. Белешке из наше народне поезије (1:2. Грешну руку вода не прима). *Прилози ѡроучавању народне ѡеозије* II/1 (1935): 24, 25.
- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир Р. Неколике напомене о избацивању грешника из земље и воде. *Наѡ народни живоѡи* 2(V) (1984); 190-197, Београд.
- Аѡѡолоѡија српске лирске усмене ѡеозије*, прир. З. Карановић, Нови Сад: Светови, 1996.
- ЛАКИЋЕВИЋ, Драган. *Српске народне бајке*. Београд, 1986.
- ПАВЛОВИЋ, Леонтије. *Коѡање блаѡа у Смедеревској ѡврђави и добровољна ѡудска жрѡива 1892. ѡод. Научни ѡољед на ѡрасѡари обичај клања*. Музеј у Смедереву, 1970.
- ПЕТРОВИЋ, Михаило Д. *Божансѡива и демони црне боје код сѡарих народа*. Београд, 1940.
- РАДЕНКОВИЋ, Љубинко. *Народне басме и бајања*. Удружени издавачи, 1982.
- КАРАЦИЋ, Вук Ст. *Српске народне ѡословице*. Сабрана дела Вука Карацића, књига девета, Мирослав Пантић (прир.), Београд, 1965.
- КАРАЦИЋ, Вук Ст. *Српске народне ѡриѡвиекѡе*. Београд: Нолит, 1969.
- КАРАЦИЋ, Вук Ст. *Српске народне ѡјесме, Књѡѡа ѡрва, у којој су различне женске ѡјесме*. Београд: Нолит, 1976.

JAGIĆ, Vatroslav. Dunav-Dunaj u slavenskom narodnom pjesništvu, *Izabrani kraći spisi*, Zagreb, 1948.

PAUSANIJA. *Opis Helade* 1-2. Novi Sad: Matica srpska, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensee chez les Grecs*. Paris, 1965.

Mirjana Detelić

THE IDEA OF WATER IN FOLKLORE

Summary

The goal of this paper is to point at the universal image of water in different genres of oral literature, and to accentuate the huge significance it has as a literary motive. As a primordial element, one of four which were used to make the world (fire, water, earth, and air), water always shows its ambivalent nature of “a good servant, and an evil master”, mild rain and catastrophic flood, both pure and impure cultic instrument. Because it existed before anything else, all kinds of service it ever had had in the human world left some traces in the history of language. And the very linguistic (poetic) material of folklore served as a basic ground for analysis of everything that is presented here.

Балканолошки институт САНУ

Београд

mirjana.detelic@bl.sanu.ac.rs

www.mirjanadetelic.com

Светлана С. Томин

ВЛАДИКА МАКСИМ КАО НОВИ ЈОАСАФ. О СВЕТОСАВСКОМ УЗОРУ КРУШЕДОЛСКОГ ЖИВОПИСА*

Индијски царевић Јоасаф, лик из чувеног средњовековног живота (романа, повести), био је духовни узор Светом Сави и по његовој жељи насликан је у Студеници, заједно са својим учитељем, старцем Варлаамом. Потом су српски владари, попут Стефана Немање, Стефана Првовенчаног и краља Милутина приказивани као Нови Јоасафи. Та традиција наставила се средином шеснаестог века, када су у Крушедолу два пута насликани Варлаам и Јоасаф. У покушају да се у иконографском моделу Варлаама и Јоасафа у овом манастиру покаже угледање на светосавски узор, рад указује на многобројне подударности између животног пута и делатности ктитора Крушедола владике Максима и Светог Саве. Закључак је да се у фрушкогорским манастирима као новом средишту културне делатности, након пада српске средњовековне државе, програмски наглашавао континуитет са претходним периодом те да је неговање традиције и остваривање духовног јединства могли пратити како у књижевности, тако и у иконографији.

Кључне речи: Варлаам и Јоасаф, Свети Сава, владика Максим Бранковић, Крушедол, иконографски програм, традиција, култни списи

Већина манастира на Фрушкој гори подигнута је у другој половини петнаестог и у шеснаестом веку и најчешће се везује за градитељски подвиг припадника деспотске породице Бранковић. Истраживачи су запазили да су, уз Срем као стечиште српских деспота, манастири на Фрушкој гори

* Истраживања на којима је заснован овај рад одвијала су се у оквиру пројекта *Фрушка гора у књижевности*, који се спроводи уз финансијску подршку Покрајинског секретаријата за науку и технолошки развој АП Војводине, на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, под руководством проф. др Љиљане Пешикан-Љуштановић.

преузели историјску мисију настављача култа светосавског православља и постали средишта духовног живота.

Последњи сремски деспоти Бранковићи у Јужној Угарској, ван граница некадашње земље и са много скромнијим могућностима од владара из куће Немањића, али с несмањеном прилежношћу, обнављали су српски државни и црквени живот. Њихово надовезивање на традицију могуће је пратити у различитим областима, од зидања и осликавања храмова, преко књижевних текстова – кулtnих списа, до конкретне делатности у којој се осликавају њихова стремљења. Иако моћне средњовековне државе више нема, као ни припадника владајућих светородних династија, идеје из периода процвата биле су живе и у потоњим временима.

Докази тог континуитета откривају се не само у сликарству и архитектури храмова, него и у књижевним делима – кулtnим списима састављеним за нове светитеље из породице сремских Бранковића. Да прекида у основном току културних настојања заправо и нема, односно да Срби у Угарској теже наставку немањићких традиција, показује помињање Светог Саве и Светог Симеона. Њихово присуство веома је изражено у службама посвећеним последњим Бранковићима – Светом Стефану (*Служба свейом десјоју Сїефану Бранковићу* 1970: 421), Светом Јовану (*Служба свейом десјоју Јовану Бранковићу* 1970: 73) и Светом Максиму Бранковићу (*Служба свейом архиепискоју Максиму Бранковићу* 1970: 481).

Још један пример угледања на светосавски узор јесте појава Варлаама и Јоасафа на зидовима крушедолског храма. Познато је да је монашки узор Светог Саве био индијски принц Јоасаф, царски син који је постао испосник (Ђурић 1995: 491–495), односно да је „врло неодољива помисао да је млади Растко имао узор у Јоасафу када се одлучивао да крене у Свету Гору и тамо се замонаши“ (Јовановић 2005: 19). Светом Сави морала је бити добро позната прича о духовнику, старцу Варлааму и његовом следбенику, царевиху Јоасафу, нарочито негована на Светој Гори, одакле је он, уосталом, и стигао у Студеницу (Ђорђевић 1993: 162).

У данашњој науци не постоји сагласност око жанровског одређења овога дела, које се јавља под различитим називима – роман, историја, повест, сказаније, књига, легенда, *vita* или само Варлаам и Јоасаф (Јовановић 2005: 9). У српским преписима најубичајенији назив за ово дело гласи *Житије Варлаама и Јоасафа* (Јовановић 2005: 9). Његова главна мисао јесте глорификација монашког пустињачког живота (Новаковић 1881: 3), напуштање богатства овога света ради уздизања у врлинама, а Јоасафова одлука да остави земаљско царство и све световно, прерасла је у образац једног типа идеалног хришћанина (Марјановић-Душанић 1997: 235).

Монашки узор Светог Саве, принц Јоасаф, као и његов духовни отац, старац Варлаам, сликани су у Студеници, за време Савиног игумановања и његовом бригом (Радолчић 1955: 79). По његовом налогу 1208/9. године, у Богородичиној цркви, грчки сликари извели су српске натписе и то као

легенде уз сцене и светитеље, као и на сликаним свицима и књигама (Ђорђевић 1986: 197). Свети Сава је надахнуо целину студеничког програма, а његову одлучну улогу одаје место сликања Варлаама и Јоасафа – приказани су уз сам игумански престо (Марјановић-Душанић 1997: 235). До времена Студенице они нису нигде били насликани у православним црквама, а све до четрнаестог века ретко се налазе у сликаним хоровима пустиножитеља (Ђурић 1995: 493). Варлаам и Јоасаф нису били уобичајени ликови ни у византијским црквама (Бабић и др. 1986: 72).

У Студеници они преко текстова исписаних на развијеним свицима, које обојица држе у рукама, разговарају. Нема сумње да су речи на свицима дело Светог Саве (Ђорђевић 1993: 162), који је за Варлаама изабрао поуку: „Чедо Јоасафе, остави трошно царство и примивши крст пођи за Христом“, а за принца Јоасафа одлуку: „Све ово оставих и следим владику Христа да бих добио оно што желим“ (Ђорђевић 1986: II; Ђорђевић 1987: 180). Слика, дакле, приказује моменат Јоасафове одлуке да оде у пустињу (Радолчић 1955: 79) – Варлаам позива Јоасафа да остави пропадљиво царство, да прими крст и последује Христу, Јоасаф му одговара да је све оставио, да следи Христа како би постигао жељено (Ђурић 1995: 493).

Познавање *Жиџија Варлаама и Јоасафа* код Срба прати се од тринаестог века. Томислав Јовановић наводи да сачувани преписи показују да је српски превод овог дела могао да настане на Светој Гори крајем тринаестог или почетком четрнаестог века, а према неким показатељима постоји могућност да је урађен у Хиландару још почетком тринаестог века (Јовановић 2005: 12). Историчари књижевности и ликовних уметности у низу значајних радова осветлили су улогу коју је *Жиџије Варлаама и Јоасафа* играло у српској средњовековној култури. Тако је констановано да је Свети Сава – у зависности од преваге која се ставља на различите аспекте његове личности, делатности и заслуга за српску државу и цркву – био називан Нови Игњатије Богоносац и други Кирил, Нови Јоасаф, као и да су са Јоасафом, исто тако, поређени Стефан Првовенчани, краљ Милутин, византијски цар Јован Кантакузин и владалац Западне Грузије Давид Нарин (Бакалова 1996: 73).

Српски владари су, дакле, били упоређивани с Јоасафом, а њихови саветници и блиски сарадници, српски архиепископи, с Варлаамом, тако да је пример из Варлаама и Јоасафа, како га је протумачио Свети Сава, служио на пољу владарске идеологије у доба Немањића као високи идеал (Ђурић 1995: 495). То што је већина владара из лозе Немањића завршавала свој животни пут огрнута расом није било, како се чини, без схватања о савршеном владару, преузетог из примера о царевићу Јоасафу (Ђурић 1995: 495). Да се свест о пустињаку Варлааму и царевићу Јоасафу који га следи на Христовом путу постојано учврстила у српској средини показује и чињеница да су се сцене са овом двојицом светих, сличне оној у Студеници, сликале у потоњим храмовима (Јовановић 2005: 18). Тако су они приказани и у

Милешеви (Ђурић 1995: 493)¹ око 1235, Раваници између 1376/7. и 1389. (Ђорђевић 1989: 64, 66), припрати Пећке патријаршије 1561. (Петковић 1965: 162), Светом Николи у Дубочици код Пљеваља 1565. (Петковић 1965: 165), припрати Грачанице 1570. (Петковић 1965: 172), манастиру Морача код Колашина 1574, 1577/78. (Петковић 1965: 175-176), Никољцу у Бијелом Пољу, седамдесетих година шеснаестог века (Петковић 1965: 182), Светој Тројици код Пљеваља 1592. и 1594/95. (Петковић 1965: 188), Добриловини на Тари код Мојковца, око 1613. (Петковић 1965: 210). У Богородици Љевишкој почетком четрнаестог века (Панић – Бабић 1988: 47, 134) насликана је једна сцена из Варлаама и Јоасафа (Радољчић 1955: 78).

Замонашени владари сликани су у иконографском виду Јоасафа, у раси с круном на глави (Ђурић 1997: 133-134). Попут Симеона Немање и Стефана Првовенчаног у Студеници, краљ Милутин, иако световњак, у Грачаници је приказан у монашком оделу, а изнад његовог портрета насликани су Варлаам и Јоасаф (Марјановић-Душанић 1997: 242).

Када је реч о утицају на српске писце, примећено је да у делу Светог Саве постоји више места која су образованијим Србима почетком тринаестог века нудила представу о Светом Симеону Немањи као новом преподобном и Новом Јоасафу (Ђорђевић 1993: 162). Исто тако, алегоријска слика раја у повељи Стефана Првовенчаног за Хиландар доста је слична једној сцени из Варлаама и Јоасафа, у којој је Јоасаф у сну узведен на небо (Јовановић 2005: 20). Посебно је важно истаћи да је програмска идентификација српских владара са Светим Јоасафом нашла место у аренгама немањићких повеља (Марјановић-Душанић 1997: 238). Краљ Милутин посебно је наглашавао улогу Светих Симеона и Саве као чувара државе и сопствених заштитника, тако да не изненађује што се у свом владарском програму угледао на индијског принца (Марјановић-Душанић 1997: 241). „Милутин је пред собом имао примере Првовенчаног и Уроша I, који су обојица саобразили свој владарски лик јоасафовском архетипу, преузетом од Немање“ (Марјановић-Душанић 1997: 241). Архиепископ Данило II га је приказао у моменту када се обраћа Господу и моли да буде уподобљен Јоасафу, којем је послат Варлаам на просвећење душе (Данило Други 1988: 142–143; Јовановић 2005: 22). Уводни део свечане *Дечанске хрисовуље* посвећен је опису живота краља Стефана Дечанског, у којем је његово краљевање приказано као плод надахнућа Јоасафовим примером и начелима која следе из Варлаамових поука о савршеној хришћанској владавини [...]. Дечански истиче идеални образац – узор предака који су живот завршили у монаштву, а док су владали красила их је богољубивост (Марјановић-Душанић 1997: 244). Прерана смрт спречила га је да се замонаши; ипак текст *Дечанске повеље* недвосмислено указује да је он следио стазу Новог Јоасафа (Марјановић-Душанић 1997: 245). Одјек Душанове идентификације са Светим Јоасафом

¹ Према Ђурићу, Свети Сава је саветовао ктитору да се они појаве у живопису милешевске приправе (1995: 493).

присутан је у повељи за Свете Архангеле код Призрена (1347/48) (МАРЈАНОВИЋ-ДУШАНИЋ 1997: 245). „У аренги је недвосмислено повезан Душанов програм хришћанског владара са династичком обавезом да води рачуна о 'закону и предању' предака“ (МАРЈАНОВИЋ-ДУШАНИЋ 1997: 245–246).

На примерима из дипломатичке грађе, житија и зидног сликарства Смиља Марјановић Душанић показала је трајање једног огранка владарског идеала, који је у Рашку продро врло рано, на самом почетку тринаестог века. „Надахнута ученошћу Светога Саве и афирмисана његовим ауторитетом, обавеза српског владара да делује као Нови Јосаф задржала се и оплемењивала је политичку идеологију будућих носилаца српске круне. Идеал Светог Јосафа стапао се повремено с идеализованим ликом Стефана Немање – идеолошког узора и светог корена породице Немањића [...]. Нови Јосафи међу Немањићима су се одиста бринули о црквама и црквеним људима, и о томе сведочи – између осталог – правни садржај повеља чије аренге говоре о угледању на Јосафа. С друге стране, у одмаклим годинама својих влада или у тренуцима политичких криза наследници Стефана Немање су се замонашивали, следећи на тај начин модел савршене владавине, један од темеља њихове политичке идеологије“ (МАРЈАНОВИЋ-ДУШАНИЋ 1997: 246).

Познато је да су се српски владари, почев од краја дванаестог до почетка четрнаестог века, монашили. Сваки одлазак у калуђере некадашњих принчева и владара бележен је као особити подвиг: увек је реч о победи трајног начела над пролазним, замалског над вечним (Ђурић 1997: 133). Овај обичај прекинут је почетком четрнаестог века и више се није обновио све до пада српских држава (Ђурић 1997: 133). Изузетак представља последњи изданак Немањића, цар Јован Урош из Тесалије, који је пошао трагом оснивача династије – узео је монашко име Јосаф, поистовећујући своју судбину са индијским царевићем (Ђурић 1997: 133).

Доследност овог модела владарског монашења потврђена је још у једном случају, и то у време када самостална држава више не постоји – реч је о одласку у манастир деспота Георгија Бранковића, будућег владике Максима. Он је свакако био централна личност код Срба у Угарској крајем петнаестог и почетком шеснаестог века. Син слепог деспота Стефана Бранковића и Ангелине, након што је детињство и младост провео у Италији, дошао је у Срем и добио достојанство деспота и поседе од угарског краља. Иако је био титуларни угарски деспот, са јасно одређеним задацима као и остали великаши, у очима својих сународника представљао је правог настављача државе Немањића и Бранковића. Срби су у њему и његовом брату Јовану видели владаре (Ђирковић 1982: 454), а и они сами веровали су да ће успети да обнове некадашњу државу. То се нарочито добро види из повеље коју је деспотска породица издала Хиландару 1496. године, где је изражена нада у Бога да „сатвори нас наследницима отачаству нашем“ (НЕВОСТРУЈЕВ 1869: 276). Све три повеље „састављене Георгијем деспотом“ јесу најбољи показа-

тељи идејних стремљења сремских Бранковића, који су својим ктиторством следили већ добро уцртан пут претходних владара. Јасно је, дакле, да су постојали изграђена концепција и идеолошки став који је до краја, иако у знатно измењеним околностима, следио и потоњи владика Максим. Може се рећи да је његова делатност била кључна за духовни опстанак Срба у Угарској – подизао је манастире, помагао светогорске манастире, организовао црквени живот, преписивачку делатност и неговање култова светитеља.

Након периода деспотовања, Георгије се замонашио, узевши име Максим, највероватније између 1497. и 1499. године (DINIĆ-KNEŽEVIĆ 1975: 35). Проучаваоци ове теме слажу се да се он на овај чин одлучио по узору на Светог Саву (Поповић 1939: 171; Ћирковић 1968: 225; Трифуновић 1994: 41). Непознати састављач *Службе Свештом Максиму Бранковићу* његово напуштање царства земаљског приказао је управо у светлости угледања на немањихку традицију:

„Свима подражаваше прецима својим, светитељу,
Симеону преподобном и Сави свештенном,
јер они царство оставише
и туђинствовати изволеше,
милостива Бога себи нађоше
те и од Христа Бога славу и вечни покој добише
тебе, преподобни Максиме, саселника имајући,
са њима царујеш у небеском царству“.
(*Служба свештом архиепископу Максиму Бранковићу* 1970: 475–477).

Ктиторска делатност владике Максима огледа се у зидању манастира, од којих је најважнији Крушедол, где се налазило седиште обновљене Београдско-сремске митрополије. Овај манастир подигнут је, истовремено, као маузолеј свете породице сремских Бранковића, у којем су били сахрањени сви њени чланови. Сматра се да је градња Крушедола започела у распону између 1509. и 1512. године, а да је завршена између 1512. и 1521. (Тимотијевић 1991–1992: 142).²

У крушедолском храму Варлаам и Јоасаф приказани су чак два пута, и то готово у исто време – припрата је осликана 1543 (Стојановић 1988: 68), наос 1545/46. године (Стојановић 1988: 68-69; Петковић 2000: 114). У то време цела црква прекривена је фрескама, али су оне касније, средином осамнаестог века, пресликане. Фреске на ступцима у наосу, затим најнижи делови фресака у припрати, као и фрагменти у наосу и припрати са којих се ољуштио слој уљане боје, једине су површине на којима је очувано првобитно зидно сликарство (Петковић 2000: 113).

У припрати се виде доњи делови ликова Варлаама и Јоасафа, што се препознаје по свицима. Свети Варлаам носи свитак са текстом: „Чедо Јоасафе јегда разбогатејеш тогда неподатљив будеш“, а Јоасаф други: „Оче Варлаа-

² Сретен Петковић помиње године „између 1512. и 1516“: Петковић, 2000: 113.

ме вазми именије и дан ништим“ (Петковић 2000: 131).³ У западном делу наоса насликани Свети Јоасаф потврђује уобичајену праксу да се у том простору у монашким срединама слика галерија истакнутих испосника (Петковић 2000: 115). Јоасаф је ту приказан са круном, полуокренут очигледно ка Варлааму, који је скривен каснијим премазом боје (Петковић 2000: 115).

Занимљиво је да је у припрати приказано чак пет светитељских фигура које су живописане и у наосу: Свети Варлаам, Свети Јоасаф, Свети Сава, Свети Симеон и Свети Максим. Иако није уобичајено да се у једној цркви, готово истовремено, сликају исти светитељи и у припрати и у наосу, за ову појаву постоји објашњење – Варлаам и Јоасаф, искусни испосник и његов ученик, бивши царевић, у припрати су поново насликани, али управо на месту где се прекида низ светих монаха и започиње скупина српских светитеља, превасходно владара (Петковић 2000: 132). Сретен Петковић сматра да Свети Варлаам и Свети Јоасаф на тај начин повезују, смишљено и вешто, два „лика“ светитеља, монахе и владаре и да је то сврха њихове поновне појаве у припрати Крушедола (Петковић 2000: 132).

У постављању Варлаама и Јоасафа непосредно поред чланова свете деспотске породице Мирослав Тимотијевић уочио је познату идеолошку метафору, одавно примењивану на Светог Симеона и Светог Саву. „Она се односила пре свега на замонашење светог Максима. На значај придаван истицању паралеле свети Јоасаф – свети Максим указује и чињеница да је индијски царевић у старом крушедолском живопису приказан два пута – у припрати и наосу“ (Тимотијевић 2008: 233). Сликање Светог Јоасафа, дакле, доведено је у везу с оснивачем манастира, Светим Максимом Бранковићем. Као што се царевић Јоасаф под утицајем свог учитеља Варлаама одрекао владарске моћи и примио монашки постриг, тако је учинио и Свети Максим (Петковић 2000: 115).

Изгледа да је пресудну улогу у осмишљавању тематског репертоара наоса у Крушедолу имао митрополит Лонгин (Тимотијевић 2008: 240), док је припрата сликана при игуману Силвестру (Тимотијевић 2008: 229; Стојановић 1988: 68). Наручиоци живописа свакако су били добри познаваоци живота владике Максима, тако да су могли на најбољи начин, преко одабраних слика, да прикажу његова стремљења и идеале. У Крушедолу се за Варлаама и Јоасафа, свакако, знало и преко литературе – у манастирској библиотеци налазио се зборник – Панагирик (Крушедол Е V 24), који се данас чува у Музеју Српске православне цркве број 106. У првом делу овог рукописа налази се *Житије Варлаама и Јоасафа* (Богдановић 1982: 78). Рукопис потиче из 1574/85. године (Станковић 2003: 35),⁴ што је сасвим близу времену живописања крушедолског храма.

³ У манастиру Света Тројица код Пљеваља сликани су Варлаам и Јоасаф у припрати, у северном делу, са истоветним натписима: Петковић 1974: 135. У Раваници овај текст се јавља поред Варлаама: Ђорђевић 1989: 66.

⁴ Према старијем опису, рукопис је датиран у седамнаести век (Петковић 1914: 182). Димитрије Богдановић датира овај рукопис у шеснаести век (1982: 78).

У покушају да се у иконографском моделу Варлаама и Јоасафа у Крушедолу покаже угледање на светосавски узор, треба подсетити на многобројне подударности између владике Максима и Светог Саве. С једне стране, веома је приметна сличност њиховог животног пута, а с друге сличност делатности: обојица су напустили своје световно звање и отишли у манастир, обојица су били архиепископи и заступници српског народа пред Богом (Радовановић 1971: 304). Одиграли су дипломатску улогу у мирењу завађених страна – Свети Сава помирио је своју посвађану браћу, а владика Максим је у Влашкој помирио војводе Радула и Богдана. Обојица су подизали цркве и манастире и помагали светогорске манастире. После смрти успостављен им је светитељски култ, а њихове мошти спалили су Турци, 1594, односно 1716. године.

Свети Сава је једини сматран светитељем за живота, али се то може рећи и за Максима, чије су руке, још док је био жив, одавале благи мирис. Ово сведочанство забележено је у *Житију Борђа Крайшовца* од попа Пеје (Богдановић 1978: 262), које је написано између 1516. и 1523. године (Радолчић 1960: 351). Још једна важна паралела повезује Светог Саву и Светог Максима. У свом опису боравка Светог Саве на Светој Гори, Доментијан га је упоредио са Светим Кирилом Александријским (Доментијан 1988: 67). Александријски архиепископ Кирил (412–444) прославља се 9. јуна, као и 18. јануара, заједно са Светим Атанасијем Великим, којем је био раван у својим подвизима учињеним за православну веру (Јевтић 1984: 67–70). Поводом овог поређења, Војислав Ј. Ђурић приметио је да је, од свих српских светитеља, једино још Максим Бранковић као епископ подражавао Светом Кирилу, као и Атанасију Александријском (Ђурић 1979: 96). То је истакнуто на самом крају његовог *Пролошког житија*, када се, у часу Максимове смрти, јављају Атанасије и Кирило (Башић 1931: 249). И у *Служби Светиом архиепископу Максиму Бранковићу* непознати песник више пута помиње александријске архиепископе (*Служба светиом архиепископу Максиму Бранковићу* 1970: 469, 473, 481, 497, 499). Познато је, такође, да се у највећем броју преписа *Служба Светиом архиепископу Максиму Бранковићу* јавља укрштена са *Службом Атанасију и Кирилу* (Томин 2007: 162–166). Њихово заједничко приказивање изражено је и у ликовној уметности, највише на иконама (Томин 2007: 174–176).

Веома је важно указати на чињеницу да су у манастиру Крушедолу заједно приказани припадници породица Немањић и Бранковић. Испред олтара, на јужном ступцу, насликани су владика Максим и Свети Симеон, док је на северном ступцу као пандан Максиму насликан Свети Сава (Радовановић, 1971: 303–304). Они су, дакле, насликани наспрамно између два ступца на пролазу који води према царским дверима (Петковић 2000: 127). Ово заједничко сликање јасно показује да је већ средином шеснаестог века међу крушедолским монасима била формирана идеја о подударности делатности владике Максима и Светог Саве (Тимотијевић 1991–1992: 147). Многобројни су примери који показују да се повезивање култова Немањића

До Горе Атона дошавши и тамо благодетствују онима који се окупљају ради заштите, и отацству људи својих стварају манастир у тој Светој Гори, звани Хиландар, и њега посвећују Пресветој Богородици, у њено име је и саздан – Уласку у Свјатаја Свјатих, и за прибежиште онима од српских родова који хоће да избегну од бура и метежа, као што беху и научена ова два добра оца блаженим неким старцем, штавише и Богом, и испунивши то, записују га онима што тада владају српским скиптрима“ (Маринковић 1996: 230–231).

Добро је познато да Светог Саву веома често помињу издавачи повеља (Миклосич 1964; Новаковић 1912; Ђорђевић 1939: 193–212), тако да се може рећи да угледање на светосавски модел представља својеврстан топос, у смислу позивања на традицију. Занимљиво је, међутим, да се у повељи осталих чланова породице Бранковић, деспота Јована и мајке Ангелине, коју су издали манастиру Есфигмену 1499. године, не помиње Свети Сава (*Хрисовуља Јована Бранковића* 1853: 224–225; Миклосич 1964: 542–543; Новаковић, 1912: 542–543). Ни деспотица Јелена Бранковић не помиње га у својој повељи Хиландару изdatoј 1502. године (Јовановић 2009: 21–22). Сасвим је јасно да овако изузетно изражено наглашавање Светог Саве у три повеље сремских Бранковића које је саставио деспот Георгије, свакако превазилази уобичајену конвенцију – то је потврда сопственог верског, духовног и националног идентитета. Она показује да се у измењеним историјским приликама, у веома тешком времену када више нема самосталне државе, као ни представника некада угледних владарских династија, на терену северно од Саве и Дунава, чувају постојеће традиције. Стварају се нова културна средишта која својом делатношћу успостављају континуитет са периодом Немањића и Лазаревића – подижу се манастири и осликавају по старим узорима, негују већ постојећи и успостављају нови култови светитеља и тиме остварује духовно јединство. „Стари и новостворени култови и задужбине почели су да живе пуним животом кроз литературу, сликарство, музику, чувајући и развијајући историјску свест и духовно стваралаштво српског народа за будућност“ (Петровић 1990: 180).

Да су се писци шеснаестог века, у неговању култова нових светитеља, користили ранијим књижевним наслеђем, види се из многобројних примера. Већ усвојене теме и поетске слике из претходног периода спадају у репертоар општих места и њихово присуство прати се у различитим текстовима. Ипак, могућно је претпоставити да су се састављачи списка при одабирању неког мотива, паралеле или фигуре из богатог фонда општих места руководили одређеним асоцијацијама и аналогијама. У том смислу већ је поминуто упоређивање Максимовог монашења са монашењем Светог Саве. Описујући овај догађај, аутори култних списка употребили су исту симболичку слику – реч је о јелену, који жури на изворе воде, попут душе која хрли ка Господу (Пс. 42, 1). У *Житију Светиоџ Саве* Теодосије га упоређује са јеленом, у моменту када је одлучио да побегне у манастир (Теодосије 1992: 11).⁵

⁵ Поређење Светог Саве са јеленом изражено је и Теодосијевој *Служби светиома Сави* (Теодосије 1970: 267).

Као и у многобројним делима средњовековне књижевности, I Посланица Коринћанима (2, 9) цитира се и у *Житију Варлаама и Јоасафа*. На Јоасафово питање „Да ли се у ништавилу растајемо као људи, или постоји неки други живот по изласку одавде?“ Варлаам одговара: „Добра нада, о којој ти рекох, јесте царство небеско, о коме се људским језиком не може сасвим исказати. Свето писмо рече: 'Оно што око не виде и ухо не чу и што не узиђе човеку на срце, а што припреми Бог онима који га воле'. А када се ослободимо овог грубог тела, удостојићемо се да примимо оно блаженство“ (*Варлаам и Јоасаф* 2005: 57).

Поред поменутих паралела у књижевности, постоје елементи да се сликање Варлаама и Јоасафа у Крушедолу посматра као још један у низу примера Максимовог везивања за светосавски узор. Уоченим подударностима између Светог Саве и Светог Максима свакако треба додати и ову, иконографску. Она подсећа на истоветност њихових судбина, првенствено на одлазак у монахе и одрицање од овога света и његове сујетне славе. Истовремено, то је још један доказ континуитета традиције из периода Немањиха, која је, како се показује, била итекако жива у шеснаестом веку. Програмско присуство основних представа из немањихког периода огледа се у сликању Варлаама и Јоасафа, односно у идеји да владика Максим јесте Нови Јоасаф, као што је то био и његов монашки узор Свети Сава. Тако су га доживљавали и представљали непознати сликари крушедолског храма.

ИЗВОРИ

- Акатист светоме Сави. *Србљак. Службе. Канони. Акаџисџи*. Књ. 3. Приредио Ђорђе Трифуновић, превео Димитрије Богдановић, превод редиговали Димитрије Богдановић и Ђорђе Трифуновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- Јовановић, Томислав (прир.). *Варлаам и Јоасаф*. Београд: Просвета и Српска књижевна задруга, 2005.
- Данило Други. *Животџи краљева и архиеџискоџа срџских. Службе*. Гордон Мак Данијел и Дамњан Петровић (прир.). Београд: Просвета и Српска књижевна задруга, 1988.
- Доментијан. *Животџи Светџоџа Саве*. Лазар Мирковић (прев.), Радмила Маринковић (прир.). Београд: Просвета и Српска књижевна задруга, 1988.
- Служба светом архиепископу Максиму Бранковићу. *Србљак. Службе. Канони. Акаџисџи*. Књ. 2. Приредио Ђорђе Трифуновић, превео Димитрије Богдановић, превод редиговали Димитрије Богдановић и Ђорђе Трифуновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- Служба светом деспоту Јовану Бранковићу. *Србљак. Службе. Канони. Акаџисџи*. Књ. 3. Приредио Ђорђе Трифуновић, превео Димитрије Богдановић, превод редиговали Димитрије Богдановић и Ђорђе Трифуновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.

- Служба светом деспоту Стефану Бранковићу. *Србљак. Службе. Канони. Акаџисџи*. Књ. 2. Приредио Ђорђе Трифуновић, превео Димитрије Богдановић, превод редиговали Димитрије Богдановић и Ђорђе Трифуновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- ТЕОДОСИЈЕ. Служба светоме Сави. *Србљак. Службе. Канони. Акаџисџи*. Ђорђе Трифуновић (прир.), Димитрије Богдановић (прев.). Књ. 1. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- ТЕОДОСИЈЕ. *Жиџије свейоџ Саве*, Лазар Мирковић (прев.), превод редиговао Д. Богдановић. 3. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.
- Хрисовуља Јеоанна Бранковича, деспота србскогџ. *Гласникџ Друџиџва србске словесносџи* 5 (1853): 224–225.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАБИЋ, Гордана, Војислав Кораћ, Сима Ћирковић. *Сџуденица*. Београд: Југословенска ревија, 1986.
- БАКАЛОВА, Елка. Византијско сликарство у делу Војислава Ј. Ђурића. *У часџи Војислава Ј. Ђурића*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- БАШИЋ, Миливоје М. *Из сџаре срџске књижевносџи*. 4. изд. Превео и саставио Миливоје М. Башић. Београд: Издавачка књиџарница Геце Кона, 1931.
- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. Жиџије Георгија Кратовца, *Зборник исџорије књижевносџи*. Одељење језика и књижевности. Књ. 10. Стара српска књижевност. Београд: Српска академија наука и уметности, 1976.
- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. Жиџије Ђорђа Кратовца од попа Пеје. *Летџопис Маџице срџске* 422/1-2 (1978): 256–281.
- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. *Инвенџар ћирилских рукоџиса у Јуџославији (XI–XVII века)*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1982.
- ЂОРЂЕВИЋ, Иван М. Натписи на свицима и књиџама у најстаријем студеничком зидном сликарству. *Осам векова Сџуденице*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1986.
- ЂОРЂЕВИЋ, Иван М. Представа Светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви. *Богословље* 1 (1987): 171–186.
- ЂОРЂЕВИЋ, Иван М. Натписи на свицима и књиџама у раваничком зидном сликарству. *Свейџи кнез Лазар*. Споменица о шестој стогодишњици Косовског боја 1389–1989. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1989.
- ЂОРЂЕВИЋ, Иван М. Свети Симеон Немања као Нови Јосаф. *Лесковачки зборник* 33 (1993): 159–166.
- ЂОРЂИЋ, Петар. Помени св. Саве у нашим старим споменицима. *Свейџосавски зборник* 2. Извори. Београд: Српска краљевска академија, 1939.
- ЂУРИЋ, Војислав Ј. Свети Сава Српски – нови Игњатије Богоносац и други Кирил. *Зборник Маџице срџске за ликовне умейносџи* 15 (1979): 93–102.

- Ђурић, Војислав Ј. Узори светог Саве. *Летопис Матице српске* 455/ 3 (1995): 491–498.
- Ђурић, Војислав Ј. Једна антиисламска икона Светог Саве Српског и Светог Симеона Немање. *Хиландарски зборник* 9 (1997): 119–139.
- Јевтић, Атанасије. Патрологија. *Источни оци и њихови 4. и 5. века*. Књ. 2. Београд: Православни Богословски факултет, 1984.
- Јовановић, Гордана. О повељи деспотице Јелене Бранковић. *Свеске Матице српске*. Серија књижевности и језика 14 (2009): 19–26.
- Јовановић, Томислав. Житије Варлаама и Јоасафа у српском средњовековном наслеђу, *Варлаам и Јоасаф*. Томислав Јовановић (прир.). Београд: Просвета и Српска књижевна задруга, 2005.
- Јовановић, Томислав. *Свети Сава*. Томислав Јовановић (прир.). Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 1. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2010.
- Маринковић, Радмила. *Писах и њихових писах. Аутобиографске изјаве средњег века*. Радмила Маринковић (прир.). Београд: Нолит, 1996.
- Марјановић-Душанић, Смиља. *Владарска идеологија Немањиха. Дипломатичка студија*. Београд: Српска књижевна задруга, 1997.
- Мирковић, Лазар. Напомене. *Списи светог Саве и Савана Провенчаног*. Лазар Мирковић (прев.). Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије, 1939.
- Митровић, Катарина. Повеља деспота Ђорђа Бранковића о прихватању ктиторства над Хиландаром 1486, март 20, Купиник. *Спори српски архив* 5 (2006): 229–239.
- Митровић, Катарина. Повеља деспота Ђорђа, Јована и Ангелине Бранковић манастиру Светог Павла, 1495, новембар 3, Купиник. *Спори српски архив* 6 (2007): 209–217.
- Невострујев, Капитон. Три хрисовуље у Хиландару. *Гласник Српског ученог друштва* 8/25 (1869): 272–287.
- Новаковић, Стојан. Варлаам и Јоасаф. Прилог к познавању упоредне литерарне историје и хришћанске средњовековне белетристике у Срба, Бугара и Руса. *Гласник Српског ученог друштва* 50 (1881): 1–121.
- Новаковић, Стојан. *Законски синоменици српских држава средњег века*. Београд: Српска краљевска академија, 1912.
- Панић, Драга и Гордана Бабић, *Божородица Љевицка*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга и НИРО Јединство, 1988.
- Петковић, Сава. *Опис рукописних манастира Крушедола*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1914.
- Петковић, Сретен. *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*. Нови Сад: Матица српска, 1965.
- Петковић, Сретен. *Манастир Света Тројица код Пљеваља*. Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности, 1974.

- Петковић, Сретен. Фреске XVI века у цркви манастира Крушедола. *Саопштења* 30–31 (2000): 113–137.
- Петровић, Даница. Фрушкогорски манастири и српско појање. *Фрушкогорски манастири*. Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1990.
- Поповић, Душан Ј. Војводина у турско доба. *Војводина. Од најстаријих времена до Велике сеобе*. Књ. 1. Нови Сад: Историско друштво у Новом Саду, 1939.
- Радовановић, Јанко. Прилог иконографији светих сремских деспота Бранковића. *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 7 (1971): 295–314.
- Радочић, Ђорђе Сп. Шта је жена. Из старог српског рукописа XV века, *Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба*. Нови Сад: Матица српска, 1967.
- Радочић, Светозар. Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Левишке. *Старијар* 3–4 (1955): 77–81.
- Станковић, Радоман. *Рукописне књиге Музеја Српске православне цркве у Београду. Водени знаци и даширање*. Београд: Народна библиотека Србије, 2003.
- Станојевић, Станоје, Душан Глумац. *Светло писмо у нашим старим списаницима*. Београд: Српска краљевска академија, 1932.
- Стојановић, Љубомир. *Стари српски записи и написи*. Књ. 6. Ср. Карловци, 1926. Београд: Српска академија наука и уметности, Народна библиотека Србије, Матица српска, 1988.
- Тимотијевић, Мирослав. Сремски деспоти Бранковићи и оснивање манастира Крушедола. *Зборник Мајице српске за ликовне уметности* 27–28 (1991–1992): 127–150.
- Тимотијевић, Мирослав. *Манастир Крушедол*. Књига 1. Нови Београд: Драганић; Нови Сад: Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине, 2008.
- Томин, Светлана. Мотив ујелењења душе код Теодосија Хиландарца. *Научни саставак слависти у Вукове дане* 26/1 (1997): 41–50.
- Томин, Светлана. *Владика Максим Бранковић*. Нови Сад: Платонеум, 2007.
- Трифунковић, Ђорђе. *Стара српска књижевност. Основе*. Београд: Филип Вишњић, 1994.
- Ћирковић, Сима. Средњи век. *Војводина. Знаменитости и лепоће*. Београд: Књижевне новине, 1968.
- Ћирковић, Сима. Последњи Бранковићи. *Историја српског народа. Доба борби за очување и обнову државе (1371–1537)*. Књ. 2. Београд: Српска књижевна задруга, 1982.
- DINIĆ-KNEŽEVIĆ, Dušanka. Sremski Brankovići. *Istraživanja* 4 (1975): 5–44.
- MIKLOSICH, Franc. *Monumenta Serbica. Spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii*. Graz: Akademische druck – U. Verlagsanstalt, 1964.
- RADOJČIĆ, Đorđe Sp. *Antologija stare srpske književnosti (XI–XVIII veka)*. Đ. Sp. Radojčića (izbor, prev. i objašnjenja). Beograd: Nolit, 1960.

Svetlana Tomin

PRINCE-BISHOP MAKSIM AS NEW JOSAPHAT.
ON SAINT SAVA'S MODEL OF THE FRESCO CYCLE
IN THE MONASTERY KRUSEDOL

Summary

Indian prince Josaphat, hero of the famous medieval hagiography (novel, history) was a spiritual role model to Saint Sava and according to his wish he was represented on a fresco in the monastery Studenica together with his mentor, old Baarlam. Afterwards Serbian rulers such as Stefan Nemanja, Stefan the First Crowned (Stefan Prvo-venčani) and king Milutin were represented as New Josaphats. This tradition continued in the middle of the sixteenth century when two frescoes representing Barlaam and Josaphat were painted in the monastery Krusedol. In an attempt to show connection of the iconographic model of Barlaam and Josaphat in this monastery with the model commissioned by Saint Sava, the article points to many parallels between life and achievements of Saint Sava and the ktitor (or patron) of the monastery Krusedol prince-bishop Maksim.

The conclusion is that in the monasteries of Fruska Gora as new focal points of cultural activities, after the fall of Serbian medieval state, the focus was deliberately on continuity with the previous period so it is possible to trace this development of tradition and spiritual unity both in literature and iconography.

Key words: Barlaam and Josaphat, Saint Sava, prince-bishop Maksim Branković, Krusedol, iconographic program, tradition, cult manuscripts.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
arsenije@ptt.rs

Дејан В. Ајдачић

О КЊИЗИ „СВЯТИЛИЩА И ОБРЯДЫ ЯЗЫЧЕСКОГО БОГОСЛУЖЕНИЯ ДРЕВНИХ СЛАВЯН ПО СВИДЕТЕЛЬСТВАМ СОВРЕМЕННЫМ И ПРЕДАНИЯМ“ ИЗМАИЛА СРЕЗНЬЕВСКОГ

Аутор испитује књигу руског фолкористе и лексикографа 19. века Измаила Срезњевског „Святылища и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современным и преданиям“ (Светилишта и обреди паганског богослужења древних Словена по савременим сведочанствима и предањима) објављену у Харкову (1846) и Санкт-Петербургу (1848). Указује се на значајан утицај Шафарика на руског истраживача и сродне књиге о словенској митологији у четрдесетим годинама 19. века у Русији. Анализирају се историјски, лексикографски и фолклорно-етнографски извори, њихова аутентичност, називи и својства светилишта. Грађа представљена у књизи Срезњевског је раздвојена на мистификоване изворе, и грађу о култури западних, источних и јужних Словена. Посебно се разматра утицај мистификација на погледе Измаила Срезњевског на обликовање књиге и њену потону судбину, те осветљавају њени доприноси познавању словенског пантеона и обредне културе паганских Словена, те место књиге у историји славистике и данас.

Кључне речи: Измаил Срезњевски, религија, обреди, светилишта, Словени, славистика, историја славистике, извори, лексикографија, фолклористика, руска филологија

1. Измаил Срезњевски је као адјункт-професор Харковског универзитета добио подршку руског Министарства народне просвете да као перспективан стручњак оде на вишегодишњи студијски боравак по словенским земљама, пре свега тадашње Аустријске империје. Срезњевски је са 27 година кренуо 1839. најпре у Берлин, а потом је био у Пољској, Лужици, Словачкој, Чешкој, Словенији, Хрватској, Галицији, Србији и Црној Гори, сакупљао грађу у низу академских библиотека и лично упознао водеће слависте свог времена. По окончању дугог студијског боравака Измаил Сре-

зњевски се вратио у 1842. у Харков и тамо је до 1846. предавао као први професор-слависта славистичке предмете. При крају харковског периода¹ написао је докторску дисертацију *Святылища и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современным и преданиям*, која је одбрањена 3. децембра 1846. године у Харкову. Срезњевски је постао први доктор словенске филологије у Руској империји. Његов рад објављен у Харкову 1846. имао је 107 страница, потом су у наставцима делови дисертације објављени у петроградском часопису *Финский вестник* 1847 (т. 20, 21, 23), а затим цела књига у Санкт Петербургу 1848. године у типографији Жернакова са 96 нумерисаних страница. Књига петербуршког издања коју смо користили садржи кратку уводну реч и садржај на нумерисане две странице и чине је увод (1848: 1–18), прва глава о светилиштима (19–56), друга глава о обредима богослужења (1848: 57–93) и закључак (1848: 94–96). После релативно брзе појаве три издања током три године – две у виду књиге и једног часописног издања 1847, књига дуго није прештампована, а ново издање је објављено после више од века и по, 2011. године код московског издавача „Красанд“ (Журављова 2012: 24). Књига Срезњевског је у целости доступна у електронском виду на пројекту гугл букс².

У првој половини 19. века интензивно су се развијала упоредна истраживања религија, а највећи углед су уживали немачки филозофи романтизма и језикословци. У оквиру тада водеће немачке филологије знаменити Герес, Кројцер и браћа Грим су испитивали индоевропске корене европских митологија и укључивали су у своја разматрања узгред и словенски материјал. Било је то и време рађања научне славистике и успостављања сарадње националних великана попут Карацића, Максимовича, Колара, Ханке, Челаковског, Штура, Шафарика које је тада млади Измаил Срезњевски лично упознао и са којима је потом био у контакту и преписци.

Срезњевски у истраживању паганске вере уопште не помиње Синопис, ни Мавроорбина – скраћени руски превод (1722) са италијанског *Кравлевсѣва Словена* (1601) Мавра Орбинија, као ни књиге „кабинетских митолога“ краја 18. и почетка 19. века Глинке, Чулкова и Кајсарова, ни списе Венелина који су у четрдесетим годинама сматрани превазиђенима и застарелима. Нова мерила у критичком односу према изворима донела је утицајна и енциклопедијски богата Шафарикова књига *Slowianske Starožitnosti* (1837) која је подстакла низ истраживања паганске народне културе.

¹ Срезњевски је после преране смрти слависте Петра Прејса у 36. години био позван да у Санкт Петербургу преузме његово место на универзитету. Срезњевски и мало старији Прејс су у истом периоду боравили у Европи, у неким местима су чак заједно боравили и били су у пријатељским односима. Измаил Срезњевски је прихватио позив са Петроградског универзитета и до краја живота је тамо радио.

² Један примерак је искениран из библиотеке Колумбијског универзитета, а други, са подвлачењима у тексту и на маргини – из библиотеке Харвардског колеџа са датираним печатом 21.12.1966. на полеђини насловне стране.

Превод Бодјанског Шафарикове књиге на руски појавио се под насловом *Славянские древности* у три тома 1837 и 1838. скоро истовремено када и издање у оригиналу. Ова је књига била основ славистичких курсева првих руских слависта (УСАЧЕВА 2008: 337). Код Руса се јавља низ књига о словенским старинама *Начертание славянской мифологии* петроградског професора Михаила Касторског (1841), *Славянская мифология* Николаја Костомарова (1846), *Святилища и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современным и преданиям* Измаила Срезњевског (1846/1848) и *Мифы славянского язычества* Дмитрија Шепинга (1849).

Неки делови књиге Срезњевског се појављују у угледним часописима тога времена: „Журнал Министерства народного просвещения“ (1846, 1847), „Чтения в Обществе истории и древностей российских“. Радови Срезњевског о паганској религији Словена после књиге и светилиштима општесловенским оквирима у неколико познијих студија (Журављова 2012: 24).

2. О ИЗВОРИМА. Срезњевски је у овом делу обухватио тада познате средњовековне хронике германских и данских хроничара и мисионара, као и дела чешких и полских латиниста. Византијске изворе аутор цитира по вишетој компилацији латинских превода *Memoriae populorum* Ивана Стритера (1740–1801) објављеној у Петрограду. Арапске изворе Срезњевски користи по два издања Академије у Санкт Петербургу – руског оријенталисте немачког порекла Христијана Френа *Ibn-Foszlan's und anderer Araber Berichte über die Russen älterer Zeit* (1823) и француског оријенталисте Франсоа Бернар Шармуа *Relation de Masoudy et d'autres auteurs musulmans sur les anciens Slaves* (1833). Срезњевски, по правилу, цитате из несловенских извора даје у преводу на руски језик. Добро упућен у изворе и студије о паганским светилиштима и обредима старих Словена, у предговору он пише да су аутори до њега често понављали мали број старијих извора, углавном списе германских, данских и византијских хроничара.

Срезњевски много чешће но његови претходници и савременици користи речнике, што је веома разложно и блиско поставкама савремене етнолингвистике која лексичку грађу повезује у интегрално проучавање народне културе. Аутор користи стари *Лексикон* Памва Беринде (1627), речник вендског језика Христијана Хенига фон Јесена (1705), немачко-словеначки речник Освалда Гутсмана (1789), речник лужичког (1721), речник илирског Белостенца (1740), речник Стулија (1806), тобожње чешке старине *Mater verborum* Вацерада у издању Вацлава Ханке (1833). Руски слависта лексичку грађу црпи из пољског речника Самуела Богумила Линдеа (1807–1814), из *Српског рјечника* (1818) Вука Караџића (1848), чешко-немачког речника Јосифа Јунгмана (1835–1839) и чешког Палковича (1821), етимолошког речника словеначког духовника, писца и језикословца Урбана Јарника *Versuch eines Etymologikons der slowenischen Mundart in Inner-Oesterreich* (1832), *Корнеслова рускаго языка* Федора Шимкевича (1842), Аутор користи и лингвистичке радове Ф. Палацког, *Словенску ђрамаишку* инспиратора сло-

венског зближавања Јозефа Добровског, студију *Glagolita Clozianus* о сачуваним листовима глагољске проповедничке књиге из 11. века коју је објавио Бартоломео (Јернеј) Копитар (1836) и др.

Срезњевски користи и изворе и студије о древном праву – књигу Кухарског о најстаријим споменицима словенског законодавства (1838), студију Вацлава Александера Мацејовског *Pamiętniki o dziejach piśmiennictwie i prawodawstwie Słowian* (Санкт-Петербург 1839) те изворе *Законик Сѣефана Душана, Руска правда* (по руском издању 1848: 20 и варшавском издању Раковецког 1848: 39). Велику пажњу Срезњевски поклања новим и најновијим записима усмене традиције, спајајући своје анализе старих извора са „савременим сведочанствима“, са „свим што сам од остатака паганске обредности успео да приметим у народу“ (1848: 5). О фолклорним изворима Срезњевског биће више речи поводом анализе представа појединих словенских народа.

3. ДОГМАТИ СТАРЕ РЕЛИГИЈЕ СЛОВЕНА. У уводном делу аутор разматра основе паганских веровања (1848: 1-18) држећи се старих извора Хелмолда и Прокопија и тада савремених тумачења Павла Шафарика и Михаила Касторског. Најважнији догмат старе вере Словена, и по Срезњевском, је постојање једног врховног бога, који је родоначелник свих других богова. Срезњевски потврђује постојање других словенских богова, али указује да је њихов положај у односу на врховног бога потчињен и позива се на латинско-лужички речник Свотлика (1721) у којем је у лексикографском опису уз *idolum* наведена реч *pribobojo*, коју Срезњевски преводи као *ѝрибоѝи* и укључује у општесловенску концепцију о боговима, уз објашњење да је друге богове направио Бог богова или Велики бог, да су они били његово дело, те да имају улогу посредника између њега и света (1848: 4). По мишљењу низа истраживача, укључујући ту и став Срезњевског из књиге *Святилища и обряды языческого богослужения древних славян...* постојање врховног бога могло је допринети и ненасилном прихватању хришћанства као једнобожачке религије.

Измаил Срезњевски се позива на Прокопијев став да је господар громова врховни бог, али сматра да је Прокопије помешао два појма, појмове невидљивог и видљивог бога (1848: 2–3), па у свом коментару уноси исправку византијског аутора и пише да је Перун онај видљиви бог. Срезњевски наводи ставове Хелмолда о једнобоштву Словена и истиче да је по немачком летописцу „бог богова“ Световид (1848: 3). Питање о имену врховног бога Словена је сложено, јер се у различитим словенским крајевима јављају различита имена. Шафарик и Касторски су пре Срезњевског користили синтагму „бог богова“ и идеју да су Словени имали једног врховног бога који је могао да се на истоку и западу различито назива. Проблеми општесловенских и локалних особености биће касније поново размотрени.

Срезњевски сматра да су Словени веровали и у богиње, и опире се Масудију који описује деу наспрам главних идола, Ибн Фадланове помене

жена и кћери Руског бога, Титмареве наводе о богињи Љутича, те о богињама у храму у Ретри (1848: 5), али и непоузданим изворима попут Вацерових старочешких речи (1848: 6).

4. Називи светишта и идола. Места извођења обреда у природи, показао је Срезњевски у првој глави, могу бити места поклоњења божанствима стихија код извора, око ватре, око светог дрвета или у светиштима. Пажљиве анализе којима је Срезњевски подвргао и спојио старе и нове изворе о „поклоњењу води“, „поштовању воде“, „богослужењу крај воде“, „пуштању низ реку“ истиче воду као сакрални и обредни објект (20ид). У обредима везаним за ватру аутор анализира обреде различитих календарских периода: летње обреде са прављењем огњева на Ивана Купалу, „огнепоклонение“, запаљено брвно Коледа у оквиру слављења Божића код Срба, гатање по угљевљу код разних словенских народа и др. Истраживање обреда повезаних са водом и ватром представља узорне синтезе на највишем нивоу средине 19. века.

У одељку „О храмовима“ (37–47) и у осталом тексту Срезњевски места вршења обреда назива: *святилище, городище, храм, капище, требиште, урочище*. Осим ових речи Срезњевски употребљава и реч *престол*. Реч из наслова *святилище* аутор користи као општи назив. Употреба тог назива сведочи да се аутор не придржава хришћанског начела да се место општења са богом ограничава на хришћанску вероисповест. Он блискозначно употребљава речи *свейиличиѣ* и *храм* у описима арапских путописаца и данских и германских хроничара.

Городищиѣ се представља по опису Зорјана Доленге Ходаковског (33–36) и подацима археолошких испитивања Константина Калајдовича. У књизи, у којој има мало полемичких оспоравања, Срезњевски се не слаже са ставом Ходаковског да *городищиѣ* не могу бити близу једно другоме, и наводи да чињенице које у неким случајевима противрече таквом уопштавању (1848: 35). Као „Недосмотр“ Ходаковског, истраживач сматра став да се градишта праве на узвишењима код ушћа две реке, те наводи примере које одступају од тог начела (1848: 35). У промишљању овог култног објекта који је нешто између места за идоле и храма, и које има валове, може се идентификовати по пепелу, жртвеним предметима и људских остацима, постоје два типа – городишта на отвореном око којих нема препрека, и друга, која могу бити сакривена. (1848: 36). У књизи су обухваћена городишта на широком словенском простору. Срезњевски је неколико година по објављивању своје књиге објавио и посебан текст „О городищах в землях славянских, преимущественно западных“ (1850).

У одељку о устројству и положају храмова Срезњевски пише да је унутрашњост храма словенских пагана (понајвише по записима о балтичким Словенима) дељена на два дела: предњи део и само светилиште (1848: 42). Сакрално средиште храма може бити у средини али је чешће на крају супротном од улаза (1848: 43). Руски истраживач не искључује могућност

постојања купола и полукупола, позивајући се на Масудија и остатке старог словенског храма у шлеском месту Љубусе (1848: 44). Срезњевски мисли да храмови нису били ниски, процењује да су били 5 па и 10 аршина најмање (1848: 44). Извори наводе на закључак да су храмови грађени од дрвета, али на основу неких сведочанстава из Мекленбурга и Помераније, гласина по Масудију, као и на неколико камених остатака у Саксонији и Шлезији, по Срезњевском отвара питање да ли су постојали камени храмови Словена (1848: 45–46). У прилог словенског а не немачког порекла камених остатака аутор наводи да су познати замкови словенског порекла од камена, и да су Словени владали техником грађења камених грађевина, да се говори о каменом *ѿперему* Олге (1848: 46).

Срезњевски истиче велико значење рогова који се налазе у многобројним храмовима (1848: 46), као и оријентацију светилишта према истоку, куда су упућивана обраћања боговима (1848: 47). Свештеници нису живели ту, усамљени храмови у којима се није живело, али у које се могло склонити по потреби.

Капице се помиње у средњовековним хришћанским изворима Источних Словена: по Кијевском патерику капишта у Ростовској области је разрушио чудотворац Исаија, о капиштима пише и Митрополит Иларион. Срезњевски даје и значење ове речи – идол, жртвеник, наводи места која су тако преведена у *Новом завету* (1848: 38, 41), па се уз етимологију Добровског (од *кай-аѿи*) пита није ли правилније *коѿ-оѿ* (уп. грч. *haptos*) (1848: 38). Савремени етимолошки речник потврђује реч у старословенском, и упућује на старочувашки-дунавскобугарски са значењем „форма, фигура“ (ЕСУМ 2: 371–372). У преводу Саксовог описа храма Рујевита у Кореници на острву Рујну, „капиште“ се употребљава као назив за најважнији део храма са идолом. (1848: 41)

Требишѿиѿе се помиње у Новгородском летопису, а Срезњевски у намени – храм жртвеник, старословенске потврде из библијских текстова и етимологија *Требишѿиѿи теребитѿ* – щипаѿ, выщипываѿ, вырезываѿ, вычищаѿ, трѣба – нужда, обрядѿ (1848: 38). Код Срезњевског се не појављује назив *божница*, те *кумиришѿиѿе*, *кумирица* који потичу од речи *кумир* (Прискока 2002)

Наведена је и реч *калдовишѿиѿе* – са значењем жртвеник по речнику *Deutsch Windisches Wörterbuch* Гутсмана (1789) (1848: 60). Срезњевски наводи речи истог и сродних корена упућујући на њихове могуће семантичке везе.

Најчешће се користи реч *идол*, а уз њу и сложенице *идолоѿоклонѿѿво*, *идолослуженије* (1848: 51). По записима које користи Срезњевски, Словени су идоле својих богова израђивали углавном од дрвета и назива их различитим именима. Да је идол направљен упућује назив *болван*, *балван* (по Линдеовом речнику пољског језика, 51 Срезњевски следи Шафарика). Реч *кумир* у значењу паганског идола је често коришћена у старословенским текстовима, а њено порекло по савременим етимолошким реконструкци-

јама осетинско или бугарско (ЕСУМ). Срезњевски поводом речи *кумир* упућује на граматику Добровског и Копитара (1848: 50), а поводом речи *истуџукан* на *Лексикон* Памва Беринде 1627 (истукаю – выливаю – 1848: 50). У преводима коришћених извора појављују се и сложени називи, као Тит-мареви „рукотворени богови“ (1848: 40) у троугаоном храму Ридегосту.

5. Мистификације. Да би било јасно како се на закључке Срезњевског одражава једнако коришћење аутентичних и кривотворених записа, ваља из његове књиге одвојити податке који нису изворни и осматрити у којој сфери његових интересовања се они појављују, како их аутор користи и којим уопштавајућим резултатима они воде Срезњевског и друге истраживаче његовог времена, који су били уверени да користе поуздану и аутентичну грађу.

Главни правац мистификација Длугоша и Ханке је измишљање богова ради проширења пантеона, уз додавање неким од њих одређених надлежности унутар поделе божјих послова. Срезњевски наводи Длугошеве богове Дедилија, Девана, Марана (1848: 6) Нија (1848: 14)³, али Длугошеве мистификације се не користе у великој мери и немају суштинског значаја за реконструкцију вере паганских Словена. Посебно неповољне последице на ставове Срезњевског о боговима Словена имало је његово уверење да су мистификације Вацлава Ханке *Краљедворски рукопис* и збирка речи *Mater verborum* Вацерада поуздана сведочанства о старој вери. *Mater verborum* је назив за измишљене и дописане чешке речи у чешком препису средњовековног лексикографског дела Саломона из Сен Гал(ен)ског манастира познатог под називом *Glossae Salomonis*. Ово лексикографско латинско дело краја 9. века потом је преписивано и углавном добијало у новим преписима немачке глосе. У примерку из библиотеке у Прагу налазио се препис из непознатог чешког манастира из 1102. са чешким глосама о чему је филологе први кратко обавестио Вацлав Ханка 1827. у „*Časopise společnosti vlastenského Museum u Čechách*“. Ханка је издао чешке глосе *Mater verborum* 1833. у „*Zbírce nejdvějšich slovníků latinsko – českých*“, а скоро све глосе је у свој чешко-немачки речник укључио Јунгман. Ауторитет овог проналаска утврдили су Палацки и Шафарик научним издањем са коментарима 1840. (1848: 4). Критичке сумње у аутентичност без аргументације најпре је дао Копитар не упуштајући се у доказивање, а доказе за мистификацију је понудио Патера.

У време свог боравка у Европи Срезњевски се лично упознао са Ханком; тада је објавио текст „Извлечения из Краледворской рукописи касательно религиозных верований и обрядов“ (1840). Срезњевски је ценио Ханку у чему су га утврђивали велики ауторитети чешке славистике, био је са њим у присној преписци двадесет година, своје утиске о словенским земљама је објављивао као отворена писма Ханки. Са Ханком је полемисао

³ Нија су Пољаци пагани молили да их после смрти одведе у најбоље делове ада.

једино о језику ремског јеванђеља и питањима српског и хрватског правописа. Срезњевски је 1860. године објавио „Воспоминания о В. В. Ганке“ и „Обозрение филолого-археологических трудов В. В. Ганки“. У књизи о светилиштима он даје опширне цитате, често се позива на *Краљедворски рукопис* (1848: 8, 11 бог Трјас, 60–63, 65–66, 69, 75, 81) као поуздан и аутентичан документ, што је одговарало мишљењу о Ханкиним открићима која тада још нису изазивала подозрења нити су сматрана мистификацијама. У њих не сумња ни Исмаил Срезњевски и користи мистификоване називе богова које наводи тобожњи аутор чешких глоса из 12. века, унетих у препис латинског рукописа *Mater verborum*. Као што је речено, први их је објавио Ханка 1833., а Срезњевски их наводи по издању Палацког и Шафарика записа тобожњег чешког монаха Вацерада који даје имена богова: Дјвана Лјтница Лада Јбутица Морана Хлипа; Дјвана ћерка Перуна и Лјтнице, Радагаста унук Крта, Страцца син Ситиврата – бога времена (1848: 6). Главни доказ за тезу Срезњевског о међусобним односима словенских богова као односа члана породице у којој је врховни бог глава породице заснива се на Ханкиној измишљеној митологији. Чак са жаљењем што је трагова о њиховим односима остало мало, Срезњевски наводи: „код Вацерада читамо да су Девану сматрали ћерком Перуна и Летнице. Радагаста унуком Крта, Страцца сином Ситиврата.

Захваљујући Ханкиним изворима, које је Срезњевски обилато користио, његови закључци посебно о словенским боговима чине његово дело данас застарелим и превазиђеним. Срезњевски је бранио аутентичност *Краљедворског рукописа* 1861. у време када су се у Чешкој јавиле прве сумње у аутентичност старочешких рукописа. Стари Срезњевски је покушао да заштити Ханку у тексту „Чешские глоссы в „Mater verborum““. Разбор А. О. Патеры и дополнительные замечания И. И. Срезневского“ (1878). Али у Русији крајем седамдесетих година 19. века студије Макушева, Ламанског и Кочубинског дају темељне доказе о кривотворењима (ЈАПТЕВА 2001: 97), а Ламански текстом „Новейшие памятники древнечешского языка“ (1879–1880) наступа против покушаја Срезњевског да заштити Ханку од Патериних разобличења (ЈАПТЕВА 2001: 98).

На фону друге мистификације, чије је податке одбацио, биће јаснији став Срезњевског према кривотвореним изворима, а потом и последице некритичког коришћења таквих дела. У 18. веку велику пажњу љубитеља старина је привукла колекција бронзаних фигура из села Прилвица у крају у којем су некада живели Словени. Прилвицке идоле са натписима који су доцније рашчитани као натписи паганских Словена је 1768. лекар Хемпел купио од јувелира Јакоба Шпонхолца. Није се још знало да су то фалсификоване бронзане статуе повезане са паганским веровањима Словена и натписом Ретра, што је изазвало интересовање колекционара за фигуре, а историчара за храм у Ретри. По наруџбини принца Мекленбург Стреличког, дворски уметник је нацртао нађене идоле, а његов дворски саветник и проповедник Андреас Готлиб Маш је на немачком језику написао

књигу *Die gottesdienst Alterthümer der Obodriten* (1771). Потом је Пољак Јан Потоцки, аутор чувеног *Рукописа из Сарајева*, као колекционар набавио неколико фигура, а за своју књигу на француском *Voyage dans quelques parties de la Basse-Saxe pour la recherche des antiquités slaves ou vendes* објављену у Хамбургу 1795. године наручио нове цртеже тобожњих ретранских идола, а своју књигу опремио и речником словенских речи. Срезњевски књигу 1771. о Ободритима помиње са оценом да су идоли из Прилвица „бесмислене кривотворине“ (1848: 53). Он потпуно одбацује и ауторе који су користили Машову књигу о благу Петре – Ботона, историју Булгарина, историју Пољака *Historia narodu polskiego* историчара друге половине 18. века Адама Нарушевича, *Über die Ächtheit der sogenannten Obotritischen Runendenkmäler zu Neu-Strelitz* (1836) Јакоба Андреаса Левецова, *Wissenschaft des Slavischen Mythus* чешког професора Јана Хануша (1842), професора Ингемана из Копенхагена, који је по виђењу Касторског, саздао дуалистичку веру Словена опирајући се Машу. Следећи Шафарикову анализу (1837) Касторски је студији Маша као мистификацији придавао толику важност да годину објављивања његове књиге чини преломном у истраживањима словенске митологије и дели их до 1771. и после 1771. Срезњевски је после објављивања своје књиге о светилиштима објавио два текста који су повезани са ретранским фигурама „Древние письменна славянские“ (1848) и „(Прилвицкије древности) Новое сочинение Яна Колара „Die Götter von Retra“ (1851).

Ослањање Срезњевског на мистификације Длугоша, Ханке и Сахарова и њихово ширење пантеона уз приписивање надлежности измишљеним боговима није се много одразило на централну тему његовог истраживања, јер су све ове мистификације запостављале обреде посвећене тим измишљеним боговима. Тако и у раду Срезњевског у чијем центру су били светилишта и обреди паганских Словена долази до парадоксалне ситуације – он цитира мистификаторе са њиховим „кабинетским боговима“ али не може да понуди њихове потврде за одговарајуће обреде. Очигледна несразмера превише развијене митологије према одсутности ритуала није будила сумње руског истраживача, није га наводила да искаже неке своје претпоставке о тако чудној појави и није утицала на постављање нових питања, будући да се цео проблем сводио у његовом виђењу на оскудност извора. Како се крајем 19. века већ много критичније гледало на изворе, а мистификација Ханке више ни код кога није изазивала сумњу, читав низ реконструкција старе вере Словена је изгубио тле под ногама. Сам Срезњевски је као метлом избрисао све поштоваоце Маша, а дошло је време да и његову, много бољу књигу сачека слична судбина. Књига Срезњевског је гурнута у заборав, па и оно што је у њој било добро. Иако је био вредан и начитан истраживач, брижљиво и широко образовани слависта енциклопедијских знања, који је следио Шафарика као најбољи узор свог времена, Срезњевски је платио дуг заблудама читаве генерације тадашњих филолога и мањку личне критичности. Можда и није парадоксална чињеница да је млади

Срезњевски као неопрезни патриота у „Запорошким старинама“ пропустио понешто дотерано, и сам насео дотеривањима свог пријатеља, којег је бранио до краја живота и тиме платио углед своје књиге настале из докторске дисертације.

По проширивању броја извора, књига Срезњевског представља претечу по тоњим синтетичким радовима Котљаревског, Афанасјева, Потебње, Веселовског и Сумцова. Књига Срезњевском у своме времену је била корак напред у анализи, пре свега по широком славистичком материјалу. Ни Афанасјев, велики сакупљач и компилатор 19. века, често није разликовао аутентично од неаутентичног. По критичности, истраживање Срезњевског се не може поредити са прецизним радовима Александра Веселовског или Николаја Сумцова. Критичност према изворима у време Срезњевског је добијала на значају а рад на анализи извора је постао саставни део изучавања паганских веровања, али је појам критичности био нестабилизован. У прилог томе може се додати да сам аутор у младости као творца *Зайороцких сѣарина* није избацио извесна дотеривања. Ханка и Срезњевски изгледају као сабраћа по научном патриотизму који доводи у сумњу и сам смисао такве науке, засноване на „записима“ који нису изворни.

Са бујањем неопаганства и обнављања старе словенске вере у псеудо-академским библиотекама на темељима некритичких извора, Срезњевски је у двосмисленом положају – он једном ногом стоји у науци која тражи придржавање строгих правила, али је чињеница да са друге стране у његовој књизи има ставова који могу бити интересантни неопаганским „академцима“. Академска филологија и антропологија треба да Срезњевског критички заштите од могућих злоупотреба његовог ауторитета.

Када посеже за народним пословицама поводом веровања у судбину и *ројенице*, *роженице* (1848: 7), Срезњевски се позива на *Слово Христѡ-љуйца*, наводи руске и српске пословице, као и хрватско предање о књизи *Рожденик*. Николај Зубов је у књизи *Лінгвотекстологія середньовічних слов'янських повчань проти язичництва* (Зубов 2004) доказао да веровања о рођеницама нису бића из паганских веровања него представљају погрешно протумачене појмове из хришћанских полемика о Богородици. Оно што је био део полемичког текста схватано је, од стране непажљивих записивача и митолога, као доказ о бићима која се називају рођенице.

6. Балтички (Полапски) Словени. Измаил Срезњевски је користио широк круг хроника на латинском језику о балтичким Словенима. Следећи Шафарика, Срезњевски на почетку сугерише да су освајачи и странци пристрасни због чега нису могли да схвате све чиниоце туђе вере, али у самом тексту он не исправља ставове хроничара средњег века, него покушава да прецизира структуру и величину. Када процењује могућу висину словенских храмова споменutih у латинским списима, харковски професор полази од претпоставке да су их хроничари поредили са хришћанским црквама које су им биле познате и да би свакако истакли чињеницу да су словен-

ска паганска светишта нижа (1848: 44). Срезњевски не додаје коментаре који би суштински оспоравали наводе латиниста или указивали не нешто прећутано. Без коментара остао је и један од најстаријих латинских извора о Сасима у којем бенедиктинац Видукинд Корвејски (ок. 925–980) помиње да су идол Сатурна од бакра излили балтички Словени (1848: 51).

По *Хроници* свештеника Титмара (Дитмара) Мерзебурзког (975–1018), у мочварном и шумовитом залеђу шћећинског залива, западно од Одре у данашњем Мекленбургу, некадашње племе Редара (Ободрита) је у месту Ридегост (Радегост) имало троугаоно светиште, са троја врата, од којих су недоступна, најмања, врата била на истоку, окренута према мору. У храму су били резбарени идоли међу којима је главни био рукотворени Сварожић, док су се ту налазили и рогови (1848: 40). Око Ретре налазио се по Титмару и аналисти Саса и свети гај са светим бором (1848: 30). Срезњевски користи и познији, латински извор 11. века *Дејания епископов Гамбургской церкви* (око 1075) Адама Бременског, претпостављајући да је „Знаменити град Редара, *Рейтра*, престоница идолопоклонства“ (1848: 40) храм који је поново подигнут после рушења на месту које је описао Титмар. Истраживач пише да и Хелмолда у свом делу помиње храм у Ретри.

Срезњевски обилато користи три извора за историју балтичких Словена из 12. века: *Живойѿ Оѿнона Бамберцкоѿ*, *Словенску хронику* свештеника и мисионара Хелмолда (ок. 1117–1177) и *Gesta Danorum* учесника данско-словенских окршаја Сакса Граматика (ок. 1140–1216). Из *Живойѿа Оѿнона Бамберцкоѿ*, углавном по учеснику проповедничких похода и Отоновом помоћнику Сефриду описује се храм у Штетину на највишем од три брда, обојене фигуре и троглави идол Триглава (1848: 39). Недавно је Александар Лома повезујући записе различитих епоха у свом разматрању о Црнобогу претпоставио да су Црнобог и Триглав различити називи истог бога (Лома 2002: 187–188). По Сефриду Срезњевски набраја и храмове у Гуцкову, Љутичима, Волкасту, Јулину, ободритски храм (Бодрича) у Ростоку и Малхову, храм Рујевита у Кореници на острву Рујан.

Веровања у свете храстове произлази из Хелмолдовог описа ограђеног гаја на путу из Старгарда ка Либеку у којем поштују „бога тог краја *Проне*“ (1848: 30). Наводи се да је ту било пената и идола, да је постојао жрец који је изводио и жртвене обреде. У проучавањима паганске митологије Словена и Срезњевски понавља чувено и много пута цитирано Хелмолдово називање *Црнобоѿа* (1848: 12), којем додаје топониме гора Црнобог и Белобог код Лужичана. По речнику вендског језика из 18. века линебершког наречја Христијана Хенига *Vocabularium Venedicum* (1705) ђавола су називали Чернобогом (1848: 12). На веровања у Белбога у Померанији Срезњевски се ослања на *Codex Pomeraniae diplomat.* (1848: 13).

Лома полази од претпоставке да се и код прибалтичких Словена у једном племенском средишту култ по правилу усредсређује на једног врховног бога, тако да само његово име налази одјека у писаним изворима, док друга уз њега евентуално штована божанства остају анонимна; везивање двају

теонима, *Црнобог* и *Триглав*, за исто место и време указује да светковину коју описује Хелмолд треба приписати управо Триглаву, и да се на њега односи има *Црнобог*. (Јома 2002: 187) Хелмолд помиње и Плонски храм у земљи Вагра, храм Цирципана и Аркону са Рујна (1848: 40).

У хроникама Сакса Граматика описано је освајање славног словенског светилишта Арконе на балтичком острву Рујан (Риген). Саксо описује тамошње идоле – резане и грубо обојене фигуре и рушења Световидовог кумира (1848: 41). Храм није опсенио величином Сакса, а Срезњевски оцењује да је уистину био мали (42–43) истичући да су идола морали да пресеку да би га извукли из храма (1848: 43). Саксо не описује ободритски храм у Ростоку (1848: 42). Срезњевски преноси Саксов опис идола Рујевита из Коренице који је био направљен од храстовог дрвета, имао седам мачева на појасу и осми у руци, и био висок толико да је човек високог раста могао једва да додирне његову браду секиром (1848: 41, 52–53). У разматрању о молитви Срезњевски хвали оштроумно Тиверијево (*Historia rit. Slav. Lusat.*) тумачење Саксовог описа Поренута из Коренице са левом руком на челу и подбратком на грудима као представу бога у трену молитве (1848: 62–62).

Компилатор Марескалк Туриј у *Annales Herulorum* (1521) пише о гајевима Живе (1848: 30), а Арнолд из Либека у продужетку Хелмолдове хронике *Chronica Slavorum* говори о гајевима Годерака (1848: 30).

По идолима описаним у латинским хроникама Балтички Словени су веровали у Световида, Сварожића, Триглава, Црнобога, Рујевита, Поревита и Поренута. Триглав има три главе, идол Поренута четири лица и пето на грудима, а идол Поревита пет глава. Словенски идоли су били украшени резбаријама и цртежима, а могли су да буду представљени и цртежом на заставама (1848: 48). Срезњевски наводи да је доста идола са панцирима и шлемовима, неки имају жезло или палицу, било је позлаћених или посребрених кипова (1848: 53).

Од несловенских митолога свог времена, Срезњевски цитира радове браће Грим, Лудвига Гизебрехта, Густава Клема, Карла Прајскера и др⁴.

7. О веровањима и светилиштима ЧЕХА, СЛОВАКА И ПОЉАКА. У књизи Срезњевског извори о чешким и пољским веровањима су неједнаке аутентичности, па су непоуздана и мистификована домишљања Јана Длугоша (1415–1480) и чешке мистификације Вацлава Ханке и Јузефа Линдеа као

⁴ *Deutsche Mythologie* (1844) браће Грим, радове Бертолда и Фабриција о светилишту на острву Ригену (Рујну) (1848: 30), поуздану и темељну историју Хајнриха Лудвига Гизебрехта *Wendische Geschichten aus den Jahren 780 bis 1182* (1843) (1848: 40), *Handbuch der germanischen Alterthumskunde* (1836) Густава Клема, *Blicke in die vaterländische Vorzeit* (1841) библиотекар и музејског делатника Карла Прајскера, *Jahresbericht dess Vereinss für mecklenburgische Geschichte* (1840) Аугуста Барча (1848: 53), студију Вилхелма Бернардија о словенској митологији *Bausteine zur slawische Mythologie* (1848: 78), напise из немачких новина и часописа, спис Данца Нилса Петерсена о Вендима *De danskes toge til Venden* (1836) (1848: 77).

најсумњивији извори у раду Срезњевског одвојено разматрани како би била очигледнија разлика о изведеним закључцима дотериваних и изворних записа. Будући да код Длугоша има и аутентичних података, његова *Historia polonica* се мора читати критички. По Длугошу и Белском, Срезњевски назива храмом и светилише богињи Живи на гори Живец (1848: 39), а Длугош помиње идолослужења у Гњезну, што потврђује и критичка историографија.

Срезњевски по хроници Пржибика Пулкаве из Раденина (+1380) и чешког историчара пијаристе Геласиуса Добнера (1719–1790) у *Monumenta Historica Boemiae* помиње храм у Бранибору (1848: 42). По књизи Стредовског *Sacra Moraviae historia* (1710) аутор тврди да су у Моравији постојале стене на којима су вршени жртвени обреди (1848: 28). Запис из текста „Цеста до Лужица“ Људевита Штура Срезњевски користи за потврду веровања Словена у Белбога (1848: 13).

8. О ПАГАНСКИМ БОГОВИМА ИСТОЧНИХ СЛОВЕНА. Из раних источнословенских писаних извора наводе се летописи, Нестор, Кирил Туровски, *Слово о њолку Игореу* (1848: 10). Срезњевски упућује на наводе о уништењу кумира Перуна, Хрса, Стрибога, Симаргла и Мокош у Кијеву, казује како је Аким Корсуњанин у Новгороду „требишта разрушио и Перуна посекао“, те пише о рушењу Велесовог кумира у Ростову (1848: 50). Као богови у које су веровали Руси помињу се Перун (1848: 3, 4, 11, 50), Стрибог (1848: 4), Велес (1848: 11) те „владимирски“ пантеон. У *Слову у Полку Игоревом* представљен је Стрибог као деда ветрова, Велес као дед певача Бојана, Дажбог као деда Владимира (1848: 6). Тај запис потврђује тезу коју Срезњевски изводи по Вацераду – да су односи богова по веровањима паганских Словена били као односи у породици.

На украјинским теренима је откривен Збручки идол после објављивања књиге Срезњевског на обали реке Збруч, леве притоке Дњестра. Овај четворострани стуб са рељефно изрезбареним ликовима, подељен на три појаса, сматран је тада идолом Световида. Откриће овог кипа је дало потврду да су Словени правили и камене идоле. Овом идолу Срезњевски је доцније посветио текст „Збручский истукан Краковского музея“ (1850).

Срезњевски обилато користи арапске изворе о Поволжју (пре свега Ибн Фадлана) које је у Санкт Петербургу у издању Академије 1823. објавио велики руски оријенталиста *Ibn-Foszlan's und anderer Araber Berichte über die Russen älterer Zeit* Христијан Френ. Пре Срезњевског Френово дело су користили Шафарик (1837) и Касторски у књизи о словенској митологији (1841). Наводе се и записи географа Димешкија по Френу.

Срезњевски често податке о записима Ал Масудија, арапског путописца и историчара (ок. 896–956), не даје податке по издању Данца Расмусена, него по издању фрагмената арапских списа о старим Словенима које је на француском језику 1833. у издању Петроградске академије објавио француски оријенталиста Франсоа Бернар Шармуа (*Relation de Masoudy*

et d'autres auteurs musulmans sur les anciens Slaves) (ВЛ). Срезњевски не цитира текст В. Григорјева објављен 1835.⁵ прву студију на руском о Ал Масудију, иако је мало вероватно да му је била непозната. Он је могао знати и за намере Савељева да приреди арапске изворе о Русима. Срезњевски наводи да је најстарији опис словенских идола оставио Масуди и даје опширан извод о кипу Сатурна и храму из његових *Злајних лугова и рудника драгог камења* (1848: 37–38). Опис храма од црвеног корала и зеленог изумруда са куполом у којем се налазе мудрац и дева, Срезњевски прати коментаром да је „оцртан неистинитим бојама“ преувеличано, али се пита којим Словенима је припадао тај храм. Географска локализација Масудијевих помена је у 19. веку наводила истраживаче на различите претпоставке, али савремени истраживачи упућују на Поволжје. Руски оријенталиста Авраам Гаркави је у својој студији о муслиманским сведочанствима о Словенима и Русима (1868) изнео став да Масуди није ни по личним утисцима, ни писаним изворима писао о Словенима, него да је користио усмене изворе (ВЛ).

Паганска веровања *Јужних Словена* су оскудно заступљена у старим византијским историјским изворима. Срезњевски је наводио записе Проконија, ређе Константина Порфириогенита, Халкондилу, Теофилакта и др. из вишетомене компилације латинских превода византијских извора коју је у Петрограду објавио Иван Стритер (*Johann Gotthelf von Stritter* 1740–1801) под насловом *Memoriae populorum*. Скраћени руски превод Стритеровог зборника је био издат 1770–1776. на руском под насловом *Известия византийских историков, объясняющих российскую историю древних времен и переселение народов*. Срезњевски, следећи Павла Шафарика у првој књизи *Словенских сѣарина* (ШАФАРИК 1837: 13), у уводу књиге замера странцима који су први описивали веровања и обичаје Словена да их често нису разумели, па тако сматра да Прокопије није добро схватио погледе Словена на врховног бога (1848: 2–3). По византијским изворима из Стритера Срезњевски није могао да оцрта пантеон богова *Јужних Словена*.

Код балканских Словена, помиње бога „старог крвника“ по Вуку Караџићу (1848: 4). Од богова, који су мање заступљени, ослања се на непоуздане изворе: веру у бога Ладу аутор налази код Катанчића *Specimen philologie et geographie Pannoniorum* (1795) и Ивана Швеара *Ogledalo Iliriuma, iliti Dogodovština Ilirah, Slavinah, stražnji put Horvatah zvanih* (1839)⁶.

У свом времену Срезњевски је један од лексикографски најупућенијих истраживача – он користи већ поменути чешко-немачки речник Јунгмана (1835–1839) и Палковичев речник чешког (1821). Харковски професор

⁵ „О древних походах русов на Восток“. *Журнал Министерства народного просвещения* 5, 1 (1835). Григорјев је истраживао хазарску историју.

⁶ Срезњевски наводи стихове: Лепи Иво терга руже, теби, Ладо, свети боже! Ладо, слушај нас, Ладо! Песме, Ладо, певамо ти, сердца наше, клањамо ти! Ладо, слушај нас, Ладо! (1848: 63)

је лексичке потврде из пољског језика црпао из тада славног речника Самуела Богумила Линдеа (1807–1814) те пољско-француског речника (1844)⁷, српске из *Српског рјечника* Вука Караџића⁸, илирске из речника *Gazophylacium Latino Illiricum* Ивана Белостенца (1740)⁹, Јакоба Стулија *Rjecosloxe* (1806)¹⁰. За лексикографске податке из језика прибалтичких Словена Срезњевски користи речник линебершког наречја вендског језика из 18. века Христијана Хенига *Vocabularium Venedicum* (1705)¹¹, немачко-словеначки речник *Deutsch Windisches Wörterbuch* Освалда Гутсмана (1789)¹², два речника лужичког – Свотлика *Vocabularium Latino-Serbicum* (1721), латинско-лужички речник.

Филолошки широко образован, Срезњевски је у свој рад укључивао словенске речи из речника, фолклорних и етнографских записа, правних списа и грађе коју је сам сакупио, из словенских језика, језика малобројних словенских народа и словенских дијалеката – из културе Лужичких Срба, угорских Русина (1848: 53), Хорутана, Венда – полапских Словена. Срезњевски је током свог путовања 1840. направио копију кашупског речника с краја 18. века из наследства К. Г. Антона (Дуличенко 1998), писао је доцније о Цејновином раду на кашубској лексикографији, мада се у књизи изричито не називају кашупски материјали (Журављова 2012: 27).

9. Међусловенске везе и општесловенско наслеђе је у делу Измаила Срезњевског о светилиштима тешко испитивати, јер је цела књига саздана са намерама да се покаже шта Словене обједињава, а мало је усмерена на то да укаже на специфичне особености и разлике. Тако у њој долази до

⁷ У вези са поклоном, клањањем у напмени се наводи: *Wlasciwy poklon samemu Bogu ma być oddawan* (1848: 62).

⁸ У оквиру разматрања о култу ватре, Срезњевски по *Српском рјечнику* упућује да Срби пале бадњак (1848: 26). Када говори о поштовању планина, аутор по Караџићу пише да Срби и Хрвати верују да виле настанују Велебит (1848: 28). У оквиру опсежног разматрања словенских речи са кореном *kald-*, *kold-*, *kud-* Срезњевски наводи и српске речи *куђење*, *кудићи* (1848: 60). По Вуковом *Српском рјечнику* Срезњевски наводи да Срби моле бога да сија: *сјај*, *сјај*, *Боже* (1848: 64).

⁹ По речнику Белостенца *вухвец* *вухвица* значи пророк, пророчица – *python*, *pytho-nissa* (1848: 61). Срезњевски одступа од назива језика у наслову речника и не користи назив 'илирски', него 'хрватски'.

¹⁰ Срезњевски користи и Стулијев речник да би подржао сродност речи са коренима *kald-*, *kud-* (1848: 60).

¹¹ По Хесигу, Срезњевски наводи да су на вендском ђавола називали Чернобогом (1848: 12); а да су божићни празници звани *treba* (*trewa-trive*) (1848: 72) Рајнхолд Олеш је 1959. издао ново издање речника пастора Хенига (Christian Hennig von Jessen), којег Срезњевски наводи као Геннинга.

¹² После руске речи *колдун*, Срезњевски наводи хорутанске (словеначке) речи *калдоваћи* – до сада значи приносити жртву, *калдовац* – жрец, *калдовишце* – жртвеник, а у напмени (1848: 60) има у виду и вендске речи *kalduvati*, *kalduvauz*, *kalduvaunik* (*Deutsch Windisches Worterbuch* 1789: 255–256).

прожимања разнородне грађе на начин који читаоца утврђује у уверењу о јединствености древне словенске културе¹³, али, са друге стране, постоје и одломци који посебно повезују наизглед неповезане културе источних и западних Словена, западних и јужних, јужних и источних.

На пример, када бенедиктинац Видукинд Корвејски помиње у латинској хроници *Res gestae saxonicae* да је Ситиврат бог времена, он то поткрепљује (1848: 7) Вацерадом и Масудијем. Да би потврдио општесловенску распрострањеност веровања у рај као врта између Сунца и земље, Срезњевски потеже предања Хорутана (Словенци у Каринтији, наводе се у *Повесѣи давних љодина*) и Словака и додаје да су веровање Словена у рај приметили још Арапи у 10. веку (1848: 15–16).

Питање постојања општесловенских богова је сложено, јер се у различитим словенским крајевима називају другим именима. Заступници идеје о јединственим основама вере древних Словена заступају идеју да је реч о истим боговима са различитим локалним именима. У словенском свету мање је раширено супротно тумачење које полази од претпоставке да је реч о веровањима у различите богове. У закључку свог истраживања Срезњевски тврди да одсуство остатака храмова у неким словенским крајевима не значи да их некада није било. Аутор допушта и могућност да су обреди небеским боговима тамо где није било храмова могли да буду извођени и у другим светилиштима (1848: 94).

У књизи Срезњевског се као општесловенски богови именују Перун (грома), Хорс. Дажбог (сунца), Стрибог (ветра). У *Ийѣиѣјевском лейѣоѣису* Дажбог је назван сином Сварога“ (1848: 6). Људи траже подршку богова и плаше се његовог гнева. Богови својим знамењима указују на склоност и несклоност према људима.

Срезњевски је био мишљења да су пагански богови у различитим словенским крајевима носили различита имена. Његов покушај реконструкције заједничких својстава бога победе код Словена доводи га до поистовећења Трјаса (Ханка Краљедворски рукопис), Сварожича (Титмар), Радагаста (Адам Бременски), Световида (Хелмолд, Саксо и Вацерад), Јаровита (*Живоѣи Оѣѣона Бамберѣкоѣ*), Рујевита (Саксо), Черноглава (Квитлинг сага), Лида (Длугош), Перуна и Волоса (код Руса). Иако је писао да постоје богиње Словена, Срезњевски их помиње тек узгред, па се и аломодификације богиње Мокош слабо појављују.

Идеју да су исти богови називани различитим именима у новијем тумачењу извео је и Александар Лома тврдњом да су Сварожић и Радагост из Ретре (Лома 2002: 196) иста бића. Истраживање старина у 20. веку донело је нове изворе, како материјалне културе у археолошким ископавањима, посебно немачких археолога, тако и у духовним изворима, међу којима има и фалсификата.

¹³ Научник је полазио из уверења о постојању релативно јединствене словенске културе и сродности паганских религија различитих словенских племена (ЈАПТЕВА 2005: 208)

10. ОБРЕДИ. У другој глави о обредима, жрецима, поклоњењима, молитвама, жртвама (*жертвоприношение*), спаљивању, гатању жребом и прорицању, погребним пировима и играма Срезњевски се пре свега интересује за архаичне обреде и покушава да склопи мозаик њихове општесловенске распрострањености. У томе он у односу на претходнике грађу проширује новообјављеним књигама фолклорних и етнографских записа о народној култури Срба – *Српске народне њјесме* Вука Караџића, Хрвата – Станка Врза и Вука Караџића, Словенаца – Валвазора (1680), *Slovenske pјsmi, krajnjskiga naroda* (1848: 64) Емила Коритка, Галичана *Pieśni ludu polskiego w Galicyi* (1838), *Pieśni ludu ruskiego w Galicyi* (1839) Жеготе Паулија, *Галиц. приповетки* Иљкевича (1841), Пољака – *Lud Polski, jego zwyczaje, zabobony* (1830) Лукаша Голембјовског, Руса – *Русские в пословицах* (1831) и *Русские праздники* (1839) Снегирова, непоузданог Сахарова (Топорков), записе Востокова из описа рукописа Музеја Румјанцева, Малоруса – *Замечания о праздниках у Малороссiян* (1843) Семантовског, Словака – *Narodnie Spiewanku Slowakųw* Јана Колара (1834) (1848: 4, 32).

Од тада већ познатих збирки Срезњевски не наводи алманах *Русалка дњистрова*, збирке украјинских песама Михајла Максимовича, збирку Пољака Вацлава из Олеска, *Пјеванију* Симе Милутиновића Сарајлије, ни мистификацију *Илирске баладе* француског романтичара Проспера Меримеа. Срезњевски укључује и личне записе са летњих теренских истраживања, нпр. о обичају бијења бочки у Зиљској долини додајући их древним описима бесовских плесова (1848: 90), даје потврду за веровање да су сиромаси божји људи, по називу *боџци* у Каринтији (1848: 8) или користи припева коледарских песама које је записао у Мађарској (1848: 63).

Док су разматрања Срезњевског о пантеону словенских богова непоуздана због ослањања и на кривотворене изворе, његова сагледавања архаичних обреда су издржала проверу времена. Грађа о обредима Словена је у великој мери заснована на аутентичним старим и новим записима, како поводом паганског поклоњења водама, поштовању ватре, планина и камења, шума и гајева, тако и поводом гатања, жртава и погребних пирова.

Пагански Словени су прорицали по животињама, по понашању птица (1848: 9–10). На Бадњи дан Срби су палили бадњак (1848: 10, 26), а по угљевљу су гатали разни словенски народи (1848: 24). Предбожићна прорицања Пољака Срезњевски наводи по збирци народних песама Жеготе Паулија *Pieśni ludu polskiego w Galicyi* (1838) (1848: 10–11, 64). Срезњевски помиње и гатање водом на решету код Пољака и Руса по Михалу Вишњевском из књиге *Historia literatury polskiej* и по Сахарову (1848: 81).

Срезњевски поклања пажњу погребним пировима пагана и наводи из Јорнанд(е)овог преписа о Готима *De getharum origine et rebus gestis* из 7. века фрагмент о весељу на погребу Атиле (1848: 92). У оквиру разматрања о погребним песмама и плесовима паганских Словена упућује на језичке и фолклорне реликте – назив „радуница“ за погреб са песмама у Белорусији по књизи етнографа и библиотекара Лукаша Голембјовског *Lud Polski*,

jego zwyczaje, zabobony (1830) и сродан назив за погребне игре које су Чеси по старочешкој хроници Козме прашког на латинском називали „радованке“ (1848: 91, 93). Срезњевски упућује и на назив *stupa* за крваву гозбу за покојног по Старовољском из Линдеовог речника (1848: 92–93).

Срезњевски изражава сумње у истинитост записа Козме прашког да су ради успеха у војним походима жртвовани магарци (1848: 74). По Лаву Дјакону Руси се нису живи предавали да не би душе служиле непријатељу (1848: 16, 18). Срезњевски је писао да су Словени приносили људске жртве идолима. Владимир Петрухин у тексту „Проволы Перуна: древнерусский фольклор и византийская традиция“ оспорава ставове Ирине Русанове и Бориса Тимошчука из књиге *Языческие святилища древних славян* да су Словени приносили жртве идолима и тумачи такве записе типским обрасцем подражавања византијских и византијско библијских описа (Петрухин 2004). Петрухин потврђује људско жртвовање при погребним свечаностима по Ибн Фадлану и самоспаљивању жена ради придружења покојним мужевима по Масудију (1848: 16). Жртвовање заробљених непријатеља се потврђује у изворима. И Афанасјев је сматрао да су људске жртве приношене (Агапкина 2000: 213).

11. Закључци. У закључцима Срезњевског уопштени су његови увиди о словенским светилиштима и обредима: 1) у поређењу савремених записа и предања не постоје суштинске противречности, што уз постојећа локална обележја потврђује јединственост словенског паганског богослужења, 2) уз помоћ догмата паганске вере још није могуће објаснити будући да су извори за познавање словенских веровања врло оскудни, 3) светилишта паганских Словена су била жртвеници земаљским божанствима воде и ватре, планински и шумски жртвеници, городишта и храмови посвећени небеским боговима; 4) жреци које су називали различитим називима су имали значајно учешће у животу заједнице, али постојећи подаци не дају довољно основа за тачније закључке о односима жреца са другим друштвеним круговима, 5) молитве, (очишћење и) приношење жртви (мириса, јела, оружја, животиња и људи) и гатање су били главни чиниоци богослужбеног обреда. Жртвовање је схватано као очишћење од грехова, а погребни обред је био један од жртвених обреда. О чарима није могуће ништа речи. Обреде су пратили игре, плесови и песме, 6) Паганска богослужења Словена су била укључена у годишњи календар празника. Сачувани народни обичаји памте делић те везе, али су потребна нова истраживања. Главни обреди су били посвећени сунцу.

Са становишта потоње ритуалистике у раду Срезњевског се различити извори укрштају у синтетичку представу о обредима и обредној култури, што је методолошки пут који заслужује похвале. Теоријским ставовима старијих аутора не треба строго судити по научним парадигмама које ће тек бити развијене, него управо благодоклоно тражити наслућивања идеја које ће доцније генерације антрополошки усмерених филолога и фолклори-

ста развити. Ако са тог становишта читамо *Святылища и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современным и преданиям*, уочићемо да код Срезњевског постоје идеје о „светим гајевима“ које се јављају у славној *Злајној зрани* Фрејзера. Да Срезњевски, сходно свом времену, није сматрао да бајке и предања нису релевантан извор за истраживање обредне културе можда би се појавила нека тумачења која би најављивала Пропа. Код Срезњевског не треба очекивати ван Генепову теорију о „обредима прелаза“ са три фазе, али могуће је указати на заматке раздвајања обреда, јер Срезњевски има занимљива запажања о очишћењу. Срезњевског такође не треба оцењивати мерилима исцрпног и детаљног структуралистичког описа уз коришћење опозиција или кодова, будући да таквих анализа обреда нема. Али у оквиру тадашњих свхватања он убедљиво повезује веровања са ритуалима, ритуалне радње са простором и временом, обраћа пажњу на обредне поступке, док мало пажње усмерава на тада изговаране магијске текстове.

Чињеница да је књига Срезњевског *Святылища и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современным и преданиям* богатија грађом но Касторски, и критичнија но Шепинг, није у историји славистике примећивана, јер се њен аутор ослањао у сфери митологије на Ханкине мистификације. Док кривотворене приче руског сакупљача Сахарова нису битно моделовале ставове Срезњевског, то се не може рећи за Ханку, чије су измишљотине прихватане као истина. Ханка је Срезњевском био и лично близак, Лаковерност и некритичност Срезњевског према рукописима чешког „истраживача“ је књигу о светилиштима гурнуло у запећак. Као што је Срезњевски одбацио фигурице из Прилвица оценивши их као „бесмислене кривотворине“ и у фусноту сместио Маша и све који су га следили, тако је после открића Ханкине преваре, књигу Срезњевског и многобројне студије свих који су Ханку користили као прворазредан и несумњив извор сустигла слична судбина да их потомци у науци мало или уопште не помињу. Ова књига упркос томе има своје заслужено и неправедно одузето историјско место. Он представља једног од аутора које су потом следили други, малобројни фолклористи, филолози и антрополози који су се усуђивали да анализирају неку појаву словенских народних култура на свесловенском плану. Али данас не треба заборављати ни недостатке књиге, као што чини Шчавелева истичући оне аспекте у којима је студија Срезњевског мање спорна (ШЧАВЕЛЕВА 1993)

У 19. веку још нису биле развијене методе реконструкције на основу језичке грађе, посредних трагова у усменој традицији, анализе прикривених трагова на народним шарима и накиту, није се још знало за остатке мањих светилишта које су потом открили археолози, ослањајући се и на знања о могућим местима њиховог позиционирања које је зачињао у 19. веку управо Срезњевски. Новији записи фолклора и веровања се више тичу односа према природним силама. У закључку аутор пише да је тешко по записима народних веровања закључити какве су биле чари/магије древ-

них Словена, реконструкције старих поетских формула. Таква истраживања је далековидо наслутио Срезњевски, али на њих је ваљало чекати век и по – до појаве радова Светлане и Никите Толстаја, Андреја Топоркова, Љубинка Раденковића, Александра Ломе и др. У време Срезњевског није постојао ни релевантан корпус бајања, а записи Сахарова су били мистификовани. Петрухин такође сумња у изворност кијевског пантеона Владимира епохе

Књига Срезњевског обједињава много разноврснију грађу него студије претходника. Следећи Шафарика, он користи и речничку грађу и новије записе, па и личне теренске записе. Укључивање савремених фолклорних и лексичких записа, као најновијих сведочанстава, представља модеран методолошки поступак у којем истраживање креће од новог ка староме, који ће у 20. веку користити великани истраживања старина Зелењин и Никита Толстој и други.

Питање критичности према изворима одређује позицију ове књиге у историји истраживања словенских старина. Она искључује већину старијих руских митолошких приручника и непоуздане руске изворе (Синописис). Нема нападних и насилних паралела са античком митологијом. У поређењу са Шепингом, који се позива на Чулкова и Кајсарова, Срезњевски је изузетно критичан. Било је то време када се веровало да су веровања старих Словена везана искључиво за природу и природне стихије оживљене у оличеним владарима тих стихија. Савременик Срезњевског Котљаревски такође се бавио словенском митологијом, али је краће живео и није на другим пољима дао тако плодне резултате као Срезњевски у лексикографији и славистици.

Када је реч о етничким цртама анализиране словенске грађе, Срезњевски је не потчињава неком панславистичком начелу. По потреби он употребљује словенске грађе и увиђа неке сродности са германским и скандинавским паганским обредима и веровањима унутар индоевропеистике и истраживања заједничке прошлости народа на северу Европе. У новије време, неке етимолошке реконструкције Трубачова и језичке анализе топонима Константина Тишченка указују на келтске слојеве у вери балтичких Словена.

Срезњевски није обраћао пажњу на паганске трагове у веровањима и усменој традицији народног хришћанства, чиме су почели да се баве крајем 19. века Веселовски и његови наследници. Нови талас у словенској филологији и фолклористици истраживања односа паганске и хришћанске вере везан је за крај 20. века и радове који критично преиспитују изворе и истражују мистификације – Ловмјански, Зубов, Топорков, Лаптева или истражују везе паганства и народног хришћанства – Петрухин, Панченко, Никита Толстој.

Словени су доиста имали веома развијене обреде везане за воду и ватру. Разматрања о устројству светилишта су спроведена узорно за своје време и представљала су доиста новину по синтетичности. Анализа места

грађења храмова садржала је неке сугестије које су могле бити разложно употребљене у будућим археолошким истраживањима. Друга глава о обредима разложно указује на недовољну сачуваност грађе за поузданије закључке о месту жреца, о магијским обредима, о календарским чиниоцима паганских веровања Словена. Срезњевски управо указује на те области које ће у 20. веку бити предмет истраживања – басме у рукописима и старим записима, теренски записи басама, истраживање магије, гатања и савовника постали су предмет озбиљних студија које се добро уклапају у представе о паганској култури Словена. Истраживања народне старине показују да је Срезњевски наслутио постојање јаза између високе и ниже митологије, али није формулисао шта дели те различите сегменте културе. Он је у првом делу прве главе посвећеном свetišштима природе указао на важност природних стихија (духови шума и вода) и био на корак од увида о веома развијеној нижој митологији. Али Срезњевски је желео да покаже и пантеон словенских богова са главом породице, пантеон заснован на изворним документима. Уложио је огроман труд да их сабере, али је написао књигу која је, нажалост, скоро заборављена.

ИЗВОРИ

- ВЛ: *Восточная литература*. <<http://www.vostlit.info>> 28.05.2012.
 ЕСУМ: *Етимологічний словник української мови*. 1–5, Київ, 1982–2006.
 СД: *Славянские древности. Этнолингвистический словарь* (ред. Никита Толстой), 1–. Москва 1995–.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Агапкина, Татьяна (ред.). *А. Н. Афанасьев „Поэтические воззрения славян на природу“*. Справочно-библиографические материалы. Москва: Индрик, 2000.
 Байбурин, Альберт. *Ритуал в традиционной культуре*. Санкт-Петербург, 1993.
 Гаврилович, Андра. „Срезњевски.“ *Словенска љубована*. Београд, 1922. <<http://www.rastko.rs/rastko/delo/14517>> 28.05.2012.
 Дуличенко, Александр. *Кашибский словарь* конца XVIII века из наследия К.-Г. Антона (в копии И. И. Срезневского 1840 г.). *Studia z filozofii polskiej i slowiańskiej*. 34 (1998): 129–143.
 Журавлев, А. *Язык и миф. Лингвистический комментарий к труду А. Н. Афанасьева „Поэтические воззрения славян на природу“*. Москва: Индрик, 2005.
 Журавльова, Ольга (укл.). *Біобібліографічний показчик „Ізмаїл Іванович Срезневський (до 200-річчя від дня народження): біобібліогр. показчик*. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2012.

- ЗУБОВ, Микола. *Лінгвотекстологія середньовічних слов'янських повчань проти язичництва*. Одеса: ОРІДУ НАДУ, 2004.
- ЛАПТЕВА, Людмила. Краледворская и Зеленогорская рукописи. *Literární mystifikace, etnické mýty a jejich úloha při formování národního vědomí*. Uherské Hradiště 6 (2001): 95–100.
- ЛАПТЕВА, Людмила. *История славяноведения в России в XX веке*. Москва: Индрик, 2005.
- ЛОМА, Александар. *Пракосово*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.
- ПЕТРУХИН, Владимир. Проводы Перуна: древнерусский фольклор и византийская традиция. *Язык культуры: семантика и грамматика* 2004: 248–255. Москва.
- ПРИСКОКА, Олег. З історії давньоруських назв язичницьких культових споруд. *Слов'янський збірник IX* (2002): 37–42.
- СРЕЗНЕВСКИЙ, Измаил. Извлечения из Краледворской рукописи касательно религиозных верований и обрядов. *Журнал Министерства народного просвещения* 28, № 12, отд. 2 (1840): 115–148.
- СРЕЗНЕВСКИЙ, Измаил. *Святылища и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современным и преданиям*. Харьков, 1846. 113 с.; СПб. 1848.
- СРЕЗНЕВСКИЙ, Измаил. О городищах в землях славянских, преимущественно западных. *Записки Одесского общества истории и древностей* 2 (1850): 532–549.
- СРЕЗНЕВСКИЙ, Измаил. Збручский истукан Краковского музея. *Записки императорского Археологического общества* 5 (1850): 163–196.
- СРЕЗНЕВСКИЙ, Измаил. Древние письмена славянские. *Журнал Министерства народного просвещения*, ч. LIX, отд. 2. (1848): 22.
- СРЕЗНЕВСКИЙ, Измаил. Новое сочинение Яна Колара „Die Götter von Retra“. *Журнал Министерства народного просвещения*, Ч. 70, отд. 2 (1851): 87–99. = *Прильвицкие древности*. Новое сочинение Яна Колара „Die Götter von Retra“. СПб, 1851.
- УСАЧЕВА, Валерия. Вклад П.Й. Шафарика и Л. Штура в славянскую фольклористику. *Магия слова и действия в народной культуре славян*. Москва: Индрик, 2008, 329–346.
- ШАФАРИК, Павел. *Славянские древности*. Перевод с Чешского И. Бодянского. Москва: М. Погодин, 1837.
- ЩАВЕЛЕВА, Наталия. К вопросу о языческих верованиях западных славян. *Славянские языки, письменность и культура: сборник научных трудов*. Киев, 1993, 101–106.

Ajdačić Dejan

ABOUT THE BOOK "SANCTUARIES AND RITUALS OF
POGANS RELIGION OF ANCIENT SLAVS ON THE CONTEMPORARY
TESTIMONIES AND LEGENDS" OF I. SREZNEVSKY

S u m m a r y

The author analyze the book of I. I. Sreznevsky of sanctuaries and rituals of pagan Slavs (St. Petersburg, 1848, in Kharkov, Thesis 1846), historical, lexicographical and folk sources, and their authenticity, the names and properties of the sanctuaries. The effect of fraud (particularly of Vaclav Hanka) to view of Sreznevsky, Common Slavonic and regional features, contribution to the knowledge of ritual culture of the ancient Slavs and the fate of books in history of slavistics.

Кијевски национални универзитет „Тарас Шевченко“

Институт филологије

dejajd@gmail.com

Данијела Васић

ЖАНР МОНОГАТАРИ У ЈАПАНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Током Хеиан периода јапанска књижевност је успела да се одупре кинеским утицајима. Након што је у Јапану више векова у употреби било кинеско писмо, појава слоговног писма *кана*, насталог из кинеских карактера, омогућила је транскрипцију јапанских гласова. То је донело новине нарочито на пољу поезије. *Кана* писмо је такође омогућило настанак аутохтоног приповедног жанра *моногаџари*, који се обично преводи као „прича“, са његовим главним поджанровима, *цукури моногаџари* и *уџа моногаџари*. *Моногаџари* се обично темељи на темама и мотивима из усмене традиције, али га детаљни реалистични опис, психолошко осликавање ликова, разрађени дијалози и реалистички и дискретно комични тонови приближавају новелистичком духу.

Кључне речи: Хеиан период, моногатари, цукури моногатари, ута моногатари, Такетори моногатари, Генђи моногатари, вака поезија, усмена традиција, роман

Жанр *моногаџари* је изузетно важна појава у књижевној историји Јапана. *Моногаџари* је врло широк појам и постоје различите теорије о томе која се све дела њиме могу обухватити. Сходно приступима, и термин *моногаџари* се преводи као прича, приповетка, новела или роман. У најужем смислу овај жанр обухвата два поджанра из Хеиан периода (794–1192): *цукури моногаџари* и *уџа моногаџари*, као и преписе тих дела из периода Камакура (1185–1333) и Нанбокуџо (1336–1392). Овде ћемо се ограничити само на та два поджанра, мада и многе друге врсте носе назив *моногаџари*, нпр.: *денки моногаџари* (фантастична прича); *шађицу моногаџари* (прича из реалног живота); *рекиџи моногаџари* (историјски роман); *сецува моногаџари* (приповетка); *џунки моногаџари* (ратни роман или ратна епика); *сенки моногаџари* (ратна хроника) и др. Уз то, термин *моногаџари* се користи и данас. Њиме се називају углавном прозна дела епског карактера, са доста фантастичних елемената. Тако је, на пример, наслов Толкиновог

Госјодара њисјенова преведен на јапански језик као *Јубива моногајари* (*Прича о њисјену*), а Дикенсова *Прича о два ѓрада*, као *Ниио моногајари*.

Прво настаје *цукури моногајари* – прозни текст фантастичне садржине. Дела овог поджанра су различите дужине и одликује их спој елемената преузетих из народне књижевности, са реалним елементима и ликовима који могу бити и историјске личности. Други поджанр је *уџа моногајари* – прозни текст са *вака* песмама. Чине га прозна књижевна дела у којима поезија не поседује само естетску функцију, него има кључну улогу у развоју сижејног тока. Синтезу ова два поджанра чини дело *Генђи моногајари* (*Прича о Генђију*, око 1008), књижевнице Мурасаки Шикибу (970–1014), које уједно представља врхунац жанра *моногајари* (Аве и др. 1984). То је највеће прозно дело Хеиан периода, а многи теоретичари га сматрају најранијим примером форме романа.

Хеиан период јапанске историје почиње 794. године, када цар Канму (вл. 781–806), узмичући пред све већим политичким утицајем будистичког свештенства, сели престоницу из Наре у Хеианкјо (данашњи Кјото). Траје до 1192. године, када Минамото но Јоритомо поставља темеље Камакура шогуната. За разлику од претходног, Нара периода (710–794), када су цареви били суверени и имали суштинску власт, у Хеиан периоду цар је и даље представник државе, али је права моћ у рукама новоформираног социјалног staleжа, аристократије. Одређене породице све више јачају, а међу њима се посебно издваја породица Фуђивара, која је имала великог утицаја, како финансијског и политичког, тако и на пољу културе и у друштвеном животу. Своју моћ Фуђиваре су јачале и преузимањем огромних земљишних поседа у своје власништво.

Тадашње социјалне прилике на двору обележио је систем полигамије. Цар је имао званичну царицу, али и право на неколико званичних жена са високим титулама. Хијерархија међу овим женама била је од великог значаја и узимана је у обзир приликом избора престолонаследника. Аристократе су схватиле да ће повећати свој утицај на царску породицу уколико девојку из своје породице удају за цара. Тај обичај је узео маха, те су припаднице породице Фуђивара рађале царева, а пошто су они били малолетни, уместо њих су земљом управљали регенти. То су најчешће били ујаци, тастови или деде, у чијим домаћинствима су млади цареви одрастали. Тако долази до периода регентске политике (*секкан сеиђи*). Титула регента, *секкан*, обједињавала је две регентске титуле. Једна је *сеџо* – регент који је асистирао у власти малолетном цару или царици. Друга је *канџаку*, и теоретски је означавала царевог саветника, док је, заправо, такође представљала регента. Двојица највећих регената били су Фуђивара но Миђинага (966–1027), који је био таст четворици и деда тројици царева, и његов син Фуђивара но Јоримиђи (992–1074), који је био регент 52 године.

Након сто година оваквих друштвено-политичких прилика, цареви су коначно успели да поврате контролу на двору. Пошто су се они претходно већ повукли са власти, овај период је познат као владавина „замонашених

царева“ (*инсеи*). Почиње беспоштедна битка око приватних поседа (*шоен*), на које су претендовали цареви, локални моћници, али и будистичке институције. У циљу заштите својих имања моћне породице формирају приватне војске. Тако ратничка класа у успону постаје све потребнија како би се одржала цивилна власт чак и у престоници, о чему сведоче многобројни немири и побуне. У почетку је војска подређена аристократама, али убрзо унутар војске почињу да се стварају кланови. Убрзо су се издвојила два: Хеике (Таира) и Генђи (Минамото), који улазе у међусобни сукоб. За то време, аристократе губе суштинску моћ и она прелази у руке самураја. Хеиан период завршава се многобројним сукобима и ратовима. Годином 1192. озваничава се крај ове епохе. Минамото побеђује после низа битака и отвара прву војну управу, шогунат (*бакуфу*), у Камакури. Врховни војни заповедник, *шоџун*, преузима власт над целом земљом (Васић и др. 2008).

Због сталног успона културе, Хеиан период, који се хронолошки поклапа са позно-древним периодом јапанске књижевности, *Ћуко* (794–1192), често се назива „златним добом“ уметности и књижевности у Јапану. Носиоци књижевности су припадници аристократије, пре свега дворске даме, а читалачку публику су такође чиниле углавном жене са двора. Одговарајућа штива пружала су им разоноду, али и могућност да изразе своја најдубља осећања.

До Хеиан периода јапанско писмо није било установљено, и за писање је коришћен квази-кинески језик (*хенѿаи канбун*¹) који није одговарао духу јапанског језика. Међутим, појава слоговног писма *кана*² омогућила је нове домете у литерарном стваралаштву, јер су се писци сада могли слободно изражавати и на матерњем језику. *Кана* писмо се прво нашло у личној употреби, да би се убрзо почело користити за писање књижевности. Испрва су га претежно користиле дворске даме, и управо су оне створиле највећа књижевна дела тога времена, док су дворани, осим у домену мушко-женске кореспонденције, и даље остали посвећени кинеском језику и писму.

Кана писмо је, у почетку, служило превасходно за састављање јапанске поезије (*вака*). У овој епохи је успостављен традиционални поредак метра у јапанској поезији, од пет и седам слогова по стиху. *Вака* представља јапанску аутохтону поезију и уједно најважнију поетску форму у Јапану, која је присутна и данас. Форма ових песама назива се *ѿанка* и садржи пет стихова са по 5/7/5/7/7 слогова (укупно 31). Прва *вака* песма забележена је у најстаријем сачуваном јапанском делу, *Кођики*, из 712. године (Оо но

¹ *Хенѿаи канбун* је кинески текст са ознакама за читање, које омогућавају да се кинеска реченица реконструише у складу са јапанском граматику и синтаксом.

² Јапанско писмо данас сачињавају два слоговна писма (*хираѿана* и *каѿакана*) и знаци који означавају појмове, преузети из кинеског језика (*канђи*). *Хираѿана* се користи за све јапанске речи за које не постоји *канђи* (рецимо за граматичке наставке, помоћне речце, префиксе, суфиксе и др.), као и да би се записало читање *канђија*. *Каѿаканом* се, пре свега, пишу стране речи у јапанском језику (нпр. страна имена).

Јасумаро 2008: 58). Ова форма је била најзаступљенија до Едо периода, да би, потом, примат преузела *хаику* поезија (5/7/5 слогова). Најзначајнија збирка песама из овог периода уједно је прва од осам царских антологија поезије, *Кокиншу* (*Кокинвакашу*, 905). Задатак приређивача био је да сачине збирку поезије вечне вредности, па збирка обухвата период од 150 година. Један од приређивача, Ки но Цурајуки, написао је уводни текст *кана* писмом. Двадесет томова садржи око 1100 песама, од којих су најзаступљеније управо *вака* песме. Разврстане су према тематици, а на тематском плану истичу се превасходно песме о љубави и о годишњим добрима. Приређивачи су уз песме дописивали коментаре у виду краћих прозних текстова, објашњавајући околности под којима су оне настајале. Оваквим поступком брише се јасна граница између поезије и прозе, и наговештава се појава новог литерарног жанра по имену *уџа моноџаџари*.

Кана писмо је дало подстрек и стварању аутохтоне прозне књижевности. У овом периоду на врхунцу су била два жанра. Први велики жанр чине дневници (*никки*). Верује се да је најстарији међу њима *Тоса никки* (*Дневник из Тосе* 935). Представљајући се као жена, Ки но Цурајуки је почетком X века забележио своје утиске са путовања од Тосе до Кјота, које је трајало педесет пет дана. Дневник је написан *хираџаном*, што је новина у јапанској књижевности. Сва каснија дела дневничке књижевности написале су жене. Дело *Макура но соџи* (*Зайиси њод узглављем*, Сеи Шонагон, 990) такође је настало у овом периоду јапанске књижевности. То је збирка кратких есеја о животу, љубави и разоноди аристократије на јапанском двору. Одликује је лаган и духовит стил, и у њој се огледа идеал забаве и ужитка међу дворанима, називан термином „*окаџи*“ (интелектуално доживљено лепо). Дело је претеча есејистичког жанра познатог као *зуиџицу*.

Други је жанр приповедне књижевности, *моноџаџари* (прича). Сам термин *моноџаџари* упућује на лингвистичке активности у свету оригиналног јапанског језика, а у ширу употребу ушао је тек почетком периода Хеиан. Његово основно семантичко одређење односи се на приповедање, јер се реч *моноџаџари* састоји од два кинеска карактера: *моно*, што значи „ствар“ и именице *каџари*, настале од глагола *каџару* („причати“, „приповедати“).³

³ И код индоевропских народа можемо пронаћи етимолошку везу између речи које значе „причати“ и назива приповедних жанрова. Тако, на пример, у корену свих речи којима се у европским језицима означава бајка, стоји глагол са значењем *џовориџи*, *џриџи* - *ведџи*. Значење *неистинитиџи џовориџи* дошло је касније. *Бајка* је изведеница од глагола *бајаџи*. Првобитно значење овог глагола је *џовориџи* и везује се за старословенску митологију, док се pejоративно значење, *лажно џовориџи*, развило из његовог значења *врачаџи*. Етимолошко порекло глагола *бајаџи* је у прасловенском корену *ба-*, односно у индоевропском *бха-*, са значењем *џовориџи*, осведоченом на широком индоевропском простору, између осталог и латинском *fari* и грчком *femi*. Из истог етимолошког корена изведени су италијански термини *favola* (фантастична прича, бајка, басна) или *fiaba* (бајка). Италијанска реч *racconto* (приповетка) и француска *le conte* (прича, приповетка) настале су од латинског глагола *computare* (процењивати, рачунати, итал. *contare*). Енглеска реч *tale* (прича)

Термин *моногайари* испрва је означавао „причу“, „разговор“, а данас постоји као именица (*моногайари*) и као глагол (*моногайару*). Најстарији сачувани доказ о употреби речи *моногайари* у књижевним делима представља збирка песама *Ман'јошу* (друга половина VIII века, 20 томова). У њој је термин *моногайари* употребљен два пута, али је један под сумњом, тачније појављује се само други карактер, *кайари*, мада је уобичајено да се он у песми чита као *моногайари*.

Премда се у литератури пре тог времена не може ући у траг термину *моногайари*, фолклористика пружа назнаке о његовој употреби. Први део речи (*моно*) може се тумачити на различите начине и његово значење се до данас углавном задржало у сфери нагађања. У извесном смислу може означавати „душу умрлог“ или „многобројне душе“ (ТЕЛ 2002: 122). Највероватније је у Хеиан периоду на веома стари глагол *кайару* („причати“, „приповедати“) додата именица *моно*, чије је значење слично значењу речи *они* („демон“), а супротно значењу речи *ками* („бог“).⁴ Реч *ками* означавала је добре духове и душе предака сопствене породице, па се приповедање (*кайару*) о боговима (*ками*) називало *камигайари*. Ако је насупрот *камију* стајао *моно* („зли дух“ или „душе предака нечије туђе породице“), онда је логично објашњење да је реч *моногайари* првобитно значила „приповедати о нечем мистериозном, и о страху од злих духова“. Другим речима, и *ками* и *моно* представљају нешто мистично и натприродно, што се заправо односило на свет древне усмене традиције (КАТАГИРИ и ДР. 1972: 10).

И проучавалац јапанске књижевности Ричард Окада слаже се са тиме да је термин *моногайари* испрва означавао нешто мистериозно. Према Окади, реч *моно* може означавати „нешто опипљиво“, некакву „ванвременску присутност“, или (често застрашујућу) „духовну енергију“, јер се карактер за реч *они* („демон“), понекад чита *моно*. *Моно* значи и нешто „нејасно, неодређено“, када говорник нерадо говори о нечему застрашујућем, а такође се односи и на „приватне, интимне“ ствари. Са друге стране, *кайари* је облик глагола *кайару* („говорити, приповедати“), а притом вероватно упућује и на сродну реч *кайа* („форма, облик“). На тај начин, *моногайари* сугерише да се некој појави, одређеној нпр. судбином, даје вербални облик (О значењима термина *моногайари*: ОКАДА 1991: 295; Фул 1987; МИТАНИ 1975).

Чак и ако се сложимо са фолклористичким ставовима да оригинално значење термина *моногайари* указује на приповедање о мистериозном и о страху од злих духова, време када је то оригинално значење постојало у континуитету заправо је неко древно време пре појаве класичних дела по-

има корен у англосаксонској речи *talū* (приповетка). Немачки термин за бајку, *Märchen*, настао је од *тоеге* (вест). Други Вуков термин за бајку је *џајка*, а глагол *џајкајати* семантички је близак термину *бајка*, јер осим што значи *бајати*, на неким просторима има значење *џоворити*, а сачуван је и у санскриту. Термин *џриповејка* изведен је од глагола *џриповедајати*, а *скаска* од руског *сказ* (приповедати, говорити) итд. (уп. Дрндарски 2001: 25–28.)

⁴ О боговима (*ками*) у јапанској митологији в. Васић 2008.

пут *Ман'јошуа* или *Кођикија*. Управо је постојање те огромне временске дистанце разлог зашто није могуће пратити трансформацију речи *моно*. Са увећавањем знања и интелекта, у свету древних људи постепено је долазило до разграничавања појмова бог, човек и природа, и тако је уједно ишчезавало и оригинално значење појма *моно*, нераскидиво повезано са веровањем у мистеризно и у страх од злих духова или душа предака туђих породица. Значење речи *моно*, које иначе уопштено указује на елементе из природе, почиње да се проширује и у складу са тим можемо поверовати да се трансформисало у „причу о мистичном и чудесном“. Тако проналазимо везу и са фантастичним елементима у делима овог жанра, рецимо у зачетнику жанра и припаднику поджанра *џукури моноџаиџари* – *Причи о секачу бамбуса* (*Такејори моноџаиџари*, крај IX века), у којем небеска бића силазе са неба и успињу се натраг на небо, носећи са собом летећи огртач и еликсир бесмртности (*Прича о секачу бамбуса* 2010).

Многобројни проучаваоци јапанске класичне књижевности деле став да жанр *моноџаиџари* почива на древној усменој традицији (*коденџо*), тј. на причама, стиховима и митовима из наслеђа моћних племена. Другим речима, начин приповедања и модели усмених приповести из пређашњих времена представљају темеље на којима је настала књижевност *моноџаиџари* периода Хеиан. То се јасно види већ на основу анализе поменуте *Приче о секачу бамбуса*. Осим учесталих обрада тема и мотива карактеристичних за народне приповетке (фабула о мајушном детету, мотиви чудесног рођења, одрастања и богаћења, мотив о просцима и неизвршивим задацима итд.), писац у *моноџаиџарију* остаје на позицији „приповедача“, а сачуване су и друге особености народне књижевности: уводне формуле („некада“ или „некада давно“), финалне формуле („кажу да је тако било“), различита понављања, наглашавање натприродних елемената (натприродна бића, чудесни предмети и догађаји) и др. То значи да је један од предуслова за зачетак жанра *моноџаиџари* у периоду Хеиан било померање интересовања писаца, од мита према фантастичним предањима, и то у свету чистог јапанског језика записаног јапанским писмом, што је представљало новину у односу на дуг период доминације кинеских класичних текстова и тенденције беспоговорног и сасвим некритичког прихватања утицаја кинеске литературе.

Са друге стране, претходни Нара период одликује прелаз од усмене ка писаној књижевности. Тада су у књижевности преовладавали митови (*џинва*) и легенде о јунацима (*денсеџу*), проткани елементима народног фолклора, што се нпр. може видети у већ поменутом запису *Кођики* (Оо но Јасумаро 2008). Ликови тих дела су богови и легендарни јунаци, а тежишта тематско-мотивског плана усмерена су ка стварању света, успостављању државе и борбама за власт. Богови и јунаци делају, и кроз њихова дела дати су њихови карактери. Многи митови, легенде и предања трансформисали су се прво у народне приче – *мукаџи банаџи* (старе приче). Ако поверујемо да су оне стваране у циљу разоноде, онда је логично закључити

да су настајале упоредо са пропадањем веровања која су ти митови и легенде подржавали. Међутим, нису се сваки мит и свака легенда претворили у народну причу, као што ни све народне приче нису раније биле митови или легенде. Морале су постојати одговарајуће околности које су до тога довеле.

Анализа дела жанра *моногаџари* показује да су сегменти са мотивима из народне књижевности брижљивом интервенцијом аутора изгубили функције које би их окарактерисале као припаднике усмене традиције, и постали су делићи мозаика новонасталог жанра. Аутор *моногаџарија* је традиционалне мотиве користио пре свега као интертекстуалне сегменте, дајући им сасвим ново значење и функцију у фабули, преплићући их са реалним елементима, блиским читаоцу (слушаоцу). У *моногаџарију* ти мотиви не следе јасну и чврсту логику народне књижевности. Зато су делови народних прича могли бити уткани у *моногаџари*, али од *моногаџарија*, упркос процесу усменог преношења, није могла постати народна прича. Исто тако, када у *моногаџарију* позадина и јесте фикција, у њу су уткани реални елементи, што заплет чини уверљивијим. Осим тога, аутор *моногаџарија* посебну пажњу поклања грађењу ликова, њиховим међусобним односима и емоцијама, као и понашању у датим околностима, што овом жанру даје новелистички дух.

И то није једино што *моногаџари* приближава роману. Штавише, често ћемо чути да се нека дела овог жанра, у првом реду *Генђи моногаџари*, сврставају у романе. Ипак, анализе показују да није све тако једноставно и да, као и у поређењу народне традиције са *моногаџаријем*, постоје разлози *pro et contra* изједначавања ова два жанра.

О блискости моногатаџарија и романа говоре и дефиниције ових жанрова. Да би се то уочило, довољно је отворити неки од речника јапанског језика. Уколико, на пример, значење термина „*моногаџари*“ потражимо у *Великом речнику јапанског језика* (KOKUGO DAJITEN 1983), пронаћи ћемо следеће објашњење: „То је прозно дело које описује људе и догађаје на основу опажања или маште аутора. У ширем смислу погледати под одељком 'Роман'“. Истовремено, под референцом „Роман“ стоји следеће: „Књижевни жанр. То је *моногаџари* у прози, чији концепт углавном настаје на основу пишчеве маште, или драматизацијом реалних чињеница.“⁵ То значи да је у тумачењу термина *моногаџари* употребљена реч „роман“, али и обрнуто. На основу тога могли бисмо помислити да су *моногаџари* и роман исто. Међутим, то није сасвим тачно. Разлика између ова два жанра пре свега лежи у чињеници да је *моногаџари* настао и развијао се у Јапану, док се о роману мора размишљати много шире. Морамо узети у обзир дела настала на различитим подручјима, рецимо европске врсте. Не подударају се ни периоди у којима су ови репрезентативни жанрови достигали свој

⁵ Готово истоветна одредница стоји и у речнику *Kodien* (КОЛЕН 1991).

највећи замах. *Моногаџари* је свој врхунац достигао у античко време и у средњем веку, док, насупротив томе, можемо говорити о „савременом роману.“

У Јапану постоје многобројне недоумице о подударностима и разликама између ова два жанра, али се издвајају два, експлицитно изражена мишљења. Једно припада јапанском нобеловцу, књижевнику Јасунарију Кавабати, а друго, проучаваоцу књижевности, Такеу Кувабари. Кавабата у свом теоријском раду, *Композиција романа (Shosetsu no kosei, 1946)* разматра међужанровску везу између *моногаџарија* и романа. Објашњава да заплет и сижерни ток сваког *моногаџарија* следе хронолошки ред, док роман мора бити грађен на темељу узрочно-последичних веза. Када кажемо: „Краљ је умро. За њим умрла је и краљица“, то је *моногаџари*. Али, ако кажемо: „Краљ је умро. Од туге за њим умрла је и краљица“, то већ чини композицију романа. И у композицији романа, наравно, постоји кохерентна логична веза, али је од тога још важнија логична узрочно-последична веза. Док слушаоци *моногаџарија* питају: „И онда?“, читалац романа размишља: „Зашто?“ У томе, према Кавабати, лежи фундаментална разлика између природе *моногаџарија* и композиције романа (KATAGIRI и др. 1972: 6).

Такео Кувабара у *Уводу у књижевности* (KUWABARA 1950), *моногаџари* тумачи као књижевно дело које приповеда о неком чудесном догађају, издвојеном из свакодневног живота. У средиште интересовања стављен је сам догађај, а не толико човек – учесник у том догађају. Са друге стране, роман описује свакодневни живот појединца. Уколико се и појави неки чудесан догађај, он се у роману прихвата по истом принципу као реалност. Акценат је више на јунаку романа, него на самом догађају, и цео роман је написан у форми откривања света са становишта јединственог карактера личности. Затим, *моногаџаријем* управља фаталистички поглед на свет, док се може рећи да је у сржи савременог романа антропоцентризам, јер човек сам за себе бира своју судбину. Када је реч о ауторима, писац *моногаџарија* је безлични посредник, чије ликове чудесни догађај не узбуђује. Са друге стране, романописац ствара јунака уносећи себе, и у роману обавезно постоје елементи „исповести“. Уместо да свет романа подупире догађај, то пре чине пишчева индивидуалност и оригиналност.

Премда између књижевности *моногаџари* периода Хеиан и европског романа постоје одређене сличности, особености романа ипак се не могу аутоматски применити на јапански жанр, као што се ни између *моногаџарија* и народне књижевности, упркос заједничким темама и мотивима, такође не може једноставно ставити знак подударности. Јер, док роман по својој деколективизованој индивидуалности представља књижевност иза затворених врата, написану за читање у себи, насупротив томе, у свету древне усмене традиције, која је стварана да би се изводила пред слушаоцима, испољавају се колективна схватања народа, племена или породица. У том погледу *моногаџари* се налази на пола пута између народне књижевности и романа. То је књижевност полуколективног, али и полуиндивидуалног карактера, будући да је дуго преношена усменим путем, али је на крају и

записана како би је могао читати појединац. Зато при анализи овог жанра треба подједнако обратити пажњу и на елементе усмене традиције, али и на удео из стварног живота. Ова два чиниоца жанровског система, старо и ново, коегзистирају и управо у томе лежи суштина књижевности *моногаџиари*. А ако на *моногаџиари* гледамо као на претечу романа, онда је претеча *моногаџиарија* управо свет древне усмене традиције.

На почетку рада поменули смо да постоје различите теорије о томе која се све дела јапанске књижевности могу сврстати у жанр *моногаџиари*, те да се, у најужем смислу, њиме обухватају два поджанра из периода Хеиан: *цукури моногаџиари* и *уџа моногаџиари*.

Поджанр *цукури моногаџиари* (од глагола *цукуру* – „правити“, „стварати“) чине прозна дела фантастичне садржине и различите дужине, од веома кратких прича до романа. Од митолошких прича из претходног периода ова дела разликују се по томе што у њима нема прича о боговима, космогонија, теогонија, етимологије царске породице и др. као у делу *Кођики* (Оо но Јасумаро 2008). У имагинарним причама поджанра *цукури моногаџиари* преплиће се верно представљање реалног са имагинарним елементима карактеристичним за народну традицију. Аутор реконструише стару народну причу и у њу укључује слику савременог живота, притом често активирајући иронијске дистанце како би указао на слабости људског бића. Управо елементи из стварног живота такве фабуле чине *моногаџиаријем*, а не народном приповетком. Другим речима, користећи интертекстуалне елементе из народне књижевности, али и из историјских хроника, аутор ствара фиктивну причу, којом осветљава суштину људског бића. Осим *Приче о секачу бамбуса*, истакнути представници поджанра су и: *Уџубо моногаџиари* (*Приче из шуџеџ дрвеџа*, око 984, непознати аутор); *Оџикубо моногаџиари* (*Прича о њинџези Оџикубо*, око 990. године, непознати аутор) и *Сумиџоџи моногаџиари* (*Прича из Сумиџоџија*, друга половина X века, непознати аутор). Два последња дела заснивају се на познатој интернационалној теми о злој маћехи и злостављаној пасторки.

О чињеници да *Прича о секачу бамбуса* представља зачетника жанра *моногаџиари* сведочи нам већ поменуто, највеће дело овога жанра – *Генђи моногаџиари*. Књижевница Мурасаки Шикибу ову приповест назива „претечом свих *моногаџиарија*“ (Шикибу 1973: 370–371). Не може се са сигурношћу тврдити да пре *Приче о секачу бамбуса* није било других представника овог жанра, али је ова реченица свакако сведочанство да је дело први надалеко познати и признати *моногаџиари*. Овде се нећемо бавити свеобухватном анализом дела, него ћемо на основу његових одређених карактеристика покушати да осветлимо поджанр *цукури моногаџиари*.

Немогуће је са сигурношћу установити ко је написао *Причу о секачу бамбуса*, као што се не може поуздано утврдити ни датум његовог настанка. Са истим недоумицама суочавамо се и у случају многих других дела овог јапанског жанра. Реконструкцију отежава и дуг временски период током којег су фабуле усмено преношене. Знатно касније, и спорадично, биле

су записиване варијанте, захваљујући интересовањима појединих преписивача. Окада зато закључује да наслови као што су *Генђи моноџајтари* или *Исе моноџајтари* (представник поджанра *уџа моноџајтари*) представљају „метонимију за многобројне варијанте“ (1991: 20). Научници су уложили огроман напор како би пронашли, испитали и сравнили огроман број текстова и написали коментаре за примерке који су према њиховом мишљењу најближи оригиналима из периода Хеиан. И под насловом *Такејџори моноџајтари* подразумева се велик број текстова. Постојеће верзије потичу из периода Камакура (1185–1333) и Нанбокуџо (1336–1392). Могу се поделити на две групе. Једну групу чине верзије које су у време настанка биле стандардизоване, а другу оне које су у време настанка већ биле архаичне.

Радња *Приче о секачу бамбуса* је сложена и развија се у три сукцесивне тематско-мотивске целине: 1) Стари секач бамбуса проналази мајушну девојчицу у стабљици бамбуса, одгаја је као своје дете, а она за чудесно кратко време израста у прелепу девојку, принцезу Кагујахимае; 2) Међу многобројним просцима издвајају се петорица, и принцеза Кагујахимае сваком од њих задаје по један тежак задатак. Али, њихови покушаји се окончавају неуспехом и они бивају исмејани. На крају и сам цар безуспешно проси принцезу Кагујахимае. Јер, она је натприродно биће, које се не може удати за смртника; 3) Петнаестог дана осмог месеца по принцезу Кагујахимае долазе Месечеви људи, носећи са собом небески летећи огртач и еликсир бесмртности. Принцеза Кагујахимае одлази, а цареви војници на планини спаљују њено писмо и еликсир бесмртности, од чега настаје вулкан, данас планина Фуђи.

Први део, о проналажењу маленог детета које одраста чудесном брзином и старцу доноси богатство, заједно са трећим делом о узнесењу натприродног бића, сродни су фабулама о мајушном детету из древне усмене традиције, као и приповеткама о небесницама и чаробном огртачу из етнографских збирки (*фудоки*). Тако на *Причу о секачу бамбуса* можемо гледати и као на фабулу о небесници рођеној као мајушно дете, које су оностране силе доделиле бездетном брачном пару. У првој и завршној нарочито је уочљива транспозиција елемената народне књижевности. Између њих уметнут је сегмент о просцима и нерешивим задацима.

Теме и мотиви из древне усмене традиције транспоновани су у *моноџајтари*, док се, на другој страни, неке варијанте ове фабуле још увек усмено преносе у народу. То значи да је *моноџајтари* потекао из традиције, али истовремено и сам утиче на обликовање народне књижевности. Међутим, ни један *моноџајтари* није настао једноставним преузимањем усменог наслеђа. Премда усмена традиција неоспорно представља основу *моноџајтари* књижевности, она је само подлога за осликавање прилика у тадашњем друштву. Реч је о жанру насталом у оквирима аристократског друштва периода Хеиан, па је природно што је подржавао потребе укорене у реалности тог истог друштва, настојећи да одговори њиховим захтевима. Зато је настанак *моноџајтарија* у дубокој вези са друштвеним животом периода

Хеиан. Реални елементи у *моногайари* књижевности од самог почетка су били одраз друштвених околности. Главни огранак породице Фуђивара помогао се монопола над политичком моћи, тако што је преотео важне државне позиције. Гласови противљења све су се јаче чули, пре свега од незадовољних људи који су запали у тешку ситуацију, па су оштро одговорили на друштвене прилике у којима су се обрели. Овакве социјалне и историјске околности дубоко су укоренење и у *моногайари* књижевности.

Управо та карактеристика *моногайарија*, да се бави савременим приликама, овај жанр удаљава од усмене традиције, и са собом носи намеру да стварност изложи критици. Истовремено је оплеменењен емоцијама изазваним социјалном неправдом, али и човековом љубављу, жудњом итд. Реалност у *моногайарију*, испреплетена са фантастиком, доводи до буђења, успона и експанзије књижевности, која са развојем јапанског писма добија још јачи замах.

То значи да је за жанр *моногайари* карактеристична амбивалентна природа, заснована на комбиновању елемената потеклих из древне усмене традиције и осликавања реалних прилика у тадашњем друштву. Зато *Причу о секачу бамбуса* не можемо једноставно сматрати причом за децу или уметничком бајком, али исто тако не можемо ни цело дело окарактерисати као друштвени роман. Можемо се сложити са Окадом: „*Моногайари* је на пола пута између мита и романа и на пола пута између бајке и романа, чини се да му је судбина да носи средишње особености“ (Окада 1991: 15).

Прича о секачу бамбуса осликава надреални, фантастични свет, док су реалије у тексту присутне пре свега у циљу пародирања одређених негативних појава у друштву. Реални елементи представљају онај неопходни предуслов који дело сврстава у жанр *моногайари*, али га и приближавају новелистичком жанру. Упркос томе што прва и завршна целина подсећају на народну причу, од ње их удаљавају брижљиви психолошки приказ ликова и развијена дескрипција. Реални елементи су још очигледнији у средишњем делу о просцима. Сва петорица надалеко чувених љубавника доживела су неуспех у покушајима да освоје принцезу Кагујахимае, и потпуно су поражени. Реч је о припадницима највиших слојева аристократије, о неопходним члановима државног апарата, и то су: два принца, министар и два саветника. Писац је, мање или више, пародирао сваки од ових ликова, а у позадини оваквог хиперболичног и комичног приказа стоји јасан пишељев став према припадницима тадашњих највиших слојева друштва, у чијим рукама су власт и финансијски утицај. Ликови тројице просаца изграђени су према историјским личностима које су учествовале у рату у ери Ђиншин (672) и за своје заслуге добиле признања. И у именима принчева постоје јасне назнаке повезаности са пишељевим савременицима или моћним породицама. Исто је и са свим осталим ликовима, осим главне јунакиње, која је ионако натприродно биће.

Свих пет прича (поглавља) о просцима написано је брижљивим књижевним стилем, уз преплитање различитих приповедних поступака. Осим

приповедања у трећем лицу, из перспективе наратора, у тексту се учесницима дозвољава и да „говоре“ из своје перспективе. Чести су дијалози, размишљања „наглас“, као и епистоларни дискурс у виду писама, порука, и др. Ове приче су реалистичне, обилују хумором и иронијом писца који друштво сагледава кроз призму критике.

Важан моменат који *Причу о секачу бамбуса* разликује од народних приповедака сличне тематике је поетски дискурс, као незаобилазни, саставни део жанра *моногајтари*. Петнаест *вака* песама има важну улогу у сижејној структури, премда је реч о превасходно прозном литерарном делу. Истовремено, поетске фигуре, игре речи и метафоре јављају се и другде у тексту, рецимо у именима принчева, као и у финалним формулама у облику псеудонародних етимологија, којима се завршавају поглавља, а које дело приближавају усменој традицији. Другим речима, премда поджанр *цукури моногајтари* обухвата прозна дела, у складу са особеностима јапанске културе у којој песма има кључну улогу, и у овим текстовима придаје се велик значај поетском дискурсу.⁶ Осим што доприносе економичности наративног сегмента, песме носе естетску функцију и доказ су пишевог ангажмана, јер би се таква префињеност и уметничка вредност тешко могле одржати током процеса усменог преношења.

Корак даље у истицању важности поетског дискурса у оквирима жанра *моногајтари*, представља наредни поджанр. То је *уџа моногајтари* (*уџа* – „песма“), прозни текст са *вака* песмама, који обухвата књижевна дела састављена од прича (одељака) различите дужине, формираних око песама (најчешће *вака*). Обично би прво настала песма, да би потом аутор склапао наративни сегмент као увод и објашњење, замисливши услове под којима је песма могла настати. Управо ти прозни делови овај поджанр чине прелазном етапом у генези приповедне прозе. Јер, ова дела су степен и даље од збирки песама, али нису достигла форму прозних дела.

Зачетник и уједно изразити представник овог поджанра је дело *Исе моногајтари* (*Приче из Исе*, око 947, непознати аутор). Реч је о целовитом и кохерентном књижевном делу, изузетних уметничких квалитета. Средином периода Хеиан добило је структуру од сто двадесет пет поглавља, какву има и данас. Поглавља су неуједначене дужине, а најкраће се састоји само од кратког увода и једне *вака* песме. Значајни представник поджанра *уџа моногајтари* је и *Хеиђу моногајтари* (*Прича о Хеиђу*, око 960-965, непознати аутор), као и *Јаматјо моногајтари* (*Приче из Јаматја*, око 951, непознати аутор), дело значајно јер открива непроцењиво богатство приватних збирки *вака* поезије и зато што је утицало и на разне студије о *вака* поезији.

Песме у делу *Исе моногајтари* чине врхунац радње у свакој од прича и захваљујући њима дело одликују свеобухватно јединство и повезаност.

⁶ И то није обележје само јапанске културе. У књижевностима далекоисточног региона од давних времена поезија (првенствено лирска) заузимала је главно место у структури облика и жанрова, који су постепено настајали.

У песмама је сажет свет тананих љубавних осећања, оне носе дубоке емоције, усхићење, искреност, озбиљност и страст, њима се метафорично и уверљиво описује тананост људске душе. У делу се нижу приче које говоре о различитим аспектима љубави: ватрена љубав која не преза да уништи човека, затим невина и чиста љубав, несрећна љубав, освојена или изгубљена љубав. Приказани су и топли односи између родитеља и деце, узајамно поверење господара и њихових поданика, лепота пријатељства и др. Јака осећања подстичу радњу, разнолике околности сконцентрисане су на свакодневни живот, посебно на мушко-женске односе, а песма решава проблеме у љубавној вези или закључује одређени догађај. Иако је немали број прича у овоме делу изграђен на темељу образаца из усмене традиције, овде се могу уочити и одређени реалистични елементи којих нема у поджанру *џукури моногаџиари*, јер је поджанр *уџа моногаџиари* од самог настанка давао предност човековом стварном животу и заснивао се на свакодневици аристократског друштва.

Поджанр *уџа моногаџиари* извршио је велик утицај на каснију књижевност, пре свега на даљи развој жанра *моногаџиари*, али и на дневничку књижевност (*nikki bungaku*). Делом *Исе моногаџиари* по први пут се у јапанској књижевности скреће пажња на човекову свакодневицу. Из тог разлога оно је прави претходник дела *Генђи моногаџиари*, у којем је продубљено вредновање реалија, док је удубљивање у међуљудске везе и животне тешкоће искључило наивност, претерану оптимистичност или површност, која је често карактерисала *вака* поезију осталих дела овог поджанра.

Ако се на почетку лествице под именом *моногаџиари* налази *Прича о секачу бамбуса*, онда је њен највиши степен свачако *Генђи моногаџиари* (*Прича о Генђију*) – дело које се од зачетника жанра разликује по дужини, броју ликова и њиховој много дубљој карактеризацији и психолошкој анализи. Ово комплексно дело чине педесет четири поглавља, која обухватају период од седамдесет четири године и четири династије. Текст је изузетно тежак за разумевање због веома сложене семантичке и синтаксичке структуре. Настајао је годинама, у наставцима (између 1000. и 1008. године), а Мурасаки Шикибу га је писала за дворску публику. Хронолошки следи догађаје из живота главног јунака, принца Генђија, чувеног по љубавном умећу и по својој лепоти због које је добио надимак „Сјајни принц“ (*Хикару Генђи*). Осим њега, у делу се појављује више стотина других ликова. Посебан проблем за читаоца представља и обичај да се уместо имена ликова, а у складу са правилима етикеције на јапанском двору, користе титуле, учтива обраћања, или су јунаци познати по свом сродству са другим ликовима. Главна тема је љубав у свим својим облицима: искрена, нежна, дубока, телесна, забрањена. Љубав је везана и за крхкост и пролазност живота, што оличавају мотиви самоубиства, замонашења и сл. Паралелизмима (понављањем мотива) учвршћује се тематика дела.

Причу о Генђију многи научници сматрају највећим књижевним остварењем класичне јапанске књижевности. Изузетно омиљен, овај *моногаџиари*

није омаловажаван ни током каснијих периода. Напротив, извршио је огроман утицај на литературу, али и на друге облике уметности. По угледу на њега углавном су настајала обимна дела сложене структуре, која се одликују мноштвом фантастичних елемената, попут: *Хамамацу ћунаџон моноџаијари* (*Прича о средњем савейнику Хамамацуу*, 1045–1068, ауторка је вероватно Сугавара но Такасуе но мусуме); *Цуцуми ћунаџон моноџаијари* (постоје различите теорије о значењу наслова, око 1055, непознати аутор, састоји се од десет прича са песмама, тако да је задржало стил и композицију поджанра *уџа моноџаијари*); *Саџоромо моноџаијари* (*Прича о Саџорому*, око 1069–1077, Рокуђо но Саиин Сенђи); *Торикаебаја моноџаијари* (*Прича о заменама*, око 1168–1180, непознати аутор) и *Јова но незаме* (или *Јору но незаме*, *Биџи будан нођу*, око 1086, непознати аутор). Такође, *Генђи моноџаијари* је један од главних извора тема и мотива драмских форми: *но* драме и позоришних комада *кабуки*. *Генђи моноџаијари емаки*⁷ чине изузетан пример ликовне уметности, а свици са илустрацијама епизода из *Генђи моноџаијарија*, познати као *Такојоџи свици* (XII век), представљају најранија и најчувенија дела графичке уметности.

ИЗВОРИ

- Оо но Јасумаро (прир.). *Кођики – Зајиси о древним доџађајима (Kojiki)*. Превод са старојапанског језика Х. Ј. Вукелић, Д. Васић, Д. Кличковић и Д. Глумац. Београд: Рад, 2008.
- Васић, Данијела и Хироши ЈАМАСАКИ-ВУКЕЛИЋ (прев.). *Прича о секачу бамбуса (Taketori monogatari)*. Поговор Данијела Васић. Београд: Танеси, 2010.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Дрндарски, Мирјана. *На вилином вијалицију: О ѿрансијозицији фолклорних жанрова*. Београд: Рад, КПЗ Србије, 2001.
- Васић, Данијела, Д. Кличковић, Д. Глумац и М. Павковић (прев.). *Историја Јајана – Из Коданцине Илустриране енциклопедије Јајана (Japanese History)*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Васић, Данијела. *Сунце и мач – Јајански мииови у делу Кођики*. Београд: Рад, 2008.
- АВЕ А., К. АКИЈАМА, Г. ИНАМИ, Н. СУЗУКИ (ed.). *Nihon no koten: Genji monogatari*. Tokyo: Shogakukan, 1984.

⁷ Емакимоно су хоризонтални свици са сликама и причама, на којима су насликани призори из историјских или измишљених догађаја. Ушли су у моду у XI и XII веку и представљају можда најлепше примере сликарства са краја периода Хеиан.

- FUJI, Sadakazu. *Monogatari bungaku seiritsu shi*. Tokyo: Tokyo daigaku shuppankai, 1987.
- KATAGIRI Y., T. FUKUI (ed.). *Nihon kotenbungaku zenshu 8: Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari, Heichu monogatari*. Tokyo: Shogakukan, 1972.
- KOJIEN. Tokyo: Iwanami Shoten, 1991.
- KOKUGO DALJITEN. Tokyo: Shogakukan, 1983.
- KUWABARA, Takeo. *Bungaku nyumon*. Tokyo: Iwanami Shoten, 1950.
- MITANI, Kuniaki. *Monogatari no bungaku no hoho I: „Taketori monogatari no hoho to seiritsu jiki – 'Hinezumi no kawagoromo'; aruiwa, aregori“*. Tokyo: Yuseido, 1975.
- OKADA, H. Richard. *Figures of Resistance: Language, Poetry and Narrating in The Tale of Genji and Other Mid-Heian texts*. London: Duke University Press, 1991.
- SHIKIBU, Murasaki. *Nihon kotenbungaku zenshu: Genji monogatari*. Tokyo: Iwanami shoten, 1973.
- SHUICHI, Kato. *Nihon bungaku shi*. Tokyo: Kodansha, 1989.
- TAKAHASHI, Nobukatsu. *Katararezaru Kaguyahime – Mukashibanashi to Taketori monogatari*. Tokyo: Daishukanshoten, 1996.
- TEIJI, Ichiko. *Nihon bungaku zenshu 2 – Koten*, Shogakukan, Tokyo, 2002.
- YASUNARI, Kawabata. *Shosetsu no kosei*. Tokyo: Gan bunko, 1946.

Danijela Vasić

THE *MONOGATARI* GENRE IN THE JAPANESE LITERATURE

Summary

During the Heian period of Japanese history, Japanese literature had just emerged from a time of substantial Chinese influence. After the written Chinese had been in the use in Japan for some centuries, the emergence of the *kana* syllabic script, which evolved by adapting Chinese characters, provided the transcription of Japanese sounds. It brings innovations especially in the field of poetry. It also enabled the origin of autochthonous narrative genre *monogatari*, often translated as 'story', with its main subgenres: the *tsukuri monogatari* and the *uta monogatari*. The *monogatari* is usually based on themes and motifs of oral tradition, but the detailed realistic description, the psychological shading of the characters, developed dialogues and discrete comic overtones bring it closer to the spirit of the novel.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Група за јапански језик и књижевност
vasic.danijela@gmail.com

Јован Попов

ТЕМАТОЛОГИЈА И ТЕМАТСКА КРИТИКА
У ОКВИРУ КОМПАРАТИСТИКЕ

У раду се покреће питање зашто је, упркос значајном броју тематолошких радова, тематологија теоријски запостављена у српској науци о књижевности. Претпоставља се да су томе допринеле контроверзе око ове дисциплине, чији се статус у оквиру европске компаратистике током 20. века може сагледати кроз три етапе: од одбацивања, преко уздржаног прихватања, до афирмације. У другом делу рада разматра се однос тематологије и тематске критике. Док је тематологија компаратистичка дисциплина која тежи конституисању поузданог метода и исцрпности у дијахронијском приступу универзалној књижевној грађи (митови, теме, мотиви), тематска критика је правац који је у франкофоној критици деловао у другој половини столећа, ослоњен на наслеђе романтизма, феноменологије и психоанализе, а чији је главни циљ био идентификовање тематских средишта у делу појединих писаца, као и реконструкција духовних процеса у којима је око тих средишта настајало дело.

Кључне речи: тематологија, Stoffgeschichte, тематска критика, тематика, Женеvsка школа, компаратистика, фолклористика

1. У српској науци о књижевности појам тематологије посредно је присутан, у теорији и пракси, већ више од пола века. На теоријском плану то присуство региструје се од средине педесетих година у две преведене *Компаративне књижевности* француских аутора: најпре у Ван Тигемовој (P. Van Tieghem), а потом и оној Клода Пишоа и Андреа Русоа (C. Pichois / A. Rousseau). На плану практичне примене уочава се значајан број студија и радова домаћих аутора у којима нека тема или мотив фигурирају као предмет истраживања.¹ Упркос томе, са изузетком једног одељка у *Теорији*

¹ Нпр. М. Флашар, *Алублии и мошви борбе са божанством подземља*, 1956; Д. Живковић, *Мошви 'леда' код Њеџоша*, 1963; *Мошви 'уседелице' код Вељка Пејровића*, 1984;

20. века, замерено „да се бави грађом књижевности више него мишљу и уметношћу“.³ Најгласнији међу првим критичарима били су Бенедето Кроче (B. Croce) и Фернан Балдасперже (F. Baldensperger). Први је, још 1903. године, писао како су тематолошка истраживања „чиста ерудиција“ и како нас никад не доводе до „разумевања књижевног дела, никад нам не омогућавају да продремо у срж уметничког поступка. Њихов предмет није естетски настанак књижевног дела, него спољашња историја већ уобличеног дела [...] или пак неки фрагмент грађе који је допринео његовом уобличавању“.⁴ Двадесетак година касније француски компаратист такође је оценио да тематологија мање настоји да „вреднује и дефинише јединственост неке творевине него да све сведе на једноставне форме“;⁵ а притом не узима у обзир дело као целину, усредсређујући се само на оне појединости које улазе у опсег њеног интересовања. У међувремену је Балдаспержеов колега Пол Азар (P. Hazard) чак предложио да се тематологија искључи из компаратистике, јер се бави само набрајањима и поређењима, а не и књижевним утицајима. Ништа благонаклонији није био ни Немац Сауер (E. Sauer), али је разлог његове осуде било уверење да је њено поље дејства ограничено само на националну књижевност.

3. Други ниво оспоравања: тематологија и фолклористика. Тематологији се приговарало и то да пре спада у област изучавања фолклора него у историју књижевности. Било је то у доба када се није могло знати до каквих ће прожимања фолклористике и науке о књижевности доћи у другој половини столећа. У његовим првим деценијама истраживања фолклора одвајана су од историје књижевности, јер се сматрало да „уметност није на делу у тим анонимним традицијама које по својој природи остају безличне, док упоредна књижевност проучава деловање и утицај личности“.⁶ Ипак, Ван Тигем већ 1931. године, када је његов приручник објављен у оригиналу, а независно од радова Пропа (В. Ј. Пропп), Јакобсона (Р. О. Јакобсон) и Богатирјова (П. Г. Богатырёв), који су се појавили у

³ „Ce qu'on rapproche en effet à la thématologie, c'est de s'intéresser à la matière de la littérature plus qu'à la pensée et à l'art“ (VAN TIEGHEM 1951: 88).

⁴ „Queste ricerche sono di mera erudizione, e non si prestano mai ad una trattazione organica. Esse non ci conducono mai, da sole, a comprendere un'opera letteraria, non ci fanno penetrare mai nel vivo della creazione artistica. Il loro subietto non è la genesi estetica dell'opera letteraria; ma o la storia esterna dell'opera già formata [...] o un frammento del vario materiale che ha contribuito a formarla“ (B. Croce, „La letteratura comparata“, *La Critica*, I, 1903: 78; нав. према: TROUSSON 1981: 53).

⁵ „[...] moins soucieuse par nature de mettre en valeur et de définir la singularité d'une création que de remonter à des formes simples (F. Baldensperger, „Littérature comparée: le mot et la chose“, *Revue de littérature comparée*, I, 1921: 23; нав. према: TROUSSON 1981: 53).

⁶ „[...] mais l'art n'est pas en jeu dans ces traditions anonymes, dont le caractère est de rester impersonnelles, tandis que la littérature comparée étudie l'action et l'influence des personnalités“ (VAN TIEGHEM 1951: 89).

Совјетском Савезу тек неку годину пре тога, признаје да је „оправдана пракса [...] увођење тема, типова и легенди у упоредну књижевност уколико су били повод делима која у довољној мери имају књижевно обележје“.⁷ Упркос томе, Пишоа и Русо, чак 36 година касније, у својој *Компаративној књижевности* (1967) као да би хтели да оживе ’антифолклористичко’ становиште у тематологији, упозоравајући да су се, први компаратисти, нестрпљиви да ураде велике синтезе, „бацили на најбаналнији садржај свеколике књижевности, на басне, бајке и легенде, заједничке читавом човечанству“.⁸ Зато они сада објављују: „Напоследку се дошло до сазнања да појам *књижевности* подразумева свесну, а често и зналачку композицију неког писаног дела, које је лепо и нуди се за уживање, али и за критичко размишљање однеговане публике. Радови о фолклору препуштени су етнолозима. Заузврат, ако би средњовековни компаратизам једног дана процветао могао би се поново плодносно подухватити тог задатка.“⁹ Тај „средњовековни компаратизам“ већ је итекако био процветао у њихово време. Ако Курцијусову (E. R. Curtius) капиталну студију не бисмо могли да уброримо у њега, јер се она бави претежно „латинским средњим веком“, дакле писаном књижевношћу, онда се радови Бахтина, Пропа и њихових следбеника свакако морају узети у обзир, што се на Западу касније и догодило. Рене Велек, који је имао бољи увид у руску науку о књижевности, могао је то макар наслутити, па је, скоро две деценије пре двојице француских аутора отклонио дилеме у погледу фолклористике. Заједно са Вореном, он ју је у *Теорији књижевности* (1949) назвао „значајним огранком“ књижевних проучавања, иако се „само делимично бави естетским чињеницама, пошто проучава целокупну цивилизацију једног народа“.¹⁰ Али, оно што јој пре свега даје дигнитет јесте чињеница да су „народне баладе, бајке и легенде какве ми познајемо често настале касно и произашле из више класе“,¹¹ те да су, дакле, неодвојиви део књижевног уметничког наслеђа.

⁷ „Par contre, c’est un usage légitime, [...] que de faire entrer dans la littérature comparée les thèmes, types et légendes en tant qu’ils ont donné lieu à des œuvres d’un caractère suffisamment littéraire“ (VAN TIEGHEM 1951: 89–90).

⁸ „Dans leur hâte de synthèse, les premiers comparatistes se sont jetés sur le contenu le plus banal de toute littérature, sur les fables, contes et légendes communs à l’humanité entière“ (PICHOS – ROUSSEAU 1967: 146).

⁹ „On finit par s’apercevoir que la notion de *littérature* impliquait composition consciente, et souvent savante, d’une œuvre écrite, belle, offerte à la jouissance, mais aussi à la réflexion critique d’un public cultivé. Les travaux sur le folklore ont été renvoyés aux ethnologues. En revanche, si le comparatisme médiéval s’épanouissait un jour, il pourrait reprendre la tâche avec fruit.“ (PICHOS – ROUSSEAU 1967: 146).

¹⁰ „[...] only in part occupied with aesthetic facts, since it studies the total civilization of a ‘folk’...“ (WELLEK – WARREN 1955: 38).

¹¹ И даље: „Ипак, проучавање усмене књижевности мора бити значајна брига сваког проучаваоца књижевности који жели да схвати процесе књижевног развоја, порекло и успон наших књижевних жанрова и тековина“ („...popular ballads, fairy tales, and legends

4. ПРЕВЛАДАВАЊЕ ОТПОРА: ТЕМАТОЛОГИЈА И КОМПАРАТИСТИКА (II). Велеково прихватање фолклора није, међутим, аутоматски значило и афирмацију тематологије. Његов резервисан однос према овој дисциплини могао се назрети у поглављу „Књижевност и идеје“, у којем се 'идејни' или филозофски приступ књижевном делу третира као један од „спољашњих“ приступа. А како се један сегмент корпуса књижевних тема налази на пресеку са историјом идеја, подразумевало се да ни тематологија, или барем тај њен део, не спада у прави предмет науке о књижевности. Одијум према тематологији потрајаће отприлике до средине 20. века. Маријус-Франсоа Гијар (M. F. Guyard), који је посредством Жан-Марија Кареа (J.-M. Carre) усвојио многа Азарова гледишта, ипак ће у својој *Компаративној књижевности* (1951) отворити перспективу за ову дисциплину, захваљујући значајним радовима који су се појавили у претходној деценији. Тематологија се, сматра он, „заиста укључује у компаратистику када узима у обзир велике фигуре које су, један за другим, хтели да насликају писци широм Европе“, ¹² а те фигуре дели на три врсте: из библијске, из античке и из националне традиције. Велек ће, међутим, истрајавати у свом отпору, па ће, седам година касније, у свом познатом реферату под насловом „Криза упоредне књижевности“, подвргнути критици како француску школу компаратистике ¹³ тако и саму тематологију, додуше на посредан начин. Он је, наиме, критиковао настојања Кареа и Гијара да у компаратистику уведу „проучавање националних обмана, утврђених идеја које једна нација има о другој“, дакле оно што ће доцније бити озваничено под појмом „имагологија“. Ни то, по њему, не припада „унутрашњем“ проучавању књижевности: „То је национална психологија, социологија, а као проучавања књижевности ништа друго до оживљавања старе *Stoffgeschichte*“ ¹⁴ У поменутом реферату, касније увршћеном у *Критичке појмове*, аутор понавља став да наука о књижевности „мора бити одвојена од проучавања историје идеја или религијских и политичких појмова и осећања, која се често нуде као алтернативе проучавања књижевности“ ¹⁵

as we know them are frequently of late origin and upper-class derivation. Yet the study of oral literature must be an important concern of every literary scholar who wants to understand the processes of literary development, the origins and the rise of our literary genres and devices“; WELLEK – WARREN 1955: 39).

¹² „Elle s’y intègre vraiment quand elle considère les grandes figures qu’on voulu peindre tour à tour les écrivains de l’Europe entière“ (GUYARD 1961: 51).

¹³ „Они [Балдансперже, Ван Тигем, Каре и Гијар] су упоредну књижевност оптеретили једном апсолутистичком методологијом и на њу положили мртву руку фактографије, сцијентизма и историјског релативизма деветнаестог века“ („They have saddled comparative literature with an absolute methodology and have laid on it the dead hand of nineteenth-century factualism, scientism, and historical relativism“ (WELLEK 1963: 282).

¹⁴ „It is national psychology, sociology, and, as literary study, nothing else but a revival of the old *Stoffgeschichte*“ (WELLEK 1963: 284–285).

¹⁵ „It must be distinguished from the study of history of ideas, or religious and political concepts and sentiments, which are often suggested as alternatives to literary studies“ (WELLEK 1963: 293).

Овај негативни суд о тематологији, макар и индиректно изречен, био је веома утицајан на нашим просторима, у истој оној мери у којој је деценијама била утицајна и парадигма иманентне критике. Из њега би се, можда, могло наслутити зашто су српски књижевни теоретичари, за разлику од историчара књижевности, махом остали равнодушни спрема појма тематологије. Утицај Ван Тигемовог, а нарочито Велековог ауторитета могао би се сматрати једним од фактора одвраћања од овог питања. Занимљиво је, међутим, да чак и када је дошло до његовог преиспитивања, када је веровање у неприкосновеност и самодовољност текста почело да се љуља под утицајем постструктуралистичких тенденција, то код нас није довело до неке видљивије промене, односно до теоријске 'тематизације' тематологије. Ако су за Велека тематска истраживања била ван оквира унутрашњег проучавања књижевности, за оне који су хитали да искораче изван тог 'резервата' она се чинила незанимљивом за разматрање, вероватно због истог оног због чега је амерички теоретичар критиковао француске компаратисте прве и друге генерације – због фактографије и сцијентизма.

Новосадски теоретичар Петар Милосављевић је ову апорију покушао да реши тиме што је за тематологију тражио место унутар обе парадигме, како оне која заговара усредсређеност на текст тако и оне која из њега искорачује. „Тематску грађу“ би, по њему, „требало испитивати и ван конкретних остварења, слично као што то чине метрика, стилистика и наратологија у својим подручјима истраживања. / Али би тематологија, поред истраживања спољашњих садржаја, природно, требало да истражује и унутрашње садржаје, оне који су неодвојиви од унутрашњих форми“ (Милосављевић 2006: 212). Проблем је, међутим, у томе што он терминима „спољашње“ и „унутрашње“ придаје значења која су супротна од Велекових. Тако под истраживањима „спољашњих садржаја“, оних „ван конкретних остварења“, подразумева управо она која је Велек сматрао 'тврдим језгром' унутрашњег приступа, мада је и у њима видео ограничења. Са друге стране, у истраживања „унутрашњих садржаја“ Милосављевић убраја она са различитих методолошких подручја – марксистичког, духовноисторијског, егзистенцијалистичког, херменеутичког, тематске критике – међу којима би, по Велековим мерилима, прва три свакако спадала у спољашње проучавање књижевности. Услед ове терминолошке неподударности једини теоријски уобличени пледоаје за тематологију код нас изгубио је на плаузибилности.

Компаративна књижевност Клода Пишоа и Андреа Русоа, која се у хрватском преводу појавила 1973. године, у Србији није извршила ни близу такав утицај као приручник Велека и Ворена, вероватно и зато што се компаратистика као посебан предмет није изучавала на нашим универзитетима све до оснивања катедре за компаративну књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду 2000. године. Отуда је разумљиво што је приручник двојице Француза преведен и објављен у Загребу, где су се, на посебном одсеку, неговале студије компаративне књижевности. Мирослав Бекер, један од професора тог одсека, објавио је, године 1995, сопстве-

ни *Уводу у компаративну књижевност*, у којем постоји посебно поглавље о тематологији. У њему су, на петнаестак страница, прегледно обрађени појам, терминологија и преокупације ове дисциплине, као и критичке опаске на њен рачун и место које, упркос свему, заузима унутар компаратистике. Иако на више места цитира поменути француски приручник, као и један каснији, који су Пишоа и Русо написали заједно са Пјером Бринелом (P. Brunel), иако се позива на Белгијанца Ремона Трусона (R. Trousson), несумњиво најзаслужнијег за рехабилитацију тематологије од шездесетих година наовамо, Бекер пропушта да нагласи сам тај феномен. Он се задовољава утврђивањем разлика између „француских и нефранцуских увода у компаративну књижевност“, односно схватања тематологије која су у њима заступана. „Док је француска верзија више усмјерена према књижевним чињеницама, према чувеним француским *rapports des faits* [...] англосаски аутори о компаратистици истичу како нам успоређење разних тема омугућују боље уочавање специфичности, јасније оцртавајући разлике па према томе доприносећи бољем разумијевању а онда и прихватању књижевног дјела“ (БЕКЕР 1995: 108). Овај суд могао би се бранити када се говори о 'старој школи' француске компаратистике, отприлике о прве две генерације аутора. Од средине шездесетих, међутим, стасава трећа генерација која према тематологији више нема никаквих предрасуда.

5. АФИРМАЦИЈА: ТЕМАТОЛОГИЈА И КОМПАРАТИСТИКА (III). Ремон Трусон, који је, године 1964, објавио обимну дисертацију *Тема Прометејеја у европској књижевности*, већ следеће године изложио је своја теоријска гледишта у методолошком огледу *Проблем компаративне књижевности: изучавање тема*. Пишоа и Русо ће га назвати „изванредним“, док ће за студију о Прометеју у свом приручнику написати да „унапређује тематологију више од свих теоретских савета“. Почетком осамдесетих, Трусон ће употпунити своју концепцију тематологије у студији *Теме и митови* (1981), која ће постати референтно штиво за све који закорачују у ову област. Аутори француских компаратистичких приручника који ће потом уследити¹⁶ самераваће своја гледишта са Трусоновим, али ће код свих њих тематологија заузимати важно место.

Тематологија је, према Трусону, посебна научна врста, која припада компаративној књижевности, али има сопствене захтеве и може претендовати на аутономију. На стару Крочеву примедбу да „књиге које се стриктно придржавају овог [тематолошког] поретка истраживања нужно добијају облик каталога или библиографије“¹⁷ Трусон узвраћа ставом да

¹⁶ Нпр. P. Brunel, Y. Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, sous la direction de, PUF, Paris, 1989; D. H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, A. Colin, Paris 1994; D. Souiller (dir.), W. Troubetzkoy (coll.), *Littérature comparée*, PUF, Paris 1997.

¹⁷ „I libri, che si tengono strettamente in quest'ordine di ricerca, prendono, di necessita, la forma del catalogo o della bibliografia“ (B. Croce, „La 'letteratura comparata“, *La Critica*, I, 1903: 78; нав. према: TROUSSON 1981: 53).

су набрајање и хронологија нужност и неминовност ове дисциплине, али да право тематолошко истраживање почиње тек одатле. „Открити како и зашто је нека тема вековима обузимала људску свест, какву је дубоку ми-сао или болну проживљеност она изражавала код сваког уметника и у сва-кој епохи, то је задатак тематологије свесне свог стварног места и улоге.“¹⁸ Посао тематолога је да открије не само зашто је нека тема вековима зао-купљала писце него и који су њени конститутивни елементи и у каквим се све значењима она јављала кроз историју. На тај начин тематологија ис-пуњава своју праву сврху, а то је укључивање у области херменеутике и историје идеја.¹⁹ Овако осмишљен приступ има за циљ да *Stoffgeschichte* повеже са *Geistesgeschichte*, али и да тематологију измири са вековском концепцијом компаратистике и историје књижевности.²⁰ Зато се, по Тру-соновом мишљењу, тек проласком кроз све етапе неке теме може доћи до потпуне слике о њеној еволуцији, као и до тачне процене доприноса поје-диног писца националној, али и светској традицији јер, насупрот ономешто тврди Сауер, „велике књижевне теме чине део европског књижевног наслеђа чија је главна врлина то што се не обазире на националне гра-нице“.²¹

Друга велика Трусонова амбиција усмерена је ка оповргавању тезе да је тематологија непомирљива са естетским вредновањем, на чему је упор-но инсистирао један број критичара, почев од поменутих Крочеа, Балдан-спержеа или Сауера, којем је сметало то што се у тематском испитивању свему придаје подједнак значај. Белгијски компаратист овде указује на иновативну улогу Немице Елизабете Френцел (E. Frenzel), ауторке једног тематолошког приручника и два речника тема и мотива у светској књи-жевности.²² Тематолошки радови ове научнице и њених следбеника укљу-

¹⁸ „Découvrir comment et pourquoi un thème a, pendant des siècles, hanté la conscience humaine, ce qu'il a exprimé, chez chaque artiste et à chaque époque, de profondément pensé ou de douloureusement vécu, c'est le rôle d'une thématologie consciente de sa place et de son rôle véritables.“ (TROUSSON 1981: 116).

¹⁹ „Поштовање хронолошког редоследа, нагомилавање докумената, прикупљање да-тума и имена, јесте улога речника; пробијање стаза кроз цунглу интерпретација и трен-сформација неке теме у оквиру историје идеја, то је посао тематологије.“ („Respecter l'ordre chronologique, entasser des documents, accumuler des dates et des noms, c'est le rôle d'un dic-tionnaire; tracer des pistes dans la jungle des interprétations et des transformations d'un thème dans le cadre des histoires des idées, c'est l'affaire de la thématologie“; TROUSSON 1981: 38)

²⁰ „Узастопне епохе су искривљујуће призме под којима тема поприма дубоке моди-фикације. Стање идеја, укуса и нарави директно утиче на њену еволуцију, условљава њено значење.“ („Les époques successives sont des prismes déformants sous lesquels le thème subit des modifications profondes. L'état des idées, du goût et des mœurs influence directement son évolution, conditionne sa signification“; TROUSSON 1981: 87).

²¹ „Les grands thèmes littéraires font partie d'un patrimoine européen dont la première vertu est sans doute d'ignorer les frontières nationales“ (TROUSSON 1981: 91)

²² *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, J. B. Metzler, Stuttgart 1963; *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1962; *Motive*

чују како вредносне судове тако и проучавања форми. Трусон закључује да тематолошко истраживање, уместо да нагласи разлику између садржине и форме, између садржине и идеолошког или историјског контекста, може да приближи ове тобожње антиномије, да испита како форма носи значење или како значење управља формом, како садржина и форма извиру из заједничког оквира и како се од њега разликују.

6. ТЕРМИНОЛОШКИ ЕКСКУРС: ОД ТЕМАТОЛОГИЈЕ КА ТЕМАТСКОЈ КРИТИЦИ. Као и многе друге области науке о књижевности, тематска истраживања суочавају се са проблемима терминологије и то већ приликом именовања саме дисциплине. Термин тематологија (фр. *thématologie*, енгл. *thematology*) обично се без размишљања поистовећује са немачким *Stoffgeschichte*, пошто се немачка реч *Stoff* узима за еквивалент речима *thème* у француском, односно *theme* у енглеском језику. Али „грађа“, што изворно значи *Stoff*, није исто што и тема – појам теме је општији, свеобухватнији, јер истовремено обухвата и грађу и њену изражајну форму, на шта је указао Немац Манфред Белер (М. Beller). Већ код Ван Тигема се, видели смо, као алтернативни превод немачког *Stoff* јављао француски термин *sujet*. *Stoffgeschichte* би, према томе, била „историја сижеа“, што додатно компликује ствар, чак и ако занемаримо значење термина *сиже* код руских формалиста на које француски компаратист није ни помишљао. Но, и без тога је јасно да ни ова француска реч, која у себи носи многа значења (субјекат, предмет итд.), баш због своје поливалентности не одражава ваљано смисао немачког термина. Отуда *Stoffgeschichte* ипак није постала „субјектологија“ нити „историја предмета“, него је, као најмање болно решење, задржана тематологија, како на француском тако и на већини других европских језика. Незадовољан оваквим компромисом, Белер је у тексту „Од *Stoffgeschichte*-а ка тематологији“ (*Von der Stoffgeschichte zur Thematologie* 1970) предложио обрнути смер: да се његови сународници одрекну свог термина и да прихвате онај који би био аналоган француском, односно енглеском. Предлог није наишао на много одобравања, али се, као што показују радови Френцелове и њених колега, код Немаца у употреби упоредо јавља и термин *Motivgeschichte*, којем се нема шта приговорити, но који нема своје пандане у другим језицима.

Понекад се као алтернатива термину тематологија нуди и *тематика* (фр. *la thématique*, енгл. *thematics*), чешће на англо-америчком него на француском језичком простору. Код нас је затичемо као посебну одредницу у Живковићевом *Речнику књижевних термина*, где је дефинисана као „широка област животних чињеница из којих је узета грађа за то дело“. Придаје јој се слично, али нешто шире значење од појма теме, отприлике као у термилошком пару „проблем“ и „проблематика“. Очигледно је да овакво

схватање носи сасвим другу конотацију и да нема много везе са научном дисциплином која се бави проучавањем тема у књижевности. Ипак, не треба заборавити да поглавље о проучавању књижевних тема у Бринеловом и Шевреловом приручнику носи наслов „Thématique comparatiste“, а да Данијел-Анри Пажо (D.-H. Pageaux), аутор *Опшће и компаративне књижевности* (*La littérature générale et comparée*, 1994), као и Дидије Сује (D. Souiller), писац још једног у низу универзитетских увода у компаратистику (*La littérature comparée* 1997), алтернативно користи термине тематологија и тематика. Трусон такође узима у обзир ову потоњу могућност, али је за њега, као и за Пажоа и Сујеа, израз „тематика“ заправо елиптична форма, у којој придев постаје именица тако што преузима функцију именице уз коју је стајао, а која бива изостављена. И док је код последње двојице тематика елипса „тематских истраживања“ (*les études thématiques*), код Трусона је реч о елипси за *тематску критику* (*la critique thématique*), што већ води у сасвим другом правцу. Остаје нам да се и сами упутимо тим правцем.

7. ТЕМАТСКА КРИТИКА. Иако је ’млађа сестра’ тематологије, тематска критика је код нас наишла на какву-такву теоријско-критичку рецепцију, мада се, са друге стране, не би могло рећи да је, на пољу критичке или есејистичке праксе, имала своје декларисане заговорнике. Са ауторима француске тематске критике српска књижевна јавност почиње да се упознаје крајем шездесетих и почетком седамдесетих година, захваљујући преводима дела Гастона Башлара (G. Bachelard) и Жоржа Пулеа (G. Poulet), а, поводом њих, и текстовима Сретена Марића.²³ На свој карактеристичан начин, есејистички узгредно али обавештено и проницљиво, Марић је овај појам увео у наш видокруг, сажетије али прецизније него Пол де Ман (P. de Man), чији су *Проблеми модерне критике* (DE MAN 1975) изашли неколико година касније. Исте, 1975. године у новосадском часопису *Поља* појавио се текст „Тематски домени“, преузет из истоимене студије Жан-Пола Вебера (J.-P. Weber), и он је, уз Де Манове огледе, по свој прилици утицао на садржај кратке одреднице „Тематска критика“ у *Речнику књижевних термина* (1985). Премда је у међувремену први пут писано о још једном аутентичном ’тематском критичару’, Жан-Пјеру Ришару (J.-P. Richard),²⁴ у тој одредници је као једини представник тематске критике означен Вебер, који јој заправо не припада, као што се ни архетипска критика Нортропа Фраја (N. Frye), строго говорећи, не би могла сматрати једним од њених

²³ Сретен Марић, „Међу јавом и мед сном“, *Лейтмотив Мајице српске*, Нови Сад, новембар 1968, 401–417; „Протејска свест критике“, *Лейтмотив Мајице српске*, Нови Сад, март 1972, 221–241. Оба текста штампана су најпре као предговори књигама Башлара и Пулеа, а онда и као поглавља у Марићевој књизи огледа *Протејска свест критике* (видети у литератури).

²⁴ Jelena Novaković, „Tematska kritika i Prust“, *Ideje*, Beograd, VIII, 5, 1977, str. 187–196.

„значајних типова“. Жан Русе (J. Rousset) и Жан Старобински (J. Starobinski) значајније ће ући у домаће видно поље тек деведесетих година, захваљујући преводима неколико њихових књига, а о овом последњем, такође у контексту тематске критике, и сами смо писали у једном приказу (Попов 2005). Ипак, недоумице око самог термина опстају и даље, па се у скорошњем, код нас преведеном приручнику *Књижевне теорије XX века* пољских аутора Ане Бужињске (A. Burzyńska) и Михаела Павела Марковског (M. P. Markowski), иначе врло исцрпном и студиозном, овај критички правац приказује у поглављу под насловом „Феноменологија“, а назив тематска критика јавља се само једном у тексту, као алтернатива називу „Женевска школа“.

Већ из наведених података може се закључити да је у протеклом периоду било доста колебања, и у свету и код нас, око тога шта је у ствари 'тематска критика'. „Данашња тематска критика понекад се јавља у виду историје тема, понекад у виду историје идеја, а понекад као проучавање митова“ (DE MAN 1975: 216), каже се у тексту „Тематска критика пред темом Фауста“. За сваки од ових видова аутор наводи карактеристичне представнике: Шарла Дедејана (Ch. Dédéyan) за први, Артура Лавцоја (A. Lovejoy) за други и Мод Боткин (M. Baudkin) за трећи вид. Одатле је, међутим, јасно да Де Ман има у виду управо она истраживања о каквим смо и ми до сада говорили, а која сва улазе у домен тематологије. Зато се враћамо Сретену Марићу, који о Башлару пише следеће: „он је оснивач француске тематске критике, не *тематске* кријишке *литерарних* *моћива* [подвлачење наше], већ извесних перманентних обузетости маште“ (МАРИЋ 1972: 290). Тиме је, још 1968. године, један српски аутор, макар и имплицитно, тематску критику разграничио од тематологије.

Гастон Башлар био је интелектуалац јединственог профила, епистемолог који се, надахнут психоанализом и феноменологијом, у свом зрелом животном добу упустио у тумачење поезије, заменивши научну строгост радом неспутане имагинације. У својим студијама – *La psychanalyse du feu* (1938),²⁵ *L'eau et les rêves* (1941),²⁶ *L'air et les songes* (1943),²⁷ *La terre et les rêveries du repos* (1946),²⁸ *La terre et les rêveries de la volonté* (1948),²⁹ *La poétique de l'espace* (1957),³⁰ *La poétique de la rêverie* (1960)³¹ – анализирао

²⁵ *Психоанализа ватре*, превела Vesna Cakeljic, Gradac, Dom kulture, Čačak, 1996.

²⁶ *Вода и снови*, превела Мира Вуковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 1998.

²⁷ *Ваздух и снови*, превела Мира Вуковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 2001.

²⁸ *Земља и санјарије о поћинку*, превела Mira Vuković, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci / Novi Sad, 2006.

²⁹ *Земља и сањарије воље*, превела Мира Вуковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 2004.

³⁰ *Poetika prostora*, превела Frida Filipović, Kultura, Beograd, 1969.

³¹ *Поетика сањарије*, превео Фахрудин Крехо, Веселин Маслеша, Сарајево, 1982.

је деловање песничке маште у простору између јаве и сна, узимајући за основ тематског разврставања грађе четири елемента Емпедоклове космологије. Конститутивни појам његове критике је песничка слика која, као „чисто дело апсолутне маште“, има темељну онтолошку улогу. Она је „један од специфичних феномена бића које говори“, који се даје у свом тоталитету у самом тренутку настанка, „као непосредан производ душе, срца, људског битисања“. Задатак критичара је да открије „како настаје поетска слика у свести ствараоца“ (MARKOVSKI 2009: 104). На питање колико је оваква критика компаратистичка, Мишел Мансији (M. Mansuy) одговорио је следеће: „Ако код Башлара има неке компаратистике, то није последица пишчеве жеље него читаочевог опажања; она није дискурзивне већ, у неку руку, естетичке природе. Она се рађа из сусрета цитата који нису ни исте боје ни истог тоналитета. Читалац који је довољно обавештен да би их сместио у географски, етнички, историјски, културни или књижевни контекст (што Башлар генерално не чини), као и да би их пронашао у делима из којих су издвојени (Башлар нам их не открива), такав читалац запажа међу овим често врло поетским или живописним фрагментима игру сагласја и дисонанци“.³²

Лишено картезијанске дисциплине, Башларово дело за неке је било „невероватно плодно“, за друге „фриволно“, подложно критици. Један од његових критичара, Шарл Морон (Ch. Mauron), тврдио је да „никаква наука нема везе са тим забавама“ (МАРИЋ 1972: 281), а да су његове базичне теме само произвољни пресеци, каквих бисмо могли пронаћи колико хоћемо. Но, баш то се и десило. Инспиришући се Башларом, каже Марић, тематска критика је испитивала поезију у многим 'пресецима'. Његово дело испоставило се, дакле, као „позив на извесну тематску критику која ће се касније развити у Француској“ (1972, 280). Тачније речено, њено главно средиште постаће Швајцарска, јер је тамо, средином 20. века, стасала група ученика Марсела Ремона (M. Raymond) и Албера Бегена (A. Beguin), која ће одговорити на Башларов позив. Најстарији међу његовим следбеницима био је, заправо, Белгијанац Жорж Пуле, који је, такође на феноменолошким основама, написао четворотомно дело *Études sur le temps humain* (1949–1968),³³ у којем појам времена фигурише као тематска окосница истраживања. Сличан приступ, заснован на метафори круга и њеним преображајима у

³² „S'il y a chez Bachelard un comparatisme, il n'est pas voulu par l'auteur, mais perceptible seulement par le lecteur; il n'est pas de l'ordre du discours mais en quelque sorte esthétique. Il naît de la rencontre de citations qui n'ont ni la même couleur ni la même tonalité. Le lecteur suffisamment informé pour resituer celles-ci dans leur contexte géographique, ethnique, historique, culturel, littéraire (dont Bachelard ne fait généralement pas état), et aussi pour le replacer dans les œuvres dont elles sont extraites (Bachelard ne nous les présente pas), ce lecteur-là perçoit entre ces fragments souvent très poétiques ou très pittoresques un jeu d'accords et de dissonances“ (CHARDIN 1989: 167).

³³ Избор на српском из прва три тома: *Čovek, vreme, književnost*, prevod grupe prevodilaca, Nolit, Beograd, 1974.

књижевности и филозофији, биће примењен и у студији *Les métamorphoses du cercle* (1961).³⁴ Пулеов метод заснива се на поистовећивању читаоачеве, то јест критичареве свести са пишчевом. Детаље ове концепције изложио је у студији *La conscience critique* (1976), у којој је дао портрете својих колега по критичком перу и методу (в. Пуле 1995). Међу њима су се, наравно, нашли и поменути Швајцарци Старобински и Русе, као и Француз Ришар, који заједно с Пулеом, чине срж тематске критике на француском језику или, синтагмом самог Пулеа, „Женевске школе“ критике (*l'École de Genève*).

Без обзира на то за који назив да се определимо, ова скупина критичара могла би се сматрати критичком 'школом', чак више по личном и духовном него по методолошком афинитету. Они се развијају кроз узајамно читање и подстицање, посвећују једни другима текстове и пишу предговоре за књиге, али нису нека завереничка дружина, окупљена око борбеног програма. У исходишту тематске критике нема догматичности ни доктринарности, каже Данијел Бергез (D. Bergez): „Њено полазиште је без сумње одбацивање сваког лудистичког или формалистичког поимања књижевности, као и непристајање на то да се књижевни текст посматра као предмет чији би се смисао могао исцрпсти научним испитивањем. Средишња идеја јесте да је књижевност мање предмет сазнања него искуства, а да је оно у суштини духовно“.³⁵ Интуиционизам и спиритуализам тематских критичара произлази из њихове генералне окренутости романтизму (у Русеовом случају бароку), па је логично што се у средишту пажње ових аутора најпре налазила лирика, да би касније, у делима Пулеа и Старобинског, фокус почео да се шири ка прозним и драмским жанровима. Жан-Пјер Ришар је у својој познатој књизи *Малармеов имагинарни свеи* (*L'univers imaginaire de Mallarmé*, 1961) утврдио пут остварења задатка који је пред читаоца поставио Башлар: „читалац током читања репродукује изворни чин имажинације који оживљава поетску слику“ (MARKOVSKI 2009: 108). Готово исто то Пуле је формулисао у програмској реченици: „Критика је миметичко удвајање акта мишљења“ (Пуле 1995: 256). У овом сусрету две субјективне свести, приметио је Женет (G. Genette), читалац се стално удаљава од дела и креће ка писцу, али не као биограф, у равни егзистенције, него у равни чисте свести уграђене у текст.

Жан Старобински је, као и о Башлар, критичар вансеријског образовања и вишеструке вокације. Осим што је професор књижевности, он је психијатар и историчар музике. Његов метод заснива се на непрестаном осциловању између минуциозне анализе текста и синтезе широког захвата,

³⁴ *Метаморфозе круџа*, превела Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 1993.

³⁵ „Son point de départ est sans doute le rejet de toute conception ludique ou formaliste de la littérature, de même que le refus de considérer un texte littéraire comme un objet dont on épuiserait le sens par une investigation scientifique. L'idée centrale est que la littérature est moins objet de savoir que de l'expérience, et que celle-ci est d'essence spirituelle“ (BERGEZ 2005: 116).

вртоглавих асоцијација и захуктале реторике. У студији *La relation critique* (1970) он каже: „Истина, дело поседује свој независни материјални састав; оно траје само по себи; оно постоји без мене. Али, како је то изврсно рекао Жорж Пуле, њему је потребна једна свест да би се довршило“ (STAROBINSKI 1990: 10). Иако декларативно остаје привржен иманентној критици, он се јасно дистанцира од оног структурализма који назива радикалним и који се најбоље исказује у анализи митова и народне књижевности, а „омашује чим се појави какав реметилачки фактор“. Старобински се зато враћа егзистенцијалним, социолошким и психолошким димензијама дела. Закључивши како су књижевне чињенице само наизглед објективне, док су у ствари и саме производ интерпретативног избора – исто је, сетимо се, тврдио и Велек – овај аутор на крају прибегава повезивању трију момената: спонтане симпатије, објективног проучавања и слободног размишљања. Оваква критика несумњиво ће носити обележје критичаре личности, „али личности која ће проћи кроз безличну аскезу 'објективног' знања и научних техника“ (1990, 18).

8. Закључци и перспективе. На крају овог извештаја можемо констатовати да између тематологије и тематске критике, барем оне француске, што ће рећи оне у правом смислу речи, има више дивергенције него конвергенције. У једном релативно скорашњем интервјуу, Старобински је за свој приступ рекао и ово: „На први поглед то може да прође као тематска критика. Али за мене проучавање неке теме је пре средство него циљ“ (ГАЗИЈЕ 2005: 755, подвлачење наше). Ту, чини се, лежи исходишно рачвање. Док се у објективу тематологије Елизабете Френцел или Ремона Трусона налазе теме по себи, посматране у свом дијахронијском развоју, дотле су за једног Башлара, Пулеа или Старобинског оне само оквири унутар којих се одвија рад песничког духа, свести, *Cogito*-а, и његово деловање на свест читаоца; док се тематологија креће универзалним пољем светске књижевности, тежећи потпуности и свеобухватности, дотле се тематска критика махом ограничава на француску књижевност, произвољно захватајући из њеног богатог књижевног наслеђа, усредсређујући се често на дело једног писца (изузетак у том погледу донекле представља Жан Русе, због чега га неки и не сматрају репрезентативним представником ове школе); док тематологија настоји да буде наука, са својим метајезиком и поузданом, објективном методологијом, дотле тематска критика непрестано варира између говора о поезији и поезије саме; док тематологија настоји да пронађе своје аутономно место унутар компаратистике, дотле се тематска критика слободно креће између литературе, психологије и филозофије. „Овде нема никакве темељне разлике између књижевних и филозофских текстова“, каже Пуле. „Свака књижевност била је филозофија, свака филозофија била је књижевност“ (Пуле, 1995, 255). Овим се тематска критика уклопила у актуелне постструктуралистичке токове, па није чудо што је на добар одзив наишла у САД, нарочито међу деконструкционистима Јелског универзитета,

а што је мање утицајна била на нашем простору, где су, у време њеног настанка, још увек изразито доминантне биле тековине формализма и структурализма. Но, како се у међувремену та слика у целини радикално изменила, тако је и статус француске тематске критике поправио, о чему сведочи велик број превода њених аутора на српски језик у последње две деценије.

За тематологију се, напротив, тако нешто не би могло рећи. Упркос томе, за њену судбину не треба бринути – она је своју жилаву истрајност потврдила и у временима која су јој била много мање наклоњена. Данас, у доба теоријско-методолошког плурализма, она нема више чега да се 'стиди' нити да се бори за своје место у компаратистици. Тематска критика је ипак била везана за једно поднебље, једно време и једну поетику, па би се отуда могла сматрати критичким правцем или чак школом, а они су пролазни. Тако је већ средином осамдесетих година, у једном зборнику посвећеном истраживању тема у књижевности, у више чланака констатована „парадоксална судбина такозване тематске критике у Француској, 'авангардне' од почетка педесетих и током шездесетих, а 'назадне' већ седамдесетих година“.³⁶ За разлику од ње, тематологија представља шири, теоријски неутралан приступ у истраживању књижевности, због чега је можда била мање занимљива нашим теоретичарима, али је, као и компаратистика уопште, надживела смењивања теоријских парадигми. Оно што је некима деловало као слабост испоставило са као њена снага.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ГАЗИЈЕ, Мишел. Тако је говорио Старобински. Вера Роглић (прев.). *Лейойис Мајице српске* (2005): 752–757. Нови Сад.
- ЈОКИЋ, Јасмина. Фолклористика, упоредна, *Прегледни речник компаративистичких термина у књижевности и култури*. Стојановић Пантовић, Бојана, Миодраг Радовић и Владимир Гвозден (ур.). Нови Сад: Академска књига. 2011, 420–427.
- МАРИЋ, Сретен. *Пројекат свесћ критике*. Београд: Нолит, 1972.
- МИЛОСАВЛЕВИЋ, Петар. *Теорија књижевности*. Хвосно: Књиготворница Логос; Валево; Исток, 2006.
- ПОПОВ, Јован. Критика поистовећивања Жоржа Пулеа. Жорж Пуле. *Критичка свесћ* (1995): 5–14.
- ПОПОВ, Јован. Постструктуралистичка тематска критика. *Лейойис Мајице српске* (2005): 758–762. Нови Сад.
- ПУЛЕ, Жорж. *Критичка свесћ*. Јован Попов (прев.). Georges Poulet, *La conscience critique*, 1976. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.

³⁶ „[...] le destin paradoxal de la critique dite thématique en France, 'avant-garde' des années 50 du début et des années 60 devenue l'arrière-garde des années 70“ (Chardin, 1989, 174).

- РАИЧЕВИЋ, Горана. Тематологија. *Прежледни речник комјарайиистичких термина у књижевности и култури*. Стојановић Пантовић, Бојана, Миодраг Радовић и Владимир Гвозден (ур.). Нови Сад: Академска књига. 2011, 369–370;
- СТАРОБИНСКИ, Жан. *Живо око*. Иван Димић (прев.). Jean Starobinski, *L'œil vivant*, 1961. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2004.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана, Миодраг Радовић и Владимир Гвозден (ур.). *Прежледни речник комјарайиистичких термина у књижевности и култури*. Нови Сад: Академска књига. 2011.
- BEKER, Miroslav. *Uvod u komparativnu književnost*, Zagreb: Školska knjiga, 1995.
- BERGEZ, Daniel. La critique thématique. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: Armand Colin, 2005, 115–150.
- BRUNEL, Pierre. Thématologie et littérature comparée. *Exemplaria* 1 (1997) 3–12.
- CHARDIN, Philippe. Thématique comparatiste. *Précis de littérature comparée*, sous la direction de P. Brunel et Y. Chevrel, PUF, Paris (1989): 163–176.
- DE MAN, Pol. *Problemi moderne kritike*. Gordana B. Todorović i Branko Jelić (prev.). Paul de Man, *Blindness and Insight*, 1971. Beograd: Nolit, 1975.
- GUYARD, Marius-François. *La littérature comparée*. Paris: PUF, 1961.
- MARKOVSKI, Mihael Pavel. Fenomenologija. *Književne teorije XX veka*. A. Bužinjska, M. P. Markovski (ur.). Ivana Đokić Saunderson (prev.) A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*. Beograd: Službeni glasnik, 2009, 87–120.
- MILIĆ, Novica. Tematska kritika. *Rečnik književnih termina*. Dragiša Živković (ur.). Beograd: Nolit, 1985, 801–802.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.
- PICHOIS, Claude, André M. ROUSSEAU. *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1967.
- SOUILLER, Didier. Mythes, motifs et thèmes. *Littérature comparée*. D. Souiller, W. Troubetzkoy. Paris: PUF, 1997, 7–18.
- STAROBINSKI, Žan. *Kritički odnos*. Ivan Dimić (prev.). Jean Starobinski, *La relation critique*, 1970. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.
- TROUSSON, Raymond. *Thèmes et mythes*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- TROUSSON, Raymond. *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève: Droz, 2001.
- VAN TIEGHEM, Paul. *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1951.
- WELLEK, René. *Concepts of Criticism*. New Haven and London: Yale UP, 1963.
- WELLEK, René, Austin WARREN. *Theory of Literature*. London: Jonathan Cape, 1955.
- ŽIVKOVIĆ, Dragiša (ur.). Tematika. *Rečnik književnih termina*. Dragiša Živković (ur.). Beograd: Nolit, 1985.

Jovan Popov

LA THÉMATOLOGIE ET LA CRITIQUE THÉMATIQUE DANS LE CADRE DE LA LITTÉRATURE COMPARÉE

Résumé

En dépit d'un nombre considérable des recherches thématologiques dans la deuxième moitié du siècle précédent, la thématologie fut systématiquement négligée dans la théorie littéraire serbe. On en suppose la raison dans les controverses qui ont constamment suivi cette discipline dont le statut dans le cadre de la littérature comparée européenne au cours du XX^{ème} siècle évoluait à travers trois étapes : depuis le refus immédiat (Croce, Baldensperger, Hasard), par l'acceptation modérée (Van Tieghem, Guyard), jusqu'à l'affirmation résolue (Frenzel, Trousson). Dans la seconde partie de ce travail on considère la relation entre la thématologie et la critique thématique, qui ont été parfois identifiées sans raison (P. de Man). Tandis que celle-là explore l'évolution des thèmes, des mythes et des motifs littéraires en tant que tels, celle-ci s'en sert pour atteindre l'acte d'une conscience subjective en train de créer l'image poétique; alors que la thématologie parcourt l'espace de la littérature générale, à tâche d'épuiser la totalité de sa matière, la critique thématique se borne plutôt à la littérature française, puisant arbitrairement dans son tradition écrite, concentrée souvent sur l'œuvre d'un seul auteur; tandis que la thématologie se veut la science, avec un métalangage et des méthodes déterminées et objectives, la critique thématique, fondée sur l'héritage du romantisme, de la phénoménologie et de la psychanalyse, oscille sans cesse entre le discours sur la poésie et la poésie même; alors que la thématologie cherche sa place autonome au sein de la littérature comparée, la critique thématique se promène librement entre la littérature et la philosophie. Par conséquent, elle n'a jamais été contestée aussi que la thématologie, mais elle semble perdre beaucoup de son élan dans les dernières décennies. En revanche, la thématologie, moins sensible aux changements des paradigmes théoriques, continue son existence discrète mais fructueuse.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
jpopovns@eunet.rs

Милан Д. Алексић

БОГДАН ПОПОВИЋ И МЕТОДА УПОРЕДНОГ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Рад анализира начин коришћења компаративне методе у опусу Богдана Поповића и показује специфичност позиције ове методе у Поповићевом приступу проучавању књижевности. Анализом Поповићевих огледа указано је и на различите етапе у примени упоредне методе при проучавању књижевних дела у оквиру Поповићевог опуса.

Кључне речи: Богдан Поповић, упоредна књижевност, компаратистика, књижевна критика

Богдан Поповић је на Великој школи и потом на Универзитету у Београду предавао *Ойцију исџорију књижевности*. Предмет је у свом приступном предавању (из фебруара 1894. године) под насловом *О књижевности* назвао *Свејска књижевност*, а од 1906. године предмет је носио име *Упоредна књижевност* (ТАРТАЉА 2005: 15). Развој проучавања опште књижевности у српској науци о књижевности Слободан Витановић је управо видео као „прелажење са опште, и сувише опште, на неку врсту упоредне књижевности“ (ВИТАНОВИЋ 1986: 55). Потребно је напоменути да Богдан Поповић све време сматра да је назив *упоредна књижевност* само скраћени вид назива *упоредна исџорија књижевности* који сматра синонимом термина *ојџија исџорија књижевности*. У Поповићевом времену је раздвајање два термина и две области извршено, како примећује Зоран Константиновић тек 1921. године када је Пол ван Тигем објавио расправу у којој одређује две области: упоредну књижевност и општу књижевност (Константиновић 1984: 13). Пишући приказ о преводу Ван Тигемове књиге *Прељед евроексе књижевности од ренесансе до данас* 1932. године, Поповић раздваја нову употребу термина упоредна књижевност, који се користи „искључиво у смислу посебних упоредних студија разних књижевности“, док се дела која излажу историју светске књижевности „ма како у том делу поједине књижевности биле изложене или класификоване – може се с правом назвати ’општом’ историјом књижевности“ (ПОПОВИЋ 2001 б: 93).

Потребно је увидети какав је приступ у упоредном проучавању књижевности постојао у времену у којем је Поповић стварао и какав је био његов однос према том приступу. У време Поповићевог започињања рада на проучавању књижевности француска школа упоредног проучавања књижевности је потпуно доминирала у компаратистици са својим позитивистичким приступом, проучавањем утицаја и тражењем узрока који се могао правом линијом повезати са последицом, књижевним делом. Фернан Балденсперже је након Првог светског рата изменио овако круто схватање компаратистике. Он је 1921. године одбацио једносмерно схваћен утицај и увео појмове као што су: генетика, уметничко преображавање, покретљивост (Константиновић 1984: 10). Са друге стране, руска компаратистичка школа поставља у средиште испитивање сличности које се у различитим књижевностима појављују у вези са друштвеним процесима. Најпре је Александар Веселовски крајем деветнаестог века „приликом истраживања текстова из народне књижевности, дошао до закључка да постоје истоветни мотиви које није могуће објаснити ни контактима нити заједничком традицијом, него се једино могу извести из сличних социолошких и психолошких ситуација“ (Константиновић 1984: 20). Потом је Виктор Жирмунски у годинама пред Други светски рат формулисао свој став о сличностима насталим као последицама друштвеног развоја. Те сличности је назвао *историјско-психолошке аналозије*, али велик део свог приступа је формулисао тек шездесетих година двадесетог века. Америчка и немачка компаратистичка школа развиле су се тек након Другог светског рата и самим тим остају изван нашег видокруга.

Током свог наставничког рада Поповић је одржао велик број курсева из књижевности у којима је предавао о историјама разних националних књижевности. Поповић је, предајући историју светске књижевности морао посвећивати велику пажњу компаративним анализама, али списе по којима је предавао није објавио. Изузетак представљају једино студентске белешке са предавања теорије књижевности које су студенти Т. Самарцић и Т. Марковић одштампали. Објављивање тих белешака је изазвало, најпре, Поповићеву љутњу, одрицање од ауторства и потпуно ограђивање, да би се, касније, неспоразум изгладио и те белешке су данас унете у *Додатак* четврте књиге Поповићевих *Сабраних дела*. Иво Тартаља наводи постојање и других студентских белешака које сведоче о Поповићевом коришћењу компаративне методе у проучавању књижевности. Тартаља наводи да је Поповић од 1922. до 1925. године држао курс из упоредне књижевности за чије постојање сведоче једино студентске белешке јер га аутор није објавио, нити је планирао да га објављује и само је један његов део сачуван у рукопису из заоставштине (Тартаља 2005: 18–20). Поповић је све више усмеравао своје интересовање према компаративним темама после Првог светског рата, што Тартаља тумачи (2005: 18) као последицу осамостаљивања катедара за стране језике и књижевности, на чијем челу су, по правилу, били Поповићеви ученици.

Богдан Поповић је велик број својих радова посветио проучавању књижевних дела страних књижевности, највише француске, па потом енглеске књижевности. Читав том његових *Сабраних дела* посвећен је страним писцима, али проучавање веза између српске књижевности и страних књижевности, оног што је прекорачило границе између националних књижевности, односно „прешло с једне стране на другу, и тиме произвело извесно дејство“ (Ван Тигем 1955: 49), представља малени део опуса Богдана Поповића. Поповић је, према речима Владете Поповића, донео идеју о упоредној књижевности у српску науку о књижевности, али је највећи део својих упоредних проучавања усмерио ка настави на Универзитету: „Код нас је идеју о упоредној књижевности донео г. Богдан Поповић. Он је, поред осталог, одржао на Београдском универзитету, око 1904. године, један велики низ предавања о лирици у светској књижевности, код примитивних као и код културних народа свих векова и континената. Све то је, нажалост, већином остало нештампано“ (Поповић Вл. 1983: 435).

У Поповићевим радовима пре Првог светског рата не појављују се праве компаративне анализе, али често је истицао потребу угледања српских аутора на дела страних писаца како би се убрзао развој српске књижевности. Пишући о Светозару Ћоровићу, Поповић хвали његово умеће, али и истиче потребу да достигне веће приповедачке каквим сматра Лазаревића, Додеа и Мопасана (Поповић 2001а: 96). Поповић не анализира на овом месту њихова дела, али наводи да је укупна култура оно што је у њиховом стваралаштву вредније. То покушава да појасни навођењем свих појединости у којима се та култура огледа. Издвојићемо из тог Поповићевог навода само указивање на предмете и карактере које ти писци бирају, њихов укус и већу умешност. На исти начин, Поповић у критици Шантићевих песама пише о добрим песницима који треба да буду узор Шантићу зато што се они не огрешују о језик стварајући погодне сликове. Брижљиво подешавање стиха које не нарушава правилност језика вештина је коју Поповић хвали и наводи примере из Хајнеове и Хередијине поезије. Поповић је овде поменуо и Дучића као песника који иде ка томе да буде велики, а чак ни он не поштује увек језик (Поповић 2001а: 104). У чувеној студији *Алегорична-сатирична ѝрича* из 1902. године Поповић је разматрао Домановићева дела поредећи их са Свифтовим сатирама: „Ове његове приче иду у врсту алегоричних и фантастичних сатиричних прича у роду Свифтовом...“ (Поповић 2001а: 128). Међутим, то је само начелно поређење, без упоредне анализе, којим се Домановићу указује на раније обрасце сатира, а при томе му се признају оригиналност, природни дар и велика уметничка вредност његових сатира. Поповић помиње дела Лукијана, Раблеа, Свифта и Волтера као примере за угледање који би могли да помогну у подизању нивоа опште културе самог писца и тако посредно унапреде квалитет његових књижевних дела. Поповић не очекује нити тражи директан утицај, пуко преузимање, него инсистира на што ширем познавању књижевности и уметности уопште. Поповићеве замерке су директно везане за његово

схватање књижевног укуса и потпуно одговарају поставкама његовог књижевнотеоријског система чији је основни задатак објашњење лепог у уметности. Управо ћемо то видети и у студентским белешкама објављеним 1910. године под насловом *Из теорије књижевности*. Поглавље ових белешака под насловом *Увод у упоредну науку о књижевности и уметности* посвећено је упоредној методи. У овом одељку Поповић је разматрао проблем лепог у књижевности и осталим уметностима постављајући га за централни проблем проучавања: „треба наћи објашњење која је општа особина свега уметнички лепог, дакле <оно> што је његова битна особина“ (Поповић 2001б: 335). Упоредна метода је, по њему, била најприкладнија за решавање овог естетичког задатка. Поповић је 1910. године упоредну методу само доводио у везу са естетиком, њега није интересовало откривање утицаја између различитих књижевних дела, нити проналажење сличности у књижевним делима које се не могу објаснити директним утицајима. Такво схватање налазимо и у тексту *Шекспиров ранг међу његовим друговима у јеснишћиву и уметности* написаном 1916. године у Лондону, поводом тристогодишњице Шекспирове смрти и објављеном постхумно 1963. године у књизи *Естетички сисци*. Поређење, у овом случају између различитих уметности, Поповића занима само као средство преко којег се може доћи до одговора за кључно питање естетике: *шта је лепо?* и проналажења универзалног мерила за оцењивање вредности уметничког дела. Поповић је истицао елемент мисли као посебност књижевности у поређењу са другим уметностима, али најважнији теоријски став овог текста представља инсистирање на преимућству вештине у уметности: „Ма колико је значајна 'импресија', то јест предмет уметничког дела, 'експресија', то јест израда или вештина, сачињава три четвртине вредности уметничког дела (...) вештина је права област уметника и представља једну од његових највиших особина“ (Поповић 2001в: 238). Слободан Витановић примећује да Поповић почетком XX века „и не помишља да у духу својих схватања и сопствене праксе заснује неки свој компаративни метод. Његова најприснија интелектуална преокупација (...) биће теорија, општа теорија уметности...“ (1986: 58).

У годинама након Првог светског рата Поповићево проучавање српске књижевности обележено је сукобом са авангардним писцима. Они су били изразити противници предратног схватања књижевности, естетике и критике, те им је Поповић (Скерлић више није био међу живима), био симбол прошлог времена и предратне критике. Поповићеве студије *Стефан Маларме, симболизам и остали –изми*, затим *Волиј Вишмен и Свинберн и Која је вредност црначке џласике?* нису радови у којима се директно пореде два дела или две књижевности, али су, практично, били усмерени према српским авангардним писцима и садржали су прикривену критику њихових књижевних дела. Поповић је све време свог проучавања књижевности био уверен у став да књижевна критика мора да утиче на књижевност тако што ће јој указивати на погрешке или странпутице којима би

књижевност кренула. Његова намера у овим радовима је указивање на погрешан пут којим је, према његовом мишљењу авангардна књижевност кренула. Био је то сукоб старих и младих који се увек одвија у времену смене стилских формација. О овом сукобу је доста писано и најчешће истицани закључак је био да Поповић покушава да спречи развој авангардних идеја код српских књижевних стваралаца и да у томе, наравно, не успева. Ретко је указивано на почетак и разлоге избијања овог сукоба. Гојко Тешић, објективно сагледавајући историјске податке и укључујући у контекст разматрања и време непосредно пред избијање Првог светског рата, примећује да почетак сукоба на линији стари–млади лежи у времену непосредно после објављивања *Антологије новије српске лирике*. Станислав Винавер је 1912. године у часопису „Пијемонт“ објавио текст *Анкеџа џ. Трајка Тирића* због којег Гојко Тешић управо њега види као иницијатора сукоба са Богданом Поповићем (Тешић 1991: 24). Поменимо и чињеницу да Винавер од 1920. године почиње да објављује низ пародија Поповићеве антологије што је у свеопштем полемичком тону двадесетих година само могло да допринесе сукобу.

Поповић је у својој *Антологији новије српске лирике* извршио периодизацију српског лирског песништва у којој је почетак двадесетог века означио као време неоварварства у књижевности: „...долазак примитива у културну средину и међу високо културне тековине“ (Поповић 2000: 4). Истина, Поповић је сматрао да у неоварварству постоји клица обнове. Новим појавама у књижевности Поповић је увек прилазио опрезно, трудећи се да најпре схвати нова књижевна дела, да проникне у поетику њихових стваралаца пре него што донесе суд. У прогласу објављеном у *Српском књижевном гласнику* 1920. године (трећи број Нове серије) Поповић, пишући о књижевној и уметничкој политици часописа, управо сведочи о оваквом приступу. „Кад нам се учини да неки нови уметнички облик није леп, или чак да вређа, или нам се учини да је неразумљив, онда се: 1) треба сетити да уметници, и кад лутају по магли, иду увек испред нас; и треба 2) отићи уметницима, у њихову радионицу, и молити их да нам објасне шта својим делима хоће да кажу“ (Поповић 2001a: 356). Не смемо сметнути с ума да је управо Поповић још 1902. године у *Српском књижевном гласнику* објавио песме Милана Ћурчина, а 1903. године и његов текст *О мојим њесмама* у којем износи своје поетичке ставове. На исти начин Поповић је, у Новој серији *Српског књижевног гласника* објавио песму *Суматра* и *Објашњење „Суматре“* Милоша Црњанског (објављен је и програмски текст Сибџа Миличића). Гојко Тешић запажа да је веома интересантно Поповићево прихватање неких од песничких радикалиста (Црњанског, Растка Петровића и Милана Ћурчина). Ћурчинову песму *На освећеном Косову*, која је обрачун са традицијом уопште, објављује управо *Српски књижевни гласник* 1921. године. Та песма бива означена као светогрђе у неким реакцијама (Тешић 1991: 45). Стога, било би сувише једнострано Поповића сматрати великим непријатељем авангарде у српској књижевности, мада посто-

ји мишљење Фрање Грчевића, истина неаргументовано, да је Поповићево отварање *Српског књижевног гласника* за авангардне ствараоце „малоратно лукавство, и да би савез и пријатељство с њима били једнаки ропству“ (Грчевић 1971: 134). Вида Голубовић у свом тексту *Богдан Поповић и авангарда* анализира спремност обе стране на компромис и сарадњу у *Српском књижевном гласнику* 1920. године. Она примећује да Поповић прихвата да штампа *Суматру* и *Сићење* М. Црњанског али захтева рационално објашњење песме за публику. И Црњански чини компромис и пристаје да објави *Објашњење „Суматре“*; међутим, он „на месту где би требало да објасни своју песму, пише уметнички организовани текст, врсту лирске прозе у којој доминира нејасна и магловита поетска шифра 'Суматра'“ (Голубовић 1985: 200). На тај начин, Црњански пристаје на компромис само у наслову свог манифеста, закључује Вида Голубовић.

Време објављивања Поповићевих радова у којима он напада авангардисте може нам указати на неке претпоставке. Јасно је да је књижевни критичар најпре понудио сарадњу млађем књижевном нараштају. „Ови млади, у којима многи гледају разбарушене књижевне анархисте, иду у најљубазније људе које сам у нас видео, и одазвали су се са савршеном љубавношћу мојој молби. Они су ми дали тражене прилоге (...). Од њих ће читаоци у овом броју читати *Програм* Миличића, у идућем песму Црњанског са њеним коментаром, а у бројевима затим *Оглед* Манојловића...“ (Поповић 2001а: 357). Знамо да неки међу њима, попут Винавера (који усмерава своје нападе на Поповића од 1911. године и објављивања *Анџиологије новије српске лирике*, што примећује Гојко Тешић (1991: 23)), нису ни хтели да чују за сарадњу, а Црњански је, са друге стране, пристао да напише манифест у којем износи своју експлицитну поетику. Вероватно је након упорних напада неких од авангардних писаца и сам Поповић одлучио да одговори. Понављањем Скерлићеве идеје (из критике *Једна књижевна зараза* о Пандуровићевој песничкој збирци) о закаснелом и сувише посредованом утицају француске декадентске књижевности из деведесетих година деветнаестог века на српску књижевност, који стиже преко средње Европе, Поповић пише о Малармеу. Поповић задржава убојито Скерлићево (1977: 443) поређење закаснелог књижевног утицаја са старим модним каталозима, појачавајући га увођењем тростепеног преласка: „...онај који жели да се облачи по париској моди, ту моду носи заједно са Парижанима, као што то раде наше жене, не чекајући да је Берлин носи десет година, па онда десет година Беч, најзад десет година Пешта; она је тад престала бити париска, и постала је пештанска, и, дакле, престала је бити мода“ (Поповић 2001б: 287). Непосредни повод Поповићевог текста је књига Ернста Реноа *Симболическо огледање*, „...А разлог, (како примећује Гојко Тешић) по свему судећи је подесна прилика да се на примеру ове књиге аутор обрачуна са најновијим тенденцијама и у српској књижевности“ (1991: 27). Овај оглед је имао дејство као упоредна анализа иако није обухватао ниједно књижевно дело из српске књижевности јер је Поповић дао несумњиву оцену

авангардног песништва. „Ми бисмо за једну свеску песама Вељка Петровића дали (с инфинитезималним изузецима) *све до данас исјеване космичке њесме у слободном сјиху на нашем срјско-хрвајском језику*; али шта вреди то кад је добра песма угушена вревом око ње, и кад публика чује само ту вреву око себе“ (Поповић 2001б: 289).

На исти начин Поповић је поступио и у студији о Волту Витмену у којој он доследно брани преимућство вештине над надахнућем без икакве вештине. Пишући о Витменовим делима, Поповић под наводнике ставља реч „песничка“, чиме на самом почетку износи свој вредносни суд. „О Волту Витмену се много говорило... откако је најновија песничка школа избацила из свога песништва прво слик, па стих, па поезију, па здрав разум“ (Поповић 2001в: 275). Поповић наводи Свинбернову оцену Витменовог стваралаштва са којом се слаже изузимајући само „извесна претеривања у изразу, и извесне искључивости...“ (Поповић 2001в: 281). Поповић је додао свој став о развоју књижевности и уметности да повратак на примитивне нагоне и, што је још важније, примитивне облике у уметности не може донети вредне резултате. Повратак на превазиђене облике, према Поповићевом схватању, нужно вређа „људе од укуса, од васпитања, од културних, развијених, вековима чишћених, пречишћаваних, глађених и углађених осећања, моралних и других“ (Поповић 2001в: 282).

У раду о црначкој пластици, Поповић је извео једну прикривену интермедијалну уметничку критику јер је говорећи о ликовној уметности, као и у претходним случајевима, алудирао и на авангардну књижевност српских аутора, који су, као и авангардни ликовни уметници покушавали да потрагом за примитивним, оним што је удаљено од садашње цивилизације допру до садржаја и облика који би одговарали њиховом схватању уметности, па су црначку пластику видели као инспирацију за повезивање са нетакнутом примитивном свешћу. Поповић је директно напао тзв. „критичаре вечите авангарде“ који увек узимају најлакшу улогу у критичарском занату – да увек хвале оно што се појављује као ново у уметности. А занос за црначком пластиком и за најпримитивнијим у књижевности и уметности видео је као „последицу само њихове психологије и њиховог великог незнања, а не неког нарочитог, логички или теоријски оправданог гледања на свет или уметност“ (Поповић 2001г: 86). Поповићу највише смета борбени поклич авангарде о одбацивању свих тековина цивилизације и повратку примитивном. Он гледајући у дотадашњи развој уметности не види иједно прелазно доба које је захтевало угледање на мање развијене уметничке облике, те због тога, не може да прихвати намере авангардних писаца. Његово предвиђање било је да испадање из равнотеже не може да траје дуго. „Кад (...) с владом аристократије знање опет добије своја права, а неуредна осећања и примитивни нагони буду сузбијени, онда ће и у књижевности и уметности завладати ред и цивилизација место данашње анархије и примитивизма; и онда ћемо добити и таленте који ће и из ових данашњих безобличних и разобличених тежња извући уметничко дело“

(Поповић 2001г: 88). Основна Поповићева замерка која се крије иза ових редова, као и у раду о Витмену, јесте мерење авангардистима на одбацавању култа форме. Поповић форму сматра јединим показатељем песничке вештине, а ако се она одбацује зарад примитивних, неразвијених облика то може да значи само назадовање у уметности. Због тога је Иво Тартаља Поповићево схватање књижевности назвао еволуционистичким. „Упорни теоретичар и васпитач укуса полази од претпоставке да се промене стечене у току развитка наслеђују, било да је реч о појединцу или о култури заједнице. Тежак изазов за такво гледање на уметност кроз векове донеће продор црначке пластике у европску уметност и појава фовизма. Па ипак, еволуцију у коју је чврсто веровао овај историчар и теоретичар није схватао поједностављено, као пут сталног усавршавања“ (Тартаља 2005: 18). Поповићево схватање уметничког стварања претпостављало је да се повратком на мање савршене нивое уметничке обраде не може остварити напредак у уметности, јер је он најпре везан за усавршавање уметничке обраде. Богдан Поповић је сматрао да постоје периоди у којима књижевност губи достигнути ниво вештине, у којима опада вредност књижевне форме, али је такве периоде сматрао епизодама у току развитка књижевности после којих се поново појављују све савршенија обрада уметничких дела и све углађенија форма. „Напредовање људског рода у свим областима је путовање преко брда и долина; човечанство се пење и спушта, и тако иде напред. Али кад је реч о последњим станицама развоја, узима се у обзир само онај део лука који бележи пењање, до врхунца; други део лука, који бележи падање, разуме се по себи, неће се узети у рачун“ (Поповић 2001г: 58).

Начелно неслагање налазило се у корену сукоба Поповића и авангардних стваралаца. Поповићев књижевнотеоријски систем од којег полази у проучавање књижевних дела је постављен на другачије основе од теоријских ставова авангардних писаца. Сукоб је био продубљен полемикама које су, неретко, прелазиле на расправе *argumentum ad hominem*. Морамо нагласити да је у спору, који је трајао неколико година, Поповић износио замерке поткрепљене теоријским ставовима, истина, и он каткад усмерава аргумент на човека (пишући о Маларемеу или Витмену), али, са друге стране, авангардисти му, углавном, одговарају памфлетима, досеткама и отвореним ругањем (поменимо само два текста: Винаверов *Делфијски оракул ојей љроговорио* и Мицићев *Анајшема и клејейшање ђ. Боџдана Поповића љредседника „ку-клукс-клана“*). Чак и када износе неке аргументоване ставове, као што то чини Светислав Стефановић, они користе подругљив тон (Матовић 2007: 116). Праве полемике и није било. Поповић је користио прикривену упоредну критику, није директно анализирао дела авангардних писаца, маскирао је своје оцене, а авангардисти су заузели позицију којој се не може одговорити разложно и аргументовано – позицију ругача.

У поздравном говору изговореном на француском језику приликом посете Београду Фернана Балденспержеа, француског компаратисте, По-

повић је говорио о тешкоћама које прате бављење упоредном науком о књижевности и посведочио је да се и сам уверио у њену тежину после дугих година предавања. „То је просто зато што је она једна од најтежих; ја сам то увидео после тридесет и пет година предавања овога предмета. То је, најпре, једна упоредна наука; а сви проблеми научни који се могу решити једино упоредном методом, решавају се последњи“ (Поповић 2001б: 89). Затим је износио захтеве који су постављени пред компаратисту: познавање различитих књижевности, знање језика, народа који их говоре, што подразумева путовања у земље где се ти језици говоре... Све наведено било је изречено са сврхом похвале Балденспержеу и његовом раду на проучавању књижевности.

Предговор српском издању књиге *Прељед евројске књижевности* Пола ван Тигема донео је много важније ставове Богдана Поповића о упоредној књижевности. Иво Тартаља је приметио Поповићев приговор тежњи која је долазила из Француске у напомени поводом израза „упоредна књижевност“: „да се употреба назива *ујоредна књижевност* (...) ограничи на посебне упоредне студије, за разлику од опште историје књижевности. (...) није био склон да прихвати оштро разграничавање упоредне књижевности од опште или светске књижевности. Тиме је, узгред, бранио своју дотадашњу употребу назива *ујоредна историја књижевности*. (...) А истовремено је антиципирао Велекову побуну из педесетих година, познату дијагнозу кризе упоредне књижевности због скученог поимања ове области књижевних студија“ (Ракић – Тартаља 1995: 288). Поповић је доста простора посветио објашњавању метода по којој се упоредна историја књижевности може изложити. Он је описао два начина за излагање, износећи њихове предности и недостатке: „уздужни“ (акценат на развоју књижевности); и „попречни“ пресек (акценат на хронолошком паралелизму).

Студија *Једна паралела* објављена у *Лейпцигу* Мајинце српске 1938. године једини је пример Поповићеве анализе која пореди два дела из две националне књижевности. Поповић се, на почетку свог писања о паралелизму који је уочио између песме *Кад младицах умрејти* Бранка Радичевића и *Лисјопад* Ш. Х. Милвоа, бавио разматрањем могућности утицаја. Питање утицаја је представљало полазиште компаратистике у време доминације француске школе, те Поповић примећује да је врло често паралелизам плод директног контакта, односно, врло често подударности нису плод случајности. Задатак упоредне историје књижевности, сматра Богдан Поповић, управо је проучавање ових паралелизама. „Историји књижевности, нарочито упоредној, задатак је да те подударности запази, докаже, објасни“ (2001а: 454). Међутим, Поповић се не задржава на питању директног утицаја које се од двадесетих година све више доводи у питање у компаратистици, али и не иде у правцу у којем ће радови Жирмунског усмерити руску школу компаратистике. „Жирмунски сличности у књижевности које се јављају као последица оваквих (друштвених процеса који се развијају по одређеним законима) процеса дефинише као *историјско-типолошке*

аналогије“ (Константиновић 1984: 21). Поповић сматра да се паралелизмима за које не постоји узрочна веза наука ни не бави јер је из таквих, потпуно случајних подударности, немогуће било шта релевантно за науку закључити. Одбацујући интерес науке о књижевности за оваква поређења, Поповић, ипак наводи паралелу између Радичевићеве и Милвоине песме, сматрајући да се мора забележити оно што је случајност у значајној мери „ако ни због чега другог, оно због њихове занимљивости“ (Поповић 2001а: 454). Иако начелно одриче могућност релевантног научног сазнања из анализе оваквих паралелизама, Поповић ипак указује на одређене околности које су сличне овим песницима. Поповић подударности проналази у књижевном добу у којем су аутори стварали (прелазно доба), затим се бави подударностима њихових личности, њихових интересовања у књижевности, начина рада при стварању књижевних дела (преправљању песама), па све до њиховог спољашњег изгледа... Оваквом проналажењу спољашњих сличности која заузима читав први део текста, Поповић је додао анализу двеју најпознатијих песама оба песника. При анализи се само делимично користи својом чувеном методом реда-по-ред и детаљно је указао само на неколико сличних мотива, правдајући се да нема простора за подробнију критичку анализу. Поповић је навео и Китсову песму *Сѣрах од смртии* како би истакао сличности које проналази код Радичевића и Милвое: „Велика је разлика између овога гордог Китсовог *Сѣраха од смртии* и Милвоиног меланхоличног *Листѡйада* и Бранковог болног *Кад млидијах умреѡи!* Ако су почетне теме исте, обрада је скоро од почетка до краја различна, сличност је само апстрактна“ (Поповић 2001а: 463). Својој анализи додаје још „јесењих“ песама других песника којима се још јаче истиче сличност између Радичевићеве и Милвоине песме.

Наша анализа је указала на веома мали број Поповићевих радова везаних за упоредно проучавање. Ти радови нам могу посредно указати на развој његовог схватања методе упоредног проучавања, али нам не пружају довољан број правих компаративних анализа. Видели смо да је за Поповића упоредна метода најпре била само средство за решавање естетичких проблема. Затим, у његовим студијама из двадесетих година везаним за авангардну уметност, налазимо специфично коришћење упоредне методе. Поповић је у текстовима о Малармеу, Витмену и црначкој пластици одрицањем уметничких вредности ауторима (или самим делима) који су били узор авангардним писцима, практично у своју анализу укључио, имплицитним поређењем, и оцену српских авангардних писаца и њихових дела. Ову тврдњу можемо доказивати и преко реакције авангардних писаца који су сматрали да на напад морају одговорити. Богдан Поповић је тек у четвртој деценији двадесетог века, након текстова о француским компаратистима, објавио и једну *Паралелу*, односно компаративну анализу у којој је показао да је његово схватање упоредне књижевности полазило од француске школе и проучавања утицаја, али и било усмерено ка посматрању сличности које није могуће објаснити додиром и утицајем. У време

када се у руској школи упоредног проучавања формулисао приступ тумачења типолошких аналогича, Поповић одриче било какву научну вредност анализама бесконтактних сличности, осим навођења оних које су заиста подударне у великом степену, али и њих, само због занимљивости коју поседују.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВАН ТИГЕМ, Пол. *Упоредна књижевност*. Београд: Научна књига, 1955.
- ВИТАНОВИЋ, Слободан. Богдан Поповић: Претеча модерних схватања књижевне критике. *Књижевна историја* 19/ 73-74 (1986): 55–61.
- ГОЛУБОВИЋ, Вида. Богдан Поповић и авангарда. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик XXXIII/1* (1985): 192–207.
- ГРЧЕВИЋ, Фрањо. *Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић*. Загреб: Хрватско филолошко друштво, 1971.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Увод у упоредно проучавање књижевности. Београд: Српска књижевна задруга, 1984.
- МАТОВИЋ, Весна. *Српска модерна – Културни обрасци и књижевне норме*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.
- ПОПОВИЋ, Богдан. *Антологија новије српске лирике*. Предраг Палавестра (прир.). Сабрана дела Богдана Поповића. књ. 5. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000.
- ПОПОВИЋ, Богдан. *Огледи о српској књижевности*. Предраг Палавестра (прир.). Сабрана дела Богдана Поповића. књ. 1. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
- ПОПОВИЋ, Богдан. *Књижевна теорија и естетика*. Иво Тартаља (прир.). Сабрана дела Богдана Поповића. књ. 4. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001а.
- ПОПОВИЋ, Богдан. *Огледи о савременим писцима*. Предраг Палавестра (прир.). Сабрана дела Богдана Поповића. књ. 2. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001б.
- ПОПОВИЋ, Богдан. *О умећности и стилу*. Иво Тартаља (прир.). Сабрана дела Богдана Поповића. књ. 3. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001в.
- ПОПОВИЋ, Владета. Развитак српске лирике с обзиром на светску. *Научна критика комунистичког смера*. Слободанка Пековић и Светлана Слапшак (прир.). Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 1983.
- РАКИЋ, Војин и Иво ТАРТАЉА. Богдан Поповић и Фернан Балденсперже. *Књижевна историја* 27/96 (1995): 285–294.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Критички радови Јована Скерлића*. Предраг Палавестра (прир.). Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 1977.

- ТАРТАЉА, Иво. Богдан Поповић за катедром. *Проучавање ошћине књижевности данас*. Адријана Марчетић и Тања Поповић (ур.). Београд: Филолошки факултет, 2005.
- ТЕШИЋ, Гојко. *Српска авангарда у ђолемичком контексту*. Нови Сад, Београд: Светови, Институт за књижевност и уметност, 1991.
- ХЕРГЕШИЋ, Иво. *Поредбена или компаративна књижевност*. Загреб, 1932.

Milan Aleksić

BOGDAN POPOVIĆ AND COMPARATIVE STUDY OF LITERATURE

Summary

The paper analyses use of comparative method in the works of Bogdan Popović and shows the specific position that this method had in Popović's approach to the study of literature. Carefully looking into Popović's studies, paper also points the different stages in using comparative method for studying literature in works of this Serbian literary scholar. In the first stage Popović uses comparative method only for aesthetic studies, in the second stage he covertly compares works of Walt Whitman, Stefan Malerme and African sculpture with the literary works of Serbian avantgarde writers. Popović, eventually, in the third stage writes comparative study that actually analyse two poems from different national literatures.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

mil.aleksic@sezampro.rs

Милена Владић Јованов

БДЕЊЕ У ЛЈУБАВНИМ ЈАДИМА Џ. АЛФРЕД ПРУФРОКА
И ПУСТОЈ ЗЕМЉИ Т. С. ЕЛИОТА

На поетски начин обликом и темом преображаја Елиот је додирнуо, преобликовао и на својствен начин изразио тему и појам идентитета и самоидентитета, спознаје и самоспознаје. У том кретању успоставио је један нов начин сагледавања појма и значаја границе, као *живе границе* у којој се ограничавање и разграничавање истовремено успостављају и бришу, односно кретање рАзlike је препуно пролаза којима се не да проћи до *краја* и у којима, као у *химу* конституисано и конституишуће постоји истовремено. У диференцији, у кретању у овако живом, динамичном, сложенем поетском систему у *лакунама означавања* појављују се трагови који исијавају *између* ране поезије, „Пусте земље“, „Квартета“, драме али и критичких есеја и прозних написа уопште.

У Елиотовом делу, у начину његовог стварања, и могућности поновне креације у простору који се отвара у процесу рецепције уочили смо и истражили облик *писања* у Деридином схватању, као основни креативни мотив. У њему смо стога пратили различите двострукости потеза, и надопуна како се појављују и нестају, те нам Елиот у односу на Дериду изгледа као Платон који диктира Сократу јер је у много чему по начину процепи којима је просекао све своје теме претходио Дериди, садржавајући га већ у себи. Све теме које теже крају, сва тумачења која нагињу финалности и завршености, сви покушаји досезања апсолута завршавају се у *неодређености*.

Кључне речи: апорија, химен, двоструки потез, фармакон, *писање*, надопуна, *лакуне означавања*, *жива граница*, спољашње / унутрашње, кретање рАзlike, опросторење-размицање, време / простор, неодређеност, итерабилност, трагови, центар, центрирана структура, сложени систем, динамизам

Уобичајен приступ Елиотовом делу у XX веку представља једну врсту његовог свођења у којем тумачи, полазећи од једне идеје водиле или

идући ка једном извору или циљу који одређује жеља за постизањем хармоније, затамњују или изостављају многе елементе у овом динамичном, поетском систему, чинећи тиме, парадоксално оное што постављају као циљ, а то су јасност и хармонија, супротно јер стварају само још већу збрку, а само дело своде на неки облик, шему или представу која у суштини том делу не одговара.

С једне стране, само дело их изазива и нуди се једном својом линијом, а то су фрагментарност и неповезаност, могућности „сређивања“ која се нужно у сваком таквом покушају тумачења отвара претеривању у креативном делу критичког приступа. У жељи да дело „дотерају“, среде, хармонизују, да пронађу извор кохерентности, тумачи на овај или онај начин претерују у његовом „стабилизовању“. Такав покушај има и једну своју подразумевану страну. Саставни део људске природе је потреба за хармонијом и накнадно увођење поступака као што је, да наведем само један пример, каузални принцип.

Џонатан Калер (Jonathan Culler) тврди и делимично успешно доказује у „Структуралистичкој поетици“ да је овакав начин људског мишљења до те мере „природан“ поступак да он представља један од облика натурализације, „припитомљавања“ текста као нечега што по својој суштини није природно. „Натурализовати на различитим равнима значи учинити текст разумљивим повезујући га са различитим моделима кохерентности“ (KALER 1990: 237). Модели кохерентности се могу односити како на општи начин људског мишљења, различите културне моделе, укључујући књижевне, тако и на сваки дискурзивни облик који једна култура сматра природним. Срж натурализације и рекулперације као тежње да се све асимилије и облика који та асимилација поприма, представља тежњу за проналажењем једног извора кохеренције, који ће на крају обезбедити значење. Све то представља једну потрагу за целином. Сјединити два или више догађаја тако да један представља узрок а други последицу значи дати им облик, пронаћи целину, дати им значење и објашњење. Потрага како првих тако и садашњих читалаца и критичара „Пусте земље“ своди се управо на потребу проналажења извора кохерентности, односно једне целине или сигурног облика. У том смислу се и објашњавала фрагментарност овог дела. Она смета јер упућује на недовршеност и самим тим на немогућност да се дође до крајњег значења. Опет да и ово наведем, појачана жеља за извором кохеренције делимично је подстакнута изјавом самог Елиота. Реч је о ставу да модерна поезија мора бити тешка, алузивна и фрагментарна због дисконтинуитета модерне културе.¹ Као што ни за коментар „Пусте земље“ песник

¹ Реч је о познатој Елиотовој изјави, која извучена из контекста управо служи као врста гесла које се може применити на читаву поетику модернизма. Реч је о цитату из познатог Елиотовог есеја *Метафизички ђесници*: „Једино можемо рећи толико да изгледа да песници наше цивилизације, овакве каква је данас морају да доведу до разноврсних и комплексних резултата делујући на једну рафинирану сензибилност. Песник мора да бива

није претпоставио да ће бити протумачен као сигурни извор кохеренције, тако је прошла и ова изјава. Другим речима, дато јој је претерано важно место у тумачењу саме поезије, то јест потреба да се тешко учини лакшим постала је основна у смеру различитих тумачења. Једном речју у питању је потрага за целином, односно потрага за центром и центрираном структуром као сигурном луком значења. Центар у овом смислу игра улогу извора кохеренције.

Жанровске конвенције, свођење фрагментарног на целовито, различити облици „стварности“ у делу, побуде и мотиви, све су то технике природног, у смислу поменуте натурализације текста. Већ у самом избору који сам направила кад су у питању реч техника и њен однос према природном, уочава се контрадикторност. То је управо оно што желим да нагласим: да често кохерентност а онда и модели кохерентности почивају на контрадикцији. И даље, да је сама кохеренција у контрадикцији. Отуд потребу за умирујућом сигурношћу и страх од уплитања у игру можемо посматрати као суштинску психолошко-епистемолошку особину људске врсте. Насупрот тој нужности опстанка, којој помаже контрадикторна кохеренција, и безбројној центрираној структури налази се динамичан систем разлика исто тако нужен, како за опстанак појединца, тако и врсте. „Појам центриране структуре, иако представља кохеренцију као такву, и услов је *epistēmē* како филозофије тако и науке – контрадикторно је кохерентан.² Као и увек, кохеренција у контрадикцији изражава снагу жеље.“

Није реч о томе да се у потпуности одбаци појам структуре или структуралног начина мишљења. Оно што се промишља је структуралност у структури, односно схватање појма структуре које је одиграло важну улогу у историји западне науке и филозофије. Таква структура је сваки пут била неутрализована, или сведена на неки центар, на неку присутност, сигурно порекло. „Функција тог центра није била само усмеравање, равнотежа или

све обухватнији, све неухватљивији, индиректнији да би насилно подешавао, ако је потребно и ломио, језик према ономе што хоће да каже“ (Елиот 1963: 79).

² Кохеренцију у контрадикцији као психолошку основу многих људских порива, особина, и начина мишљења, функционисања као људских јединки на крају, Фројд је обрадио и приказао у својим различитим делима. У „Тумачењу снова“, на пример, говори се о контрадикторној потреби да се један импулс задовољи али и да се истовремено потисне. Такође у оквиру приступа динамичке психијатрије уобичајено је схватање да је један инкапсулирани потиснути проблем, као нека врста жаришта са којом личност није спремна да се конфронтира, односно да је приведе свести, везан за неку масивну либидинозну инвестицију и том контраинвестицијом је исто толико неутралисан. У том смислу спречен је његов долазак на дневни ред, то јест решавање у пољу јасне свести. У одређеним ситуацијама комплекс, то јест инкапсулирани проблем стално шаље своје деривате и тиме ремети складно функционисање личности, смањује диспонибилну енергију и утиче на менталну економију енергије којом би личност могла да располаже. Наилазак на механизме одбране у клиничком раду се назива отпором. А анализа отпора представља пут ка једном таквом жаришту (примедба ауторке текста).

организовање структуре (заправо се и не може замислити неорганизована структура) него пре свега омогућавање организацијском начелу структуре да ограничи оно што бисмо могли назвати *иџром* структуре. Оријентишући и организујући кохерентност система, центар структуре допушта игру елемената у оквиру тоталне форме. Чак и данас идеја структуре лишене било каквог центра није уопште замислива. Ипак центар и *зайивара* [истакла ауторка текста] игру коју отвара и омогућава. Као центар, он представља тачку у којој замена садржаја, елемената, термина више није могућа. У центру пермутација или трансформација елемената (који могу бити структуре унутар структуре) је забрањена. Стога се одувек сматрало да центар, који је по својој дефиницији јединствен, у некој структури ствара управо оно што, управљајући структуром, умиче структуралности. Стога је класично мишљење које се односи на структуру могло тврдити да је центар парадоксално у структури и *изван* ње. Он је у центру тоталитета, али будући да центар не припада тоталитету (није део тоталитета) тоталитет има свој „центар на неком другом месту. *Центар није центар*.“ [истакла ауторка текста] (DERRIDA 1978: 278–279)

Другим речима, оваква тумачења која своде Елиотово дело, називам центрираним структурама. Проналазе елементе и особине које везују за нит која их води, у сваком делу, сем у самој нити, или основној идеји од које полазе. Само један од многих примера је статус гласа и главног лика, чије присуство се тражи у раним песмама, „Пустој земљи“, итд. Полазећи од претпоставке да се такво *иприсусџво* налази у „Пустој земљи“, у лику Тиресије као лику који својим појавом и тиме што једини за себе каже „ја“, што себе ословљава³, претпоставља се да такав глас постоји и у песмама како из раног периода (1909–1915) тако и из оног званичног од 1917. године. Не само да се присуство субјекта, гласа нити његови деривати не могу на тај начин пронаћи у раној поезији, него они не важе у смислу у којем су прокламовани ни за самог Тиресију, то јест за његов статус „ујединитеља“ хаоса у „Пустој земљи“.

Шта се налази насупрот овако парадоксално кохерентном моделу структуре? Динамична структура, то јест систем структура од којих сваки елемент може бити структура. То представља управо игру структуре. Игру разлика, заправо рад структуре. Уколико је суштина структуралности у замени места, чак истих чланова, онда се тај принцип мора односити и на сам центар. Уколико структура своје значење заснива на разлици, онда се она мора односити и на сам центар. Уместо тога: „[Ф]ункција центра као

³ Наиме у наративу о Тиресији у трећем делу „Пусте земље“ наилазимо на стихове: „Ја, Тиресија, иако слеп, дрхтећи између два живота у мени“, односно „Ја, Тиресија, старац усахлих дојки, / Видео сам све и предсказао доста“ у којима се два пута понавља осим имена и лична заменица у првом лицу, што све упућује на свест једног субјекта, а то истовремено тумачима представља сигнал проналажења централног лика и гласа и у осталим Елиотовим делима (примедба ауторке текста).

организујућег принципа се састојала у томе да ограничи оно што бисмо могли назвати *иџром* структуре. [...] Појам центриране структуре је заправо појам игре засноване на једној темељној непокретности и умирујућој сигурности која се налази далеко од игре. Из те сигурности може се савладати страховање које се увек јавља као резултат одређеног начина на који биће бива уплетено у игру, и ризика да се не нађе од почетка игре у игри.“ (DERRIDA 1978: 279). Умирујућа сигурност и страх од уплитања у игру. Свакако да је умирујућа сигурност била од кључне важности за оне који су се у годинама када је изашла „Пуста земља“ први пут суочили са овако необичним делом, посебно за то време. Остала је на пример забележена једна од првих реакција која говори управо у прилог овоме што сам навела.

Лоренс Рејни (Lawrence Rainey) бележи реакцију песника Џон П. Бишоп (John P. Bishop) када је у питању прво издање „Пусте земље“. Његова белешка је интересантна тим више што он може да представља како то Рејни наводи: „Хипотетичног, добро образованог читаоца, чија реакција је прогањала многе књижевне дискусије поводом овог дела“ (RAINEY 2005: 106). У писму будућем великом књижевном критичару Едмунду Вилсону Бишоп открива своју фасцинацију „Пустом земљом“. То је дело које је „снажно, величанствено и страшно“. Она на њега оставља снажан утисак, читао је у даху пет пута али истовремено неки од делова су му ледили крв у жилама. Нејасни су му делови о господину Еугенидесу, Магнусу мученику и Флебу Феничанину док му израз који се понавља „Пожурите молим вас фајронт“ изазива језу. Бишоп у то време не зна да је то израз који бармени користе у енглеским пабовима при затварању. Први део, када се узме у обзир да Бишоп није знао за право значење, звучи као ужурбано наговарање (Пожурите, молим вас) док је други део упозорење (Време је, то јест фајронт) и то све заједно има призивок покораванја некој вишој и већој сили. Но, део његове конфузије је много дубљи. Иза гласа који то понавља не постоји неки јасан извор. Он нарушава нашу устаљену навику да одређени звук припишемо препознатљивом извору, односно глас препознатљивом говорнику. У другом делу поеме израз се понавља пет пута, последња два пута узастопно, чиме изазива убрзање и журбу, што је још нејасније тиме што нема неки приметан утицај на говор другог гласа који прекида, то јест на говор Лилине „пријатељице“, или „сусетке“. Ово запажање се може проширити и на формалну структуру песме. Не постоје спојеви, него прекиди између делова. Не постоји глас, то јест изговор који их може ујединити и тиме својим присуством потврдити њихово значење.

Мит о примарном процесу обележава читаву културу и филозофију Запада. Рецимо у приступу књижевном тексту, и то је само један пример, потрага за центром, у виду трагања за формом представља управо вид жеље да се открије примарни процес. Модернистичка дела, која се одликују изразитом фрагментарношћу, остављају утисак да их је потребно „средити“. Са друге стране, историја тумачења, која је као свака историја вештачка творевина, показује шта је са спољашње стране управљало или се уписи-

вало у сама дела у облику њиховог приближавања и тумачења. Исто тако, дела која немају центар или прихватљиву форму доживљавају се и као експерименти, као покушаји неког аутора да у хаотичном времену, времену без форме, пронађе и подари том времену облик. Иако ми често не разуме-мо ствари и догађаје око нас док им не подаримо облик или представу за коју верујемо да им највише одговара, таква дела, „неформална“ и фрагментарна ипак се нису доживљавала, насупрот ономе што се о њима мислило и често писало, да су баш као таква, хаотична, највише приближна, то јест да највише одговарају и самој хаотичној садашњости. Сам појам да стварање или перцепција поретка зависи од егзистенције једне референцијалне тачке (или центра) круцијална је за разумевање форме у уметности. Ово схватање је било значајно и пре двадесетог века али је са „кризом“ модернизма поново дошло у жижу интересовања. Оно што модернизам у било ком облику одликује када је у питању овакво схватање је херкуловски напор да се изађе на крај са губитком заједничког ослонца, то јест заједничког центра, и стога га обележавају различити покушаји да се поврате, открију не центар, него центри ослонца, уједно разумевања и вредности. Навела сам на почетку да је потрага за извором кохеренције, центром ослонца, један од основних елемената људског психизма, али и стратегија у приступу тексту (Џонатан Калер). Истовремено, исто толико у људском психизму је природна али много мање коришћена идеја о кретању рАзлике у динамичним сложеним системима у којима влада модел дистрибуиране репрезентације, то јест у којима је однос између елемената система жив и одвија се у оба смера. Односно, када је у питању текст, реч је о динамичном односу између текста и контекста али и о другачијем схватању продукције значења, које није везано за *присуство смисла* него за идеју да се управо структурама неприсуства омогућава *присујно* значење односно смисао.

И управо у сваком систему и облику где је примењена ова игра разлика, то је Деридина идеја *иисања*, она „[П]ретпоставља синтезе и упућивања која забрањују да у било ком тренутку, у било ком смислу, неки прости елемент буде по себи *присујан* и да упућује само на себе самог. [...] Ништа, ни у елементима ни у систему, нигде и никад није напросто присутно или одсутно. [...] Кретање рАзлике је системска игра разлика, трагова разлика *иросијирања* путем којег се елементи односе један према другоме.

То опросторење је произвођење, истовремено делатно и трпно (А у рАзлици указује на ту неодлучност када је у питању активност и пасивност, на оно што не допушта да га та супротност води или распоређује), произвођење интервала без којих „пуни“ термини не би означавали и не би функционисали“ (DERRIDA 1972: 26–27). Неодлучивост је управо оно што истичем као једну од најважнијих особина Елиотовог динамичног система, посебно када су у питању тумачења која свде његово дело на неки облик „крајњег“, „коначног“ значења, другим речима „истине“ о делу.

Међу многобројним ауторима који деле овакво схватање о потрази центра у виду јединствене форме дела, то јест покушаја да се до те форме

дође, је Џуел Спирс Брукер (Jewel Spears Brooker). Она сматра да се о песмама Т. С. Елиота може размишљати као о серији покушаја, експеримената како смо горе навели, да се пронађе одговарајућа форма у времену без облика. „Основни моменти у његовој потрази се могу измерити формом која је реализована у делима као што су 'Љубавна песма Џ. А. Пруфрока', 'Прелудијуми', 'Свини међу славујима', 'Пуста земља', 'Чиста средa' и 'Четири квартета'. Свака песма се може сагледати као нов почетак, нови покушај да се обради стари проблем форме. У 'Пустој земљи' Елиот је одговорио тако што је формулисао 'митолошки метод' – то је метод прикупљања фрагмената и обнављања целина употребом дарвиновске тачке ослона, мита из дела Џејмса Фрејзера“ (BROOKER 1994: 140). Ауторка под дарвиновском тачком ослона подразумева идеју о открићу порекла врста. Као што је Дарвин покушао да открије порекло људске врсте и забележи и направи мапу потомака, Фрејзер и његови савременици су покушали да открију порекло религије и открију потомке богова. Наиме, желели су да, слично Дарвину, покажу еволуцију од примитивног до модерног, са претпоставком да постоји заједнички предак, то јест почетак или центар. Оно што је посебно интересантно за све ауторе као што је Брукерова, са схватањем о значају митског обрасца као одраза постојећег центра је идеја у складу са тим схватањем, а то је веровање у првобитно јединство људске свести и у континуирану еволуцију те свести од праисторије до садашњости. Брукерова истиче да су Фрејзер и његови савременици веровали да је постојао заједнички првобитни мит, који је, иако се разбио на хиљаде делова у праисторији, могуће реконструисати путем поређења његових преосталих фрагмената. Међутим, оно што нас у оквиру постојеће анализе сложеног односа јединица овог диманичног поетског система занима, примера ради коментара и основног текста, представља начин на који се аутори боре са фрагментарним текстом „Пусте земље“ а да истовремено док проналазе решења за његово јединство не могу а да не увиде да постоје сопствена организација и „текстура“ којима су потребни неки другачији системи опажања. Рецимо, Брукерова у назнакама али ипак, анализирајући друга Елиотова дела, посебно „Четири квартета“, истиче да, поред реконструкције целине из делова, Елиот употребљава још један метод. „То су свесни експерименти у постизању форме која постоји независно од фиксираног центра. [...] У 'Четири квартета' Елиот је применио другачији метод, више заснован на понављању и међусобно унутрашњим релацијама, него на јукстапозицијама и реконструкцији; у каснијим делима он користи унутрашњи образац пре него митски образац.“ (BROOKER 1994: 140–142) Међутим, Брукерова ипак закључује: „Иако је Елиотово решење другачије за свако дело, његове песме ипак представљају основе за поновни почетак“ (BROOKER 1994: 140–142).

Леонард Дајпивин (Leonard Diepeveen) сматра да је управо функција гласа постала централан критички проблем у „Пустој земљи“ јер је читаоцима био потребан: „[C]истем који ће ујединити и повезати цитате и разли-

чите делове [...] и где год у овој густој структури не постоји јасан цитат читаоци теже да претпоставе да тај стих представља глас песничке персоне која доноси јединство“ (DIEPEVEEN 1993: 97–100). Од завршних осам стихова, како овај аутор истиче, само један није цитат: „Овим сам остацима подупро своје рушевине“ (*These fragments I have shored against my ruins*). Глас који уједињује је глас самог песника, како наводи овај аутор. На то нас упућује став: „Да не можемо приписати овај глас некоме ко није централни глас у песми, као што то можемо у ситуацији с почетка песме: 'Marie, рече, / Marie држи се чврсто. И спустисмо се. / У планинама, човек се осећа слободан. *He said, Marie, / Marie, hold on tight. And down we went. / In the mountains, there you feel free*“ (DIEPEVEEN 1993: 97–100). Дајпивин истиче да нису тако честе директне реченице које песници упућују о цитатима које користе, структуралној техници песме, њеној теми и да све то треба да буде уједињено путем појединачног гласа који идентификује себе као 'Ја'. Стих „Овим сам остацима подупро своје рушевине“ је управо таква реченица. Потрага за главним песничким гласом је много снажнија у песмама које су препуне цитата и фрагмената. Што више има тих „прекида“ много је теже наћи глас. Стога се директне реченице о којима Дајпивин говори тим више истичу. Цитати и фрагменти се још више доживљавају као прекиди јер је уврежено мишљење или пак илузија да је песма нешто што је јединствено и једно. Хју Кенер је још 1959. године истакао да је белешка о Тиресији била само Елиотов покушај да створи једну „познату и прихватљиву тачку гледишта“ док су критичари касније били ти који су одатле наметнули став о једној тачки гледишта и појединачном гласу у једном у основи вишегласном и поливалентном тексту. Тај покушај онда представља једну: „Метафизичку чежњу за неком крајњом 'тачком гледишта'“. (BROWN 1989: 93)

„То би био још један накнадни покушај да се створи спојни елемент који песма сама по себи не може да произведе“ (THORMANLEN 1978: 78). У питању је била потрага за гласом и свешћу, за субјектом песме. У једној од раних интерпретација песме Ф. Р. Ливис (F. R. Leavis) белешку о Тиресији видео је као критички траг који сасвим јасно упућује на: „Оно што песма јесте а то је напор да се истакне једна затворена људска свест“ (LEAVIS 1960: 95).

Потрага за гласом је кључ многих критика и приказа о „Пустој земљи“. Чак и да је она и даље тмурна и хаотична, глас и откриће ко то говори, то јест иза ког лика се крије то више место говорника, било је за већину критичара довољно. Држећи се идеје водиле да ће глас обезбедити целовито значење, Џон Т. Мејер (John T. Mayer) гласове ликова који се у поеми појављују назива тихим гласовима, трагајући за гласом онога ко нам саопштава основни садржај „Пусте земље“. Мејер пореди ране песме са „Пустом земљом“ у нади да ће пронаћи централни глас који нам се обраћа. Он уочава да је град попрште већине догађаја у Елиотовој поезији, а то се посебно односи на рану поезију. На улицама града он уочава шетача којег прати у његовом обиласку града, од улица, ресторана, до поткровља. На извесан начин, његова улога повезана је са улогом пророка. Заправо на улицама,

променом места на којима се градски шетач налази, Мејер истиче да долази до промене свести, односно да шетач постаје све свеснији док не дође до потпуне самосвести, то јест самоспознаје. Степен свести је повезан са степеном освајања, то јест добијања гласа. Како се Елиотов јунак, према Мејеровим речима, све више освешћује, тако је и глас препознатљивији и јаснији. Веза која је Мејеру битна је веза свести и гласа.

То представља уобичајени приступ субјекту, то јест овде главном лику песме. Глас је залог свести, свест је залог гласа. Присутност свести се гласом испољава. Значење има смисла само у фонетској реализацији. Погледајмо како је то Мејер извео. И он као и аутори које сам навела сматра да је веза поезије и искуства битна, али само на овај начин и то посебно, када је у питању Елиотово искуство града, као и његов унутрашњи живот. Његов унутрашњи живот често описују, како Мејер, тако и Роналд Буш (Ronald Bush), Линдал Гордон (Lyndall Gordon) као врсту „ноћне море“. Страх, анксиозност, немоћ, изгубљеност су речи које се најчешће употребљавају. Немир такође. Преокрет који ови аутори виде везан је скоро искључиво са појавом гласа. Глас, као средство уједињења, омогућава додатну поетску вредност „Пустој земљи“. Она није скуп разбацаних стихова него има виши смисао. Углавном је појава гласа праћена, или објашњена неким обликом преокрета. Преокрет једног тешког психичког искуства у поетске визије. Или како то Линдал Гордон истиче: „Елиот је од почетка имао на уму традиционални облик духовног путовања од греха до спасења“ (GORDON 1977: 86). Мејер, на пример, сматра да је Елиот испитивао сопствени: „Терет индивидуалног живота, у циљу да би дошао до конверзије искуства, до потраге за самотрансформацијом и вокацијом“ (MAYER 1991: 68). Преокрет искуства до открића позива, што прати промена селфа. Та духовна потрага би садржавала: „Мешавину града и психе, односно хорора и досаде који потичу из свакодневног живота“ (MAYER 1991: 68). Нацрт те потраге Мејер налази у Бележници песама⁴, раним Елиотовим радовима. Суочавање са: „[У]нутрашњим демонима, обезбедило је артикулацију поетских и пророчких визија“

⁴ Бележница песама односи се на рани Елиотов период од 1909. до 1915. године, у којем настају неке од његових најзначајних песама, као што су „Љубавни јади Џ. Алфред Пруфрока“, „Љубав св. Себастијана“, „Смрт св. Нарциса“ али и многе друге. Ове песме је 1996. године издао Кристофер Рикс (Christopher Ricks) под насловом *Inventions of the March Hare, Poems 1909–1917* (New York: Harcourt Brace & Company, 1996). Посебну пажњу потребно је посветити песмама у којима доминира тема града, градског живота, то јест преплет и уливање у процесу преображавања у динамичном поетском систему теме интроспекције и теме града. Управо су то теме и самог „Пруфроковог бдења“, односно „Љубавних јада Џ. Алфред Пруфрока“, односно тема идентитета, то јест грозд тема свакодневице, улога града, интроспекције. Овај тематски ниво добија своје значење тек уливањем у структурални, односно праћењем стихова трагова који се понављају и преображавају у игри *јису-сјива* и *одсујива* у лакунама означавања. У овом случају у појединачној лакуни, као простору између „Пруфроковог бдења“, „Љубавних јада Џ. Алфред Пруфрока“ и „Пусте земље“ (примедба ауторке текста).

(MAYER 1991: 68). Заправо Мејер иде корак даље и тврди да су „гласови визије“. Идеја потраге је водећа идеја у многим приступима, као што управо можемо да видимо. Повратак извору, или његово проналажење. Истовремено, извор се може поредити и са проналажењем „смисла“, значења потврђеног самоприсутношћу и свешћу. Мејер дакле сматра да се конфигурација „Пусте земље“ може пратити поређењем мотива који су развијени или започети у Бележници а који се односе на „Пусту земљу“. У првом плану реч је о потрази-путовању као међусобном дејству града и психе протагонисте из ране Елиотове поезије. Спољашње путовање, као промену локација, у једном граду, Мејер је повезао са симултаном променом на унутрашњем плану. Како Елиотов јунак мења места, и прелази са улице у барове и поткровља, тако долази и до својеврсне самоспознаје. У овај процес укључен је и песник, јер и он претаче сопствено искуство, болно и непријатно, у нешто више и долази до спознаје да је превазилажење тог искуства могуће једино поетском праксом. Он открива свој позив. Истражујући себе, што је симболично представљено шетњом по граду, Елиотов јунак истовремено открива и сопствени песнички позив. Елиотов јунак је заправо поета. У очи падају две врсте потраге, једна спољашња и једна унутрашња.

Потребно је истаћи значај спољашњег и унутрашњег⁵ не само у приступу Елиотовом делу, него поетици модернизма уопште. Погледајмо сада како изгледа „Пруфроково бдење“.

Prufrock's Pervigilium

*Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And seen the smoke which rises from the pipes
Of lonely men in shirtsleeves, leaning out of windows.
And when the evening woke and stared into its blindness
I heard the children whimpering in corners
Where women took the air, standing in entries –
Women, spilling out of corsets, stood in entries
Where the draughty gas-jet flickered
And the oil cloth curled up stairs.*

*And when the evening fought itself awake
And the world was peeling oranges and reading evening papers
And boys were smoking cigarettes, drifted helplessly together
In the fan of light spread out by the drugstore on the corner
Then I have gone at night through narrow streets,
Where evil houses leaning all together
Pointed a ribald finger at me in the darkness
Whispering all together, chuckled at me in the darkness.*

⁵ Значај ове можда најзначајније поделе за схватање модернистичке поетике, како у поезији тако и у прози, захтева наравно детаљнију анализу, што ћу и учинити у простору неког новог текста (примедба ауторке текста).

And when the midnight turned and writhed in fever
 I tossed the blankets back, to watch the darkness
 Crawling among the papers on the table
 It leapt to the floor and made a sudden hiss
 And darted stealthily across the wall
 Flattened itself upon the ceiling overhead
 Stretched out its tentacles, prepared to leap

And when the dawn at length had realized itself
 And turned with a sense of nausea, to see what it had stirred:
 The eyes and feet of men –
 I fumbled to the window to experience the world
 And to hear my Madness singing, sitting on the kerbstone
 [A blind old drunken man who sings and mutters,
 With broken boot heels stained in many gutters]
 And as he sang the world began to fall apart...
 I should have been a pair of ragged claws
 Scuttling across the floors of silent seas...

– I have seen the darkness creep along the wall
 I have heard my Madness chatter before day
 I have seen the world roll up into a ball
 Then suddenly dissolve and fall away. (Eliot 1996: 43–44)

Пруфроково бдење

Да ли да кажем, изашао сам у сумрак уске улице
 И гледао дим што се диже из лула
 Усамљених људи у кошуљама, нагнутих кроз прозоре.
 А када се вече разбудило и загледало у властиту обневиделост
 Зачух децу што јецају по ћошковима
 Док жене у преуским корсетима
 Излазе на ваздух и стоје у улазима –
 Са степеништем од линолеума
 И гасним лампама што на промаји трепере.

И када се вече с муком спустило
 Свет је љуштио поморанце и читао вечерње новине
 Дечаци су пушили, бесциљно лутајући
 У лепези светла што је допирало из продавнице на углу.
 Изашао сам тада у ноћ кроз уске улице,
 Где су ме бордели у низу
 Безобразно позивали да уђем.
 Шапћући у један глас и церећи се из таме.

Док се поноћ окретала и грозничаво увијала у бунилу,
 Збацио сам покриваче да бих гледао таму
 Што вијуга преко новина на столу.
 Скочила је на под и изненада засиктала,
 Шуњала се дуж зида невидљива,
 Прилепила се за таваницу
 Протегла своје пипке, спремна да нападне.

А кад је зора коначно сванула
 И осврнула се са осећајем мучнине да види шта је покренула:
 Очи и стопала човека –
 Отетурао сам се до прозора да искусим свет
 И да чујем своје Лудило како пева седећи на ивичњаку
 [Слепи старац пијан певуши и мрмља
 У чизмама излизаних пета што прошле су многе каљуге]
 И док је он певао свет је почео да се распада...

Требало је да сам пар оштрих канци
 Што гребу дна тихих мора...

– Гледао сам таму што пузи по зиду
 И слушао буновну причу свог Лудила пред зору
 Видео сам како се свет увија у клупко
 А онда се изненада растворио и нестао.

Шта све чини љубавну песму Џ. Алфред Пруфрока. Реч је наиме о три песме.

То су „Љубавна песма Џ. А. Пруфрока (Пруфрок међу женама)“ из 1911. године, затим „Пруфроково бдење“ из 1912. године, и „Љубавна песма Џ. А. Пруфрока, наставак“ из 1911. године. Верзија која је званична је из 1917. године и знамо је под насловом „Љубавна песма Џ. А. Пруфрока“. У њој је графички и са неколико стихова обележено место где се налазио део „Пруфроковог бдења“. Управо нас тај део занима. Представићемо стихове трагове о којима је реч:

*Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
 And watched the smoke that rises from the pipes
 Of lonely men in shirt – sleeves, leaning out of windows?...*

*I should have been a pair of ragged claws
 Scuttling across the floors of silent seas.
 (Eliot 1952: 5)*

....

„Да ли да кажем, изашао сам у сумрак уским улицама
 И гледао дим што диже се из лула
 Усамљених људи у кошуљама, нагнутих кроз прозоре?...

Требало је да сам пар оштрих канци
 Што гребу дна тихих мора...“⁶

⁶ Превод ауторке овог текста. У преводу Ивана В. Лалића стоји „Требало је да сам пар крњих штипаљки / Тихим морима што стружу по днима“. Сматрам да превод који сам предложила више одговара самом контексту песме „Љубавни јади Џ. Алфред Пруфрока“, као и песме „Пруфроково бдење“.

Наслов песме гласи *Prufrock's Pervigilium*. Pervigilium је ноћна римска светковина у част богова, посебно Добре богиње (Bona Dea). Pervigilium се везује и за песму на латинском језику, непознатог аутора, насталу највероватније негде између 2. и 3. века. Реч је о песми под насловом *Pervigilium Veneris*, која говори о ноћи уочи прославе фестивала у част богиње Венере, на неком месту у Сицилији. Прославља се обнављање живота, природе, биљака и животиња у пролеће, које је омогућила богиња Венера. Песма је на енглески језик преведена под насловом *Vigil of Venus*. Реч је о бдењу у част богиње љубави и обнове природе и живота. Слави се једна врста успешног поновљеног прелаза, из стагнације, смрти у живот и кретање. Када је у питању „Пруфроково бдење“ пада нам у очи прва веза, бдења и обележавања прелаза из једног стања у друго, у неком најопштијем смислу. Према медицинском објашњењу pervigilium се односи на несаницу и будност. Шта неспавањем, будношћу и ишчекивањем сазнаје Пруфрок? Кроз какав пролаз он путује? Одговор на то питање није дат у самој песми, чак ни у систему „Љубавних јада“, него у вези са осталим елементима динамичног система у *лакунама означавања*⁷. Идеја пролаза и преласка границе дата је заправо не само у овом средишњем делу, Пруфроковом первигилиуму, него на самом почетку, у епиграфу „Љубавних јада“ из 1917. године. У збирци песама стоји епиграф, стихови из Дантеовог пакла (27. певање, стихови 61–66). Двадесет седмо певање је осми круг, осма зла јаруга, у којој су грешни зли саветници. Гвидо де Монтелферто даје одговор Дантеу зашто је проклет. Он је наиме дао лош савет папи Бонифацију VIII. Али Гвидо овако описује зашто даје свој одговор. „Да мислим како мој одговор крену / некоме ко ће вратити се свету, / пламен би овај застао у трену; / Ал’ знајућ’ да ову рупу клету / жив, кажу нико не прође, и теснац, / без страха теби ка- заћу ја све ту“ (DANTE 2007: 257). Да не мисли тако Монтелферто не би говорио. Овај одговор указује на значај преласка границе и наговештава да прелазак са друге стране омогућава знање. Тек кад смо на другој страни можемо да кажемо да нешто знамо или да смо нешто спознали. Питање знања, заправо могућности спознаје везана је за прелазак границе. Прелазак граница како у различитим ситуацијама у људском животу, тако и у општем филозофском смислу, представља кључну тему у поезији Т. С. Елиота. Она се можда најбоље види у два случаја у којима не можемо да пређемо границу, границу смрти и границу сексуалности супротног пола.

⁷ *Лакуне означавања* представљају тероријски термин, али и израз за појединачно читање. Оне представљају део мог става да се теоријски и књижевни нивои увек морају сравнити једни са другима. Оне такође на најбољи начин указују на пролазе, на простор између у којем се артикулише значење, али увек у кретању рАзлике, у динамизму, у којем не постоји једно насупрот другоме, него једно поред или корак даље једно у другом. Дакле, идентитет и неидентитет, конституисано и конституишуће налазе се заједно у овим апоријским пролазима који никада нису прелази него увек пролази, јер се не стиже до неког коначног значења, него се ово увек изнова ствара и „разрушава“, пише и брише.

И ова два најизраженија примера често се понављају како у раној тако и касној Елиотовој поезији. Да смо у могућности да пређемо границу и кажемо шта је са оне стране смрти боље бисмо могли да сагледамо сам живот. Да можемо да пређемо са оне стране сексуалности супротног пола, боље бисмо га разумели и не бисмо стално доводили себе у незгодан положај оправдавања и неуспелих комуникација. Пошто се још нико није вратио из смрти у живот, Гвидо де Монтелферто ће дати одговор, у противном не би одговорио јер би тај тиме стекао знање са којим би имао могућност да унесе или учини неку промену, да преобрази ситуацију или себе. Често је код Елиота мотив преображаја покретач преласка границе. Теме преображаја, преласка границе, пролаза и спознаје могу се уочити у поетском смислу у техници понављања и суштински наравно радом разлика. Питања трагача за смислом „Пусте земље“ односила су се углавном на истраживање и откривање ко нам се обраћа, ко говори у овој песми. Ако се то открије, коме припада тај глас, намах се одговара који лик је у питању, а иза његовог идентитета ту су одмах све оне припадне особине које је локализују у једном простору и времену: ту су њена свест, глас, присуство, затим хтење и намере и читав контекст зашто то говори. Ту су одмах једно целовито објашњење и значење читавог дела. Међутим, глас и свест за коју се везују управо идеје да су они гаранتي намере и значења, код Елиота се појављују само у промени, преображају, преласком границе, никако самим присуством. Они су ту више својим одсуством, а проговарају управо кад су са друге стране, што ћемо овом анализом покушати да докажемо.

Гвидо даје одговор, јер се он не може пренети и утицати на промену. Пруфрок трага за одговором у једној ноћи, чекајући јутро и у једном граду пролазећи његовим улицама. Поменули смо спојне стихове „Љубавних јада“ и „Пруфроковог бдења“, са усамљеним мушкарцима и сумраком уских улица. Стихове у којима Пруфрок наводи „требало је да *сам*“, али није. У вези са спојним стиховима дошли смо до песме посвећене Венери. *Pervigilium Венере* и *pervigilium Пруфрока*. Стих те песме, односно њеног превода *Virgil of Venis* директно нас води до петог дела „Пусте земље“ у којем 428. стих гласи: “*Quando fiam uti chelidon* – О ласто ласто (ЕЛИОТ 1998: 69). Елиот у напомени наводи да се стихови односе на *Pervigilium Veneris*, анонимног аутора, и упућује нас да овај стих, који у преводу гласи *When shall I become like the swallow?* упоредимо са сликом Филомеле у другом и трећем делу „Пусте земље“, односно са следећим стиховима.

Други део „Партија шаха“

*The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
'Jug Jug' to dirty ears. (ELIOT 1952: 40)*

Преображај Филомеле коју је варварски краљ
 Тако сурово силовао; па ипак, тамо је славуј
 Испуњавао пустињу својим неповредим гласом,
 А она је плакала, и свет са њом,
 „Цив, цив“ за прљаве уши.
 (ЕЛИОТ 1998: 57)

Трећи део „Проповед ватре“

*Twit twit twit
 Jug jug jug jug jug jug
 So rudely forc'd.
 Tereu* (ЕЛИОТ 1952: 43)

ТВИТ ТВИТ ТВИТ
 ЦИВ ЦИВ ЦИВ
 Тако сурово силована
 Тиритит
 (ЕЛИОТ 1998: 61)

У другом делу „Пусте земље“, у стиховима које смо навели и у којима се помиње Филомела Елиот нас у коментару упућује на Овидијеве „Метаморфозе“. Реч је о познатом миту о трачком краљу Тереју, његовој жени Прокни и њеној сестри Филомели. Тереј је силовао Филомелу и одсекао јој језик како то не би сазнала њена сестра. Но она је своју несрећну тајну извезла и послала сестри. Прокна, обузета бесом, убије њиховог сина Итиса за вечеру којом понуди мужа. Тереја, како наводи Овидије, жеља за осветом и жалост учине брзим, те се преобрази у птицу и полети за њима, које су богови час пре тога преобразили у ластавицу и славуја. Овде је реч о преображају о којем Елиот говори у другом и трећем делу „Пусте земље“ у стиховима које смо навели. Стихови који говоре о Филомелином силовању у III делу „Пусте земље“, „Проповед ватре“ непосредно претходе наративу о Тиресији. И овде је реч о још једном преображају. Филомела се преображава у птицу, Тиресија мења пол. Овидијев одломак о Тиресији је, како Елиот наводи у коментару „Пусте земље“, од изузетног антрополошког значаја. И у њему је реч о једној од најчувенијих метаморфоза, Тиресијиним преображењу у жену. Наиме, он је седам година боравио у телу жене, а осме се вратио у сопствено тело мушкарца. Будући да је Тиресија прешао границу и био са друге стране, бог Јупитер је претпоставио да Тиресија *зна* да ли је пожуда већа код мушкараца или код жена. Његов одговор га је коштао одузимања вида, јер је разљутио богињу Јунону рекавши да је пожуда већа код жена. Овидије је својим „Метаморфозама“ заузео значајно место у Елиотовом стваралаштву. Није реч само о телесним, физичким метаморфозама него о језичким преображајима који представљају кључни део Елиотове поетике. Заправо последњи део 14. певања у „Метаморфозама“ говори о томе да се Овидијево физичко тело претворило у вербални

корѝус његове поезије. Лингвистичка природа ове промене обухвата све метаморфозе о којима се говори у Овидијевом делу, не само у простом смислу да су сви преображаји садржани у оквиру вербалне конструкције, то јест у „Метаморфозама“, него је реч о много дубљем, пунијем смислу. Овидијеве метаморфозе су лингвистички преображаји ништа мањи од оних телесних и пејзажних. И то су управо својим квалитетом одлагања. Квалитет *одлагања* који се повезује са ефектом који производи наратив трансформације осликава природу самог језика, то јест језика који се налази између аутономне структуре односа означавања и способности и моћи референцијалности која се шири ка нелингвистичким објектима и догађајима у спољашњем свету. Овидијеве „Метаморфозе“ се могу читати као песма о језику, о снази језика да створи илузију присуства. Посебну пажњу у том смислу скрећу метафоре, силепсе и персонификације. Још једна црта или потреба се провлачи кроз читаво ово дело. Тежња да се нагласи однос између имена и особа или предмета на која се они односе или којима су приписани, и од којих могу бити одвојени као слободни или путујући означитељи. Чак су многа имена, особе или предмети преображаја, управо добили у свом одсуству, односно у процесу преображаја.

Преображај се у Елиотовом динамичном поетском систему појављује и на нивоу теме и на нивоу облика. Другим речима, теме се уливају једна у другу, преображавајући се, као што се облици уливају једни у друге, то јест структурално-семантички нивои у овом сложенom поетском систему су преплетени и сливени. Не постоји ни једна нит која се може извадити, одвојити јасно и прецизно, а још мање прогласити идејом водилом. Све ово упућује на то да Елиотов поетски систем није руковођен систем, него да у њему увек влада жив и динамичан однос међу јединицама и њиховом околином, односно између текста и контекста. Линеја архе–телос не одговара Елиотовој поезији, јер не постоји централно место, извор кохерентности од којег би се полазило и место ка којем се тежи на таквом путовању. Осим тога не постоје границе између спољашњег и унутрашњег. Једна од спознаја не само Пруфрока у „Бдењу“ него и Нарциса у „Смрти св. Нарциса“ (1915), још једној Елиотовој раној песми, представља управо спознаја да се границе прелазе стално и да сам њихов прелазак не омогућава спознају нити у крајњем случају самоспознају, него да је идентитет управо у сталном пролазу и прелазу, у простору *између*.

У овако динамичном систему уочава се кретање разлике која је суштинска снага означавања чији процес пратимо у многобројним *лакунама означавања* у којима конституишуће и конституисано постоје заједно, а не у неком облику хијерархије. Управо стихови трагови „Требало је да сам пар оштрих канџи“ које се понављају и у „Пруфроковом бдењу“ и у „Љубавним јадима Џ. А. Пруфрока“ упућују на кретање разлике и посебно на деконструкционистичку категорију *интерабилности* чији рад посматрамо у овом динамичном систему. Потребно је истаћи да поновљивост не значи губљење елемената и снаге аутентичности или аутономности на крају, него напро-

тив, њено појачавање, али и не само то. Она управо представља могућност аутономности. Деридина реченица „Не постоји ништа изван текста [*il n'y a pas de hors-texte*]“ (DERRIDA 1976: 158) односно „не постоји оно изван – текстуално“ (DERRIDA 1976: 207) управо упућује да је све у тексту, а не обрнуто ван њега, у другим дисциплинама, наукама, филозофији или теорији књижевности, антропологији, психологији или чак самом животу. Све јесте у тексту али се стварање значења не може ограничити на његов облик или структуру. Стихови трагови нас упућују управо на једно сасвим другачије схватање текстуалног, текста као једне врсте система. Све се налази у Елиотовом поетском систему, али се увид у његова значења не може затворити у њему самом, јер језик управо није структура затвореног типа. Другим речима постоји процеп, пролаз, простор *између, лакуна означавања* као процес *чићања* а опет и као појединачан облик читања у којима управо долази до сравњивања, и критичког расветљавања, промишљања о различитим облицима знања која откривамо у самом тексту или које у њега уносимо из сопственог читалачког искуства али и искуства уопште. Стихови трагови упућују на још нешто: тиме што се понављају они се истовремено у Елиотовом поетском систему мењају, дакле уз понављање уносе и промену, то јест указују да је преобржај на нивоу и облика и структуре, то јест шире да је динамично преображавање суштинска одлика овог система. Тиме што ови стихови, а некад су у питању и читаве строфе, снагу раскида носе у себи, дакле могућност да раскину и удаље се од првобитног контекста, то јест песме у којима их затичемо, и да се понове и промене, преобразе у новој песми, истовремено означава две ствари: да се могу поновити и изаћи и из те „друге песме“ у којој их у једној *лакуни означавања* затичемо, али и да су управо том снагом понављања и промене која је њен нужни део, истовремено и суштински аутономни. Све нам то говори у прилог да не постоји онда центар који би управљао овим системом, било да је то присуство гласа или централног песничког субјекта, или лика као што смо то увидели у наведеним тумачењима Елиотовог дела.⁸ То јест линија архетелос се не да успоставити у Елиотовом поетском систему. Насупрот овој статичној структури, Елиотов систем представља сложени, динамични систем у којем је однос међу „јединицама“, стиховима, песмама заправо жив и динамичан у сваком погледу.

⁸ Није реч само о песмама „Љубавни јади“ и „Бдење“, нити о „Пустој земљи“ у којој се појављује лик Тиресије. Тумачи чији приступи су мање или више увек центриране структуре јер почивају прво на изабраном центру и извору, мада особине које се односе на читаво тумачење, другим речима које тумачењем и управља, никада не почива у самом центру односно у извору од којег се и полази у тумачењу. Другим речима, ови тумачи не само у „Љубавним јадима“ или „Пустој земљи“ проналазе основе и изворе за своје приступе, него особине и елементе, у овом случају гласа, присуства свести, субјекта, лика што уједно и представља најчешћи облик извора кохерентности и центра, проналазе у различитим песмама, како раним тако и песмама из каснијег периода, то јест у читавом Елиотовом делу (примедба ауторке текста).

Поменула сам однос аутономије и продуктивности који није како видимо искључив, него померен, преокренут. Продуктивност је, другим речима, услов и претпоставка аутономије. Нешто касније, у одељку о „претераности и питању методе“, Дерида наводи да „продукција уколико покушава да невидљиво учини приступачним, никада не напушта текст. Штавише верује се да то чини путем илузије. Она је садржана у трансформацији језика, на коју упућује, у односу између Русоа и историје. Ми знамо да су ове размене могуће једино путем језика и текста, у инфраструктуралном значењу које овој речи приписујемо. Оно што називамо продукцијом је нужно *индекс, систем писања и читања* [истакла ауторка текста] за које знамо да су одређени сопственом слепом мрљом. То а priori већ знамо, само сада путем сазнања које уопште није сазнање.“ (DERRIDA 1976: 163–164) Другим речима, сазнањем које више није сазнање да су уређени у односу на властиту слепу мрљу, то јест читање није отварање невидљивог, него упућивање на продукцију, на стварање у трансформацији језика која се дешава *између два*, у Деридином одељку између Русоа и историје, дакле између наших претходних претпоставки и знања читалачког или каквог другог искуства, чак познавања ауторових намера, или претпостављених намера, које поново ишчитавамо и промишљамо. Корак даље у овом раду је успостављање једног таквог динамичног односа између текстова различитих песама.

У овако динамичном систему постоји и посебан однос према садашњости, односно њеном значају уз појмове присуства и гласа као најмање „материјалног“ означитеља. У досадашњим приступима Елиотовом делу који у мањој или већој мери представљају центриране структуре првенство се управо давало гласу, субјекту свести, односно потрага за извором кохерентности односила се првенствено на „говор“ и све што му припада. Било да је то потрага за „зрелим дискурсом“ који Елиот постиже тек у својим каснијим делима, као што истиче Хелен Вендлер (Helen Vendler). Другим речима зрео говор, који уједињује језичко и свако друго „лудило“ и „растројеност“ у којој се налази рани Пруфрок у „Бдењу“ или касни у „Љубавним јадима“, чије облике језичке растројености проналази Чарлс Алтиери (Charles Altieri). Међутим, у Елиотовом делу управо је то одсутно, говор, глас и садашњост у њиховом наведеном значају. На сцени је *писање*, како га Дерида одређује, писање као стално уписивање структура неприсуства којима се управо и ствара значење. Ако пажљиво прочитамо Пруфрока, и то управо званичне „Љубавне јаде“, уочићемо да сам Пруфрок одбија значење садашњости. Он наиме каже „ја не желим да будем“.

У том смислу Пруфрок увиђа да је дошло до извесних другачијих запажања и односа већ постојећих појава. Његов унутрашњи живот, као и спољашњост града, а онда и улога у друштвеном, градском животу му нису страни, сада их само промишља и посматра другачије. Део тог промишљања и јесте ироничан однос, уопште појава ироније говори о извесном сазревању и знању. Знању да до непосредног јединства значења у говору не може доћи, тако ни до комуникације у љубави као једном пољу, нити до

стапања и јединства улоге у друштву и индивидуалних тежњи појединца. Интересантно је да Пруфрок говором објашњава говор, то јест показује да особина непосредности и присуства представља *pharmakon* говора, и да је таква садашњост која полаже право на значење, и истиче притом валидност перцептивног, заправо „затрована садашњост“, да се послужимо терминима које користи Дерида приказујући и ишчитавајући Платонов текст и замерке које Платон даје писму. Овде смо преокренули ствар и те замерке стављамо говору. Погледајмо како се Пруфрок односи према времену. Пруфрок никад није *сада*. То је садашњост са посредством. Он прелази из прошлог до будућег времена враћајући се на кондиционал или на прошли кондиционал. Осмотримо само овај ток мисли. *For I have know them all already, known them all*, па затим *Shall I say I have gone at dusk through narrow streets*, а онда *Should I, after tea and cakes and ices*, и на крају *Would it have been worth while*. Веома мало се Пруфрок налази у садашњем времену, а када га користи то је да опише неки детаљ из спољашњости: *And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully* („А поподне вече у тако мирном сну!“) или да постави питање које се односи на процес његове унутрашњости и размишљања о сопственој спознаји значаја то јест не-значаја непосредности. *Is it perfume from a dress / That makes me so digress?* („Да л’ ме то парфем из неке хаљине / Застрањује у неке даљине?“). Но Пруфрок користи садашње време у једној од најважнијих негација. Осим негација у којима се користи садашње време, то јест негације непосредног разумевања, „То уопште није тако“, Пруфрок каже да он није, нити жели да буде да је *сада* и да *јесће*. Пруфрок наине каже „Не! Ја нисам принц Хамлет, нити је требало да сам“ (*No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be*). Један део значења се односи управо на спој глагола *mean* (који значи упућивање, намеру или означавање) и појма и речи садашњости. Буквално у садашњости не значим ништа. Моје значење се не везује за глагол бити у садашњости (*to be*). Пруфрок живи у једној зони *између*, у неком облику сумрака, сутона, у неком полусвесном или несвесном стању, у времену израженом како смо видели између прошлог и будућег времена и кондиционала. Истовремено сетимо се да је време које Пруфрок везује за своју унутрашњост, за разматрање те унутрашњости, за многобројна питања која плове његовим умом, заправо време које није јасно као дан, или јутро, то је сутон и сумрак, или први рани јутарњи часови. Чак се може рећи да је то време које се везује за интроспекцију уопште. Погледајмо поново почетак „Пруфрока“. „Па пођимо сада нас двоје, / Док се небом вече пружа, што је / Као болесник опијен на столу“. Дакле, сутон се везује за шетњу градом која представља у преплетености спољашњег и унутрашњег шетњу умом, шетњу у којој се постављају питања и дају одговори. Погледајмо такође и централни део песме који смо навели као пример кретања рАзлике. Наравно, додајмо одмах да је то пример у којем се кретање рАзлике најбоље види. Кретање рАзлике постоји и између почетка и средине у оквиру самог „Пруфрока“. Сутон и вече које пада опијено, јефтине ресторани, преноћишта проста, и

полумрачне улице које их деле као расправе које се пружају, понављају се у сутону уских улица из „Пруфроковог бдења“ односно из средине самог „Пруфрока“. Ево поново тих стихова: „Да ли да кажем, изашао сам у сумрак уских улица / И видео дим што се диже из лула / Усамљених људи у кошуљама, нагнутих кроз прозоре“ („Пруфроково бдење“ и „Пруфрок“). У интроспекцији, која је уједно једна од Елиотових великих тема, сусрет свесног у облику питања, расправа и несвесног управо је могућ само у кретању рАзlike, јер на почетку је мучна расправа као шетња полумрачним улицама, док је у средини „Пруфрока“ канца која копа по дну тихих мора, која граби по простору несвесног. Са почетка „Пруфрока“ „сутон улица“ и „мучне расправе“ се селе у унутрашњу просторију (централни део „Пруфрока“ и цело „Пруфроково бдење“), у којој се „поноћ увија у бунилу“ и „тама вијуга преко новина на столу“, „шуња се по зиду невидљива“ да би се унутрашњост потпуно ослобила и изашла на сцену, у лику Лудила „које пева седећи на ивичњаку“ у „чизмама излизаних пета“. А онда долази до спознаје, свет који се „увија у клупко“ „изненада се раствара и нестаје“.

Материјалност означитеља и материјалност као спољашњост која продире и нарушава чистоту унутрашњег, односно оног јединственог, које је присутно у садашњости, огледа се и у приказу Лудила у „Пруфроку“ у лику пијаног старца, који је не само ослобење његове унутрашњости него и читавог рада несвесног, при чему ова слика, ови пролази, из спољашњег ка унутрашњем, и опет до спољашњег кад је у „Пруфрок“ у питању представљају још и пример преплитања свесног и несвесног, и рада симбола, слика, унутрашњег живота, који је дат увек у заобилазном, никад директном начину. Свесног као спољашњег и унутрашњег као несвесног, и опет несвесног као Лудила, то јест спољашњег. И сваки пут како год да поставимо, то јест конституишемо нову шему, нови путоказ, Елиот нас изненади.

Елиотово поигравање са схватањем граница, са унутрашњим и спољашњим, открива да нова значења извиру без могућности да зауставимо тај динамичан процес кретања. Тако је и у овом случају. Непосредности, завођењу садашњице Пруфрок се супротставља, и он *није*. На другом месту он се својим ироничним ставом према улогама, према појавама, према сутону, чајанци и свитању, одупире заводљивој непосредности садашњости. И на трећем месту појављује се као неко ко зна неки другачији облик знања. Већ и због овог последње наведеног, не може се говорити о немоћи и несигурности у представи његовог лика. У „Љубавним јадима“ он каже: „Знам гласове што мру са падом што мре / Далека музика кад слух ми крзне“ (Елиот 1998: 6-7). С једне стране се налази свакодневни живот који је Пруфрок спознао, и његов сукоб са непосредношћу, са временом. Наилазимо на немогућност сазнања у непосредном јединству значења, а затим и одбијање да се буде у садашњости. И до сада смо само на пољу негирања. Међутим, Пруфрок долази до спознаје да се границе прелазе свакодневно, као што је и сусрет са смрћу свакодневан, да је требало али није истраживао дубине сопственог психизма, али истовремено зна и гласове који мру „с падом што мре“. Они су у овој анализи пример једног другачијег знања од

непосредног, и још нешто, они су истовремено пример кретања рАзлике, како у психизму Пруфрока, у његовој спознаји и самоспознаји, у *писању* његове личности, тако и у писању песме „Пруфрока“ и „Пусте земље“ које настају пред нашим очима, у чијем стварању додавањем нити и ми учествујемо. Кретање рАзлике у креативном *писању* песама пред нама огледа се у томе што су ови стихови трагови у једној другој Елиотовој песми – „Портрет једне госпође“. Идентитет ових гласова налази се у траговима који упућују на друге трагове и откривају нам се само једном својом страном. У песми „Портрет једне госпође“ ове стихове налазимо на крају песме и они такође представљају облик сазнања, и рад разлика. Овде сада стајем, јер ми се, да се поиграм са слободом коју свака игра омогућава, отварају нови простори *између*, нове *лакуне означавања* које препуштам простору новог текста.

Циљ ми је био да прикажем како је једно од најпрослављенијих Елиотових дела, „Пуста земља“, дело које је саткано од разлика, и то динамичног рада разлика, кретања рАзлике. Диферанција се најбоље огледа у томе што су границе *између* делова, већих целина, тема, мотива, стилова увек прекорачене једним „активним“, делотворним коракном. Такав активни, делотворни корак, стопа, мера, таква жива граница се појављује у одређењу и теми идентитета како у песми о св. Нарцису, тако и у „Пустој земљи“. Уместо одељених делова, јавља се облик преображаја у чијем простору *лакуна означавања* се сусрећу и продиру једни у друге и идентитет и неидентитет. То је пролаз једне апорије у којем постоји и једно и друго, без избора да једно надвлада. То је заобилазни пут и пролаз у којем је *сада* увек на другом месту. Не постоје прави пут и права путања у преображају, или у апоријском непролазу, као што није реч о томе да се у делу може пронаћи рецепт тумачења, тј. да оно у себи крије кључ свог тумачења, него је пре реч о томе да не постоји „право“ тумачење, то јест нема „кључа“ тумачења јер се разлике и трагови који на њих упућују стално бришу и изнова стварају. Другим речима, Елиотов текст није *руковођен* разликама ни у једном смислу, па ни у смислу бинарних опозиција, при чему је овде важно приметити да смо нагласили реч *руковођен*, јер не постоји спољашње управљање разликама, то јест не постоји трансцендентално означено. Овде је реч о раду, ако хоћемо игри разлика, о траговима трагова који непрестано извиру и стварају се у динамичном систему Елиотове поезије.

ИЗВОРИ

- ELIOT, T. S. Prufrock's Pervigilium. *Inventions of the March Hare, Poems 1909–1917*. Milena Vlatić Jovanov (prev.). New York: Harcourt Brace & Company, 1996, 43–44.
- ELIOT, T. S. The Love Song of J. Alfred Prufrock. *The Complete Poems and Plays 1909–1950*. New York: Harcourt & Company, 1952, 5.
- ELIOT, T. S. Ljubavni jadi Dž. Alfred Pruforka. *Pesme*. Ivan V. Lalić (prev.). Beograd: SKZ, 1998, 6–7.

- DANTE. Pakao. *Komedija*. Kolja Mićević (prev.). Beograd: Rad, 2007, 257.
- ELIOT, T. S. Pusta zemlja. *Pesme*. Jovan Hristić (prev.). Beograd: SKZ, 1998, 69.
- ELIOT, T. S. The Waste Land. *The Complete Poems and Plays 1909–1950*. New York: Harcourt Brace & Company, 1952, 40.
- ELIOT, T. S. Metafizički pesnici. *Izabrani tekstovi*. Milica Mihailović (prev.). Beograd: Prosveta, 1963.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ALTIERI, Charles. *Early Eliot*. <<http://socrates.berkeley.edu/~altieri/lectures/127lectures.htm>> 3.10.2005.
- BROWN, Dennis. *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature: A Study in Self-Fragmentation*. London: Macmillan, 1989, 93.
- BROOKER, Jewel Spears. *Mastery and Escape: T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994, 140.
- BUSH, Ronald. *T. S. Eliot, A Study in Character and Style*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- DERRIDA, Jacques. Semiology and Grammatology: Interview with Julia Kristeva. *Positions*. Translated by Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1972, 26–27.
- DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1976, 158.
- DERIDA, Žak. *O gramatologiji*. Ljerka Šifler-Premec (prev.). Sarajevo: IP „Veselin Masleša“, 1976, 207.
- DERRIDA, Jacques. Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences. *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1978, 279.
- DIEPEVEEN, Leonard. *Changing Voices: The Modern Quoting Poem*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993, 97–100.
- KALER, Džonatan. *Strukturalistička poetika, strukturalizam, lingvistika i proučavanje književnosti*. Milica Mint (prev.). Beograd: SKZ, 1990.
- LEAVIS, F. R. *New Bearings in English Poetry: A Study of the Contemporary Situation*. Ann Arbor, MI: Ann Arbor Paperbacks, 1960.
- LYNDALL, Gordon. *Eliot's Early Years*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- MAYER, John T. The Waste Land and Eliot's Poetry Notebook. *T. S. Eliot, The Modernist in History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- RAINEY, Lawrence. *Revisiting The Waste Land*. New Haven & London: Yale University Press, 2005.
- THORMAHLEN, Marianne. *The Waste Land: A Fragmentary Wholeness*. Lund: CWK Gleerup Lund, 1978, 78.
- VENDLER, Helen. *Coming of Age as a Poet*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003.

Milena Vladić Jovanov

PERVIGILIUM IN “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”
AND “THE WASTE LAND” OF T. S. ELIOT

Summary

In a poetic manner, with the form and the topic of transformation, Eliot touched, transshaped and in a specific way expressed the topic and the notion of identity and selfidentity, insight and selfinsight. In that movement, he established a new way of observing the notion and significance of the border, as a *living border* in which the limitation and delimitation are established and eradicated at the same time. In other words, the movement of difference is full of passages through which one cannot pass till *the end* and in which, like in *hymen*, the constituted and the constituting exist at the same time. In the differentiation, in the movement in such a living, dynamic, complex poetic system in *lacunas of signification* there appear traces which emanate *between* early poetry, “The Waste Land”, “Quartets”, plays, but also the critical essays and prose writings in general.

In Eliot’s opus, in the manner of his creation, and in the possibility of a repeated creation in the space which opens in the process of reception, we noticed and investigated the form of *writing* similar to Derrida’s concept, as a basic creative motive. Therefore, in it we followed different twofoldness of movements and additions, how they appear and disappear, so Eliot in relation to Derrida, appears to us like Plato dictating to Socrates, because in many respects according to the manner of the cleavages which he inserted in all his topics, he preceded Derrida, containing him already in himself. All topics which tend to an end, all interpretations which incline to finality and completion, all attempts to reach the absolute end in *indefiniteness*.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
milena.vladicjovanov@live.fr

Александра М. Изгарјан

ИМЕНА КАО МЕТАФОРЕ У РОМАНИМА ТОНИ МОРИСОН
*SONG OF SOLOMON И BELOVED**

Рад анализира значење имена ликова у романима Тони Морисон *Song of Solomon* и *Beloved* и начине на које их Морисон користи стварајући везе између америчке и афроамеричке културе. Морисон наглашава релевантност имена ликова у својим романима смештајући их у специфични друштвено-политички и историјски оквир америчког друштва. Она указује на стратегије којима су се Афроамериканци служили како би створили нови идентитет након довођења у Америку као што су мењање конотативног значења имена, иронија и субверзија. Романи *Song of Solomon* и *Beloved* смештени су у кључне периоде у америчкој историји, од ропства, када је Афроамериканцима наметнут англоамерички идентитет (оличен у одузимању афричких и давању енглеских имена), до шездесетих година прошлога века када успевају да створе хибридни идентитет који одражава њихову подељеност између америчког и афроамеричког друштва. Морисон у метафоричном значењу имена ликова спаја западну културу са афричком и афроамеричком постижући интертекстуалност романа и стварајући асоцијације на афричке и европске митове и религијске текстове. Тумачећи европске митове и културу из афроамеричког угла, скреће пажњу на начине на које су Афроамериканци преобликовали и прилагођавали својој култури и потребама хришћанску и западноевропску традицију.

Кључне речи: *Song of Solomon*, *Beloved*, име, метафора, историја афроамеричке заједнице, западноевропска митологија, афричка митологија, наративне стратегије

* Рад је био изложен у скраћеном облику на међународној конференцији ЕЛАЛТ, Универзитет у Новом Саду, Нови Сад, 2011. Рад је настао током рада на пројекту *Превод у систему комјаративних истраживања српске и стирани књижевности и науке* (178019) који финансира Министарство просвете и науке Србије.

Шта је имену, питао се још Шекспир. Имена су означитељи који одређују оно што је именовано, у случају особа имена служе као одредница за породични, родни и етнички идентитет. Велек и Ворен сматрају да је именовање „најпростији облик карактеризовања“, а сваки назив „некакво оживљавање, анимизовање, поједињавање“ (Клеут 2012: 145). Из тога произилази да они који немају име, или им је дато произвољно име, имају празан идентитет, то јест они нису жива бића него ствари, као што многи закони о робовима на снази за време робовласничког система у Сједињеним Америчким Државама то потврђују (Spillers 1987: 75). Због оваквог специфичног друштвено-политичког и историјског оквира, имена Афроамериканаца нису важна само на нивоу појединца или породице, него и целе заједнице. Морисон наглашава релевантност имена ликова у својим романима смештајући их управо у ова два оквира. У романима *Song of Solomon* (Соломонова пјесма) и *Beloved* (Вољена)¹ имена служе као својеврсни путокази који указују читаоцу на важност историје, али и на потрагу Афроамериканаца за идентитетом проблематизовану чињеницом да су подељени између припадности америчкој и афроамеричкој заједници. Трагична прошлост афроамеричке заједнице обележена ропством, које и данас баца дугачку сенку на америчко друштво, условила је њен специфични језик и културу који у великој мери почивају на усменој традицији и споју европских и афричких култура, хришћанства и афричких религија. Од доласка на америчко тле, имена не само људи него и места и животиња имала су за Афроамериканце посебну важност, а њихово значење је постало својеврсна кодирана порука чији смисао могу да одгонетну само припадници заједнице. Наиме, при насилном довођењу из Африке у Америку, а касније и током ропства, имена робова била су мењана често неколико пута, прво из афричких у шпанска, па затим у енглеска, у зависности од тога ко су били њихови власници и коме би их препродали. Тиме су им власници стављали до знања да су само предмети и да могу да располажу њима како хоће. Именовање је самим тим након укидања ропства додатно добило на важности у афроамеричкој заједници јер је рефлектовало слободу њених чланова, али и њихову прошлост отелотворену у имену. Подједнако важно је и да је промена имена значила промену идентитета. Одузимањем афричких имена и наметањем европских, робовласници су избрисали претходни идентитет, породичну и колективну историју робова и наметнули им амерички идентитет. Поредиши регистре у које су уписивана имена робова при доласку у Америку, Хортенс Спилерс (Hortense Spillers) примећује да је рубрика за њихова претходна имена, која су користили у Африци, увек остајала празна јер није уопште занимала робовласнике: „Потирање афричког имена, сродства, језичких и ритуалних веза је очигледна у регистрима робовласника [...] Наравно, трговци робљем нису били заинтересовани, у семантичком смислу, за 'пртљаг' који су преносили и продавали, али то је

¹ Ауторка чланка је превела све наводе у тексту осим где је другачије наведено.

разлог више да се ми као научници позабавимо метафоричким импликацијама једног од главних извора горког процеса американизације којој су особе афричког порекла биле подвргнуте“ (1987: 73). Задржавање имена која имају корене у ропству, преименовање, мењање конотативног значења имена, иронија, субверзија, све су то стратегије којима су се Афроамериканци служили како би створили нови идентитет у новоме свету, а на које наилазимо и у романима Морисон. Стога се може рећи да је именовање посебна стратегија у њеним романима, која не служи само карактеризацији ликова, при чему име указује на неку њихову посебну особину, него, што је много важније, начин да се роман смести у шири оквир афроамеричке, америчке и западноевропске културе и традиције.²

Романи *Song of Solomon* и *Beloved* смештени су у периоде кључне за дефинисање америчког и афроамеричког идентитета. Радња романа *Beloved* почиње 1795. године, за време ропства, и завршава се 1875, десет година након укидања ропства у Сједињеним Америчким Државама, и одвија се на две локације – робовласничкој плантажи у Кентакију, коју Морисон иронично назива „Слатки дом“ (Sweet Home) и кући са бројем 124 у Синсинатију, у близини реке Охајо, која је разграничавала робовласничке од слободних држава. На тај начин време и место романа одражавају мучно лутање не само ликова него и америчке и афроамеричке заједнице у потрази са самоодређењем током и након ропства. Роман *Song of Solomon* такође обухвата широк временски лук у историји Сједињених Америчких Држава, од тридесетих до шездесетих година прошлог века, успевајући да представи кључне моменте у дефинисању афроамеричког идентитета. Осим велике економске кризе, тридесете године су протекле у знаку егзодуса са Југа када се милион и по Афроамериканаца, изазваних расистичким законима у јужним државама и надничарским системом, преселило у градове у северним државама. Иако је живот на Северу донео извесно олакшање у погледу грађанских слобода, Афроамериканци су још увек били осуђени на сиромаштво, прљавштину и болести због рестриктивних закона на Северу који су их ограничавали на живот у пренасељеним гетима. Крај романа, који је смештен у шездесете године двадесетог века (које је обележила борба за грађанска права у Америци), ипак не нуди оптимистичну слику живота за Афроамериканце. Напротив, будући да је написала роман 1977, када је било јасно да је грађански покрет само делимично успео у покушају да успостави равноправност маргинализованих етничких група у Америци, Морисон је дочарала разочарење Афроамериканаца у грађански покрет и шок изазван убиствима његових вођа као што су Мартин Лутер Кинг, Џон Ф. Кенеди, Роберт Кенеди, Малколм Х и Медгар Еверс.

² Посебно питање је да ли у анализи афроамеричке књижевности користити имена транскрибована са енглеског према правилима фонетске транскрипције или употребити преведена имена због релевантности њиховог значења, иако то по систему падежа на српском понекад чудно звучи. Будући да се овај чланак бави темом метафоричног значења имена, она ће бити дата у преводу.

Роман *Beloved* отвара реченица која на метафоричном нивоу у себи садржи историју афроамеричке заједнице у ропству: „124 је била пуна злобе“ (1987: 3). Име куће „124“ представља веома комплексну метафору јер број 3, који недостаје у низу, симболично представља треће дете, Вољену, која није присутна зато што је Сете убила када је њен власник открио да је побегла у Охајо и дошао по њу. У првом делу романа Вољена постоји само у алузијама Сете и њене најмлађе ћерке Денвер на духа који прогања кућу. Тек касније, када у „124“ дође Пол Д, који је био са Сете на истој плантажи, Сете дозвољава себи да се сети своје прошлости у ропству. Ово враћање сећањима отелотворује Вољену, која се појављује потпуно изненада као одрасла девојка, али која на емоционалном нивоу и даље функционише као дете од годину дана, када је убијена, што се види пре свега у њеној опседнутости са Сете и љубомори на Пола Д. Када је питају о њеном претходном боравишту, Вољена описује место које веома личи на свет мртвих и на бродове којима су робовласници превозили робље: „Увек сам згрчена човек на мом лицу је мртав његово лице није моје лице његов дах је слadak али очи су му смрзнуте [...] светлост улази кроз пукотине и могу да видим његове смрзнуте очи мала сам пацови не чекају да заспимо неко се бацака али нема уопште места да се померимо“ (1987: 210).

Вољена, као и број куће који недостаје, односи се на све Афроамериканце који су изгубили живот током ропства. Посвета романа гласи: „Шездесет милиона и више“ (1987: 1) и Морисон наводи да је то најмања бројка за коју се претпоставља да је тачна (ANGELO 1989: 120). Као што Вољена прогони укућане куће „124“, тако и сећање или, боље речено, отпор сећању на Афроамериканце који су умрли током ропства прогони америчко и афроамеричко друштво. На крају романа, жене из афроамеричке заједнице се удружују и изводе неку врсту ритуала којим терају Вољену да нестане и да престане да прогања Сете, која доспева на ивицу лудила покушавајући да Вољеној пружи сву љубав коју није могла да јој да током осамнаест година док је била у свету мртвих и да јој објасни да је убила зато што је мислила да је смрт боља од бичевања, силовања и свих других понижења које ропство са собом носи. Њен нестанак парадоксално у исто време симболише нестанак умрлих робова из живота оних који су преживели и из сећања заједнице, али и њихово присуство. Иако Морисон пише да прича о Вољеној „није прича коју треба преносити“ (1987: 275), него само постојање романа сведочи о томе да прича ипак живи. Штавише, роман је заснован на истинитом догађају из америчке историје о Маргарет Гарнер (Margaret Garner) која је била побегла из ропства, али је ухваћена и враћена робовласнику у складу са тада важећим законом о одбеглим робовима који је третирао робове као имовину, а не људе. Радије него да допусти да јој ћерка живи у ропству, Маргарет Гарнер је убила, али је она сама умрла у ропству након што је препродана више пута и гледала како јој друга деца умиру као робови. И само име Вољене представља сведочанство о љуба-

ви, не само Сете, него и других мајки у ропству које су радије убијале децу мислећи да их тиме спасавају. Име Вољене у себи садржи дуализам живота и смрти. Сете је грешком изабрала то име за ћерку као прву реч коју је свештеник изговорио на сахрани мислећи да се односи на мртве. Међутим, будући да се у почетку свештеник у ствари обраћа онима који присуствују сахрани (Вољени, окупили смо се овде...) оно је и име свих нас, јер се односи на публику, то јест читаоце, позивајући их на тај начин да учествују у причи.

Име Сет садржи два нивоа значења и историје, породичне и колективне. Сете је добила име по свом оцу који је, као и њена мајка, доведен из Африке. Осим његовог имена наследила је и његову тамну боју коже и због тога је мајка задржала, сву осталу децу коју је родила када је силовао бели робовласник бацила је. Иако је одрасла на истој плантажи са мајком, Сете не зна чак ни њено име јер робинјама није било дозвољено да се брину о својој деци будући да робовласници нису желели да робови стварају емотивне везе које би отежавале њихову продају. Сете се сећа да је њена мајка по цео дан радила у пољу и да јој је показала жиг утиснут у кожу како би је Сете препознала ако јој се нешто деси. Међутим, када је за казну обе се, њено тело је тако унакажено да Сете не може да нађе белег по којем би била сигурна у мајчин идентитет. Безимена мајка тако израста у генерички лик који представља све робинје које су силоване или убијене од стране својих господара, а чедоморство део њиховог матрилинеарног наслеђа. Трудећи се да потисне сећање на мајку и њену смрт, Сете заборавља афрички језик који је говорила са мајком и удаљава се од афричког идентитета који је везивао за мајку и оца. Пример Сете показује како је и друга генерација робова рођених на плантажи постала „културно неостварена“ (SPILLERS 1987: 72) због немогућности да припадају афричком или америчком друштву.

Име Сет (Шет) припада и хришћанској и хебрејској традицији јер се тако звао трећи син Адама и Еве за којег је Ева веровала да га је Бог послао како би заменио Авеља након што га је Каин убио. Будући да је Каиново потомство страдало у великој поплави, сматра се да је Сет родоначелник Адамове лозе из које је потекао и Ноа (в. КАРАЦИЋ –ДАНИЧИЋ, Постајање 5:3, стр. 4). Паралела са Сете је очигледна будући да је она једина која успева да спасе децу из ропства, побегне са плантаже, роди Денвер и на тај начин продужи породичну линију свога невенчаног мужа.³ Њено име је такође повезано са светом мртвих, јер подсећа на бога мрака и хаоса Сета у египатској митологији, а римује се са именом реке Лете која по грчкој митологији тече кроз Хад и брише сећање свих који у њу коракну. У складу са својим именом, Сете се труди да живи само у садашњости и да заборави све ужасне догађаје у ропству који су довели до смрти њене ћерке, мужа и свекрве и свих осталих робова на плантажи. Оно што не може да поднесе

³ Робовима није било дозвољено да се венчавају па самим тим Сете и њена деца не носе Халеово презиме нити се оно спомиње у роману.

није то што су је њен власник Учитељ⁴ и његови нећаци силовали, пребили и „узели“ млеко из дојки⁵ него то што Учитељ бележи њене карактеристике у две рубрике: једна, у којој има више записа, резервисана је за „животињске“ особине, друга за људске. Метафора мастила које Сете прави за Учитеља и млека стапају се са метафором њеног тела које Учитељ користи како би је опредметио. Сете се своди на ствар, „на знак за Другог у дискурсу доминантне идеологије“, при чему онај ко има власт над телом има власт и над дискурсом (LAWRENCE 2000: 233). Мастило које Сете прави, као реч, име, чин писања, требало би да служи успостављању дијалога међу људима. Међутим, у ропству, језик постаје оружје, а речи средства поробљавања. Тело Сете поново постаје роба када се подаје гробару како би на надгробном споменику написао Вољена јер нема пара да му плати. Када се Вољена врати из мртвих, Сете покушава да јој објасни да је убила зато што постоје горе ствари од смрти: „Да било који белац може да те узме, да узме све што јеси и уради ти шта год му падне на памет. Не само да те израбљује, убије, осакати, већ да те упрља. Упрља тако ужасно да никада више не можеш да заволиш себе. Да те тако упрља да заборавиш ко си била и никада више не можеш да се сетиш. И мада је она сама то доживела и преживела, није могла никада да допусти да се то деси неком њеном. Оно најбоље што је она била, била су њена деца. Белци су могли њу да упрљају, али никада оно њено што је најбоље, њен најлепшти, чаробни део – део ње који је био чист. Њена деца неће сањати несањане снове и питати се да ли је торзо без главе, без стопала, који виси на дрвету само са знаком на себи био њен муж или Пол А; да ли је њена ћерка међу девојчицама чија ужагрена кожа отпада са њих у пожару који су запалиле патриоте у школи за црнце; да ли је банда белаца насрнула на најскривеније делове тела њене ћерке, оскрнавила јој бутине и бацила је из кола. Она је можда морала да постане проститутка, али не и њена ћерка. И нико, нико на целом свету, неће завести особине њене ћерке под животињске. Не“ (1988: 251).

Као и Сете, Пол Д у роману представља Другог, али на нешто другачији начин. Морисон користи његово име како би указала на аморфни идентитет робова. Пол Д је, као и његова браћа Пол А и Ф, добио име које је одредио његов власник. Арбитрарност њихових имена и одсуство браће

⁴ Морисон користи име Учитељ пародирајући научни дискурс којим се он служи како би класификовао робове као нижа бића и оправдао њихово злостављање.

⁵ Метафора млека је веома важна у роману јер означава другачије виђење мајчинства у белој и афроамеричкој заједници. За робовласнике, афроамеричке мајке само су животиње за приплод. За Сете млеко је метафора за мајчинство јер је њена мајка никада није дојила, њено млеко је било резервисано за децу белаца. Током бекства из ропства за Сете је од највеће важности да сачува своје млеко за Вољену, која је чека на слободној територији, и за Денвер, која јој је још увек у стомаку. Одузимање млека симболично указује на потирање мајчинства. Након што види силовање Сете, Хале полуди и маже своје тело маслацем.

по имену Пол Б, Ц и Г⁶ указује на њихову заменљивост, јер је робовласнику свеједно како се који роб зове док год обавља посао који му је намењен. Лично име и презиме су знак распознавања и припадања породици и заједници. Тиме што им даје произвољна имена и само слова уместо презимена, Морисон наглашава потлачен статус робова и одсуство личног идентитета који би име који су им дали чланови породице одражавало. Сличан пример представља и Шестица, чије име (Sixo) представља број шест (six) и служи само томе да означи редослед његовог доласка на плантажу. Управо овај наизглед празан идентитет Пола Д функционише као симбол Другог на почетку романа. Афроамериканци су „послужили белцима да дефинишу свој идентитет успостављајући дихотомију између субјекта и објекта, нас и њих, себе и другог“ (IZGARJAN 2002: 20). Морисон сматра да су Афроамериканци као оличење Другог постали за белце „средство помоћу којег Американац идентификује себе као непокореног, не беспомоћног него озакоњеног и моћног, не лишеног историје него укореењеног у њу, не проклетог него невиног, не као слепу грешку еволуције него као прогресивно испуњење судбине“ (MORRISON 1993: 10). Пол Д након највећег понижења када му Учитељ ставља ђем у уста како не би могао да говори, пореди себе са петлом на фарми чије име Господин метафорично сугерише да је у хијерархији плантаже изнад робова: „Господину је било дозвољено да буде и остане оно што је [...] Али ја никада више нећу моћи да будем Пол Д, жив или мртав. Учитељ ме је променио. Био сам нешто друго, а то нешто је било мање битно од живине која седи на кориту и ужива на сунцу“ (1987: 72). Свођење робова на ниво животиња огледа се у чињеници да Пол Д месецима носи ђем у устима и оков око врата са шиљцима. Оваква негација идентитета Афроамериканаца састоји се, пре свега, од недозвољавања да заузму позицију субјекта и да стекну свој глас. Као ни Сете, Пол Д није у стању да проговори о свом искуству и замишља своје срце као лимену кутију за дуван заглављену у његовим грудима (1987: 113) „која крије у себи болна сећања на пријатеља којег су белци спалили, друге пријатеље како висе обешени са грана дрвета, на браћу отргнуту од њега и продану, на мучења којима је био подвргнут“ (BOWERS 2000: 215). Вољена и у његовом животу делује као каталист приморавајући га да се суочи са прошлошћу. Иако осуђује Сете због тога што је убила ћерку, као неко ко је био сведок њеног силовања и губитка породице, он и саосећа са њом. Када Сете жели да умре након што Вољена нестаје, Пол Д схвата да „жели да стави своју причу поред њене“ (1987: 273). Сећа се једино да Сете није споменула нити погледала оков да га не би понизила и потпуно уништила његову мушкост. На крају, Пол Д је у стању да се од објекта претвори у субјекат и да пронађе свој глас како би могао да објасни себи и Сете да су они сами „најбоља ствар коју имају“ (1987: 273).

⁶ Неки од њих су продати, неки линчовани.

Насупрот именима која су наметнута робовима стоје имена која они дају сами себи: Малена Шагз (Baby Shugs) и Плаћена Марка (Stamp Paid). Малена је свекрва Сете, која је сама себи дала име након што је постала слободна. Тек тада јој је господар рекао да јој је право име Џени Витлоу (Jenny Whitlow), али пошто јој оно ништа није значило, одбацује га и решава да се назове Малена јер јој је тако тепао једини мушкарац у којег је била заљубљена. Иако малена стасом као што јој име говори, она постаје вођа заједнице слободних Афроамериканаца у Синсинатију и нека врста проповеднице јер их учи да воле сами себе и своје тело пошто је то једини начин да одагнају мржњу и презир који су се у њима и на њима таложили током деценија ропства. Њен подухват је тим већи када се узме у обзир да је изгубила све чланове породице. Са друге стране, име које себи даје Плаћена Марка сведочи о субверзивној моћи које значење имена може да има. Име које му је дао робовласник је Џошуа (Joshua), али га он мења у Плаћена Марка када робовласник даје његову жену своме сину. Због тога што мора да истрпи ово понижење, немоћан да на било који начин спасе своју жену, Плаћена Марка бежи из ропства и сматра да је одужио своје дугове. Постаје „поштар“, то јест курир, у Подземној железници (Underground Railroad), тајној организацији која је помагала робовима да побегну са робовласничких плантажа и безбедно стигну до слободне територије. Сузан Бауерс (Susan Bowers) га пореди са Хароном који у грчкој митологији превози покојнике у Хад преко реке Ахерон: „Превозећи одбегле робове преко реке Охајо на слободу, он им је 'давао купопродајни лист' (*Beloved*, 185), међутим, та слобода на другој страни реке је илузија не само из политичких и економских разлога. Робови који прелазе реку носе са собом сећања на линчовања, мучења, чланове породице који су продати и које никад више неће видети, деградацију и кумулативни губитак, тако да их Плаћена Марка, баш као и Харон, заправо превози у свет подземља, на 'слободну' територију где су, као у роману *Beloved*, душе мртве чак и ако су тела жива. Па ипак, Плаћена Марка такође покушава да их изведе из тог подземног света у суштинску слободу. Он им је 'давао осећај ослобођености од дугова [за који верује да га је достигао тиме што је предао своју жену господару] тиме што им је помагао да одуже дуг у очају који су веровали да дугују'" (2000: 219).

Значење имена и њихова повезаност са личним идентитетом и идентитетом афроамеричке заједнице у самом је средишту романа *Song of Solomon*. Роман започиње реченицом која садржи низ имена и, као и у случају романа *Beloved*, низ асоцијација на афроамеричку историју: „Агент друштва 'Заједничко осигурање Северна Каролина' обећао је да ће полетети са 'Милосрђа' и одлетети на други крај језера Супериор у 3 сата“ (1978: 3). Фактографски стил који пародира новински чланак, имена и топоними дају привук стварности реченици из романа, али у исто време имена делују као тајни кодови који упућенима у афроамеричку историју откривају субверзивно значење. Лет агента са болнице „Милосрђе“ преко језера Супериор

(Superior), које се налази на граници Сједињених Америчких Држава и Канаде, оцртава путању коју су прешли многи одбегли робови покушавајући да се домогну слободне територије. Тиме већ на почетку Морисон утемељује радњу романа у прошлост афроамеричке заједнице. Име болнице „Милосрђе“ (Mercy) је иронично јер, како се у роману испоставља, ниједном Афроамериканцу није дозвољено да у њу уђе, а камоли да буде лечен. Стога становници афроамеричког гета болницу прозивају „Немилосрдна болница“ (No Mercy Hospital). Милосрђе је једна од главних метафора у роману и, као што наводи Морисон, основна питања која роман поставља јесу ко заслужује милосрђе и ко га пружа, као и да ли милосрђе може да послужи као одскочна даска за лет (MORRISON 1978: 27). Улицу у којој се налази болница становници гета називају Докторова улица (Doctor Street) јер је у њој живео једини афроамерички доктор, али када им градска служба забрани да користе то име, преименују је у Није докторова улица (No Doctor Street). Ово значење добија на важности када се узме у обзир да је доктор презирао своје пацијенте и лечио их само зато што је морао. Осигуравајуће друштво чије име Морисон користи заиста је постојало, оснивачи и клијенти су били искључиво Афроамериканци и, као што његово име казује, зависило је од узајамне помоћи чланова афроамеричке заједнице. Нажалост, она често није била у могућности да помогне својим члановима као ни они сами себи. Име језера носи иронично значење јер је живот на северу требало да буде супериоран у односу на живот на југу, али, као што су многи Афроамериканци који су се преселили на север установили, оно што је важило за белце није важило и за Афроамериканце тако да име има и саркастичну ноту. Већ ових неколико имена из прве реченице романа показује како су се Афроамериканци борили против наметнутих имена мењајући им значење и прилагођавајући их својој култури.

Морисон користи име главног јунака Мејкона III Млекације Мртваца (Mason III Milkman Dead) како би постигла слојевитост значења и повезала га са афроамеричком историјом. Надимак Млекација (Milkman) сведочи о његовој размажености и привилегованом статусу будући да је син најбогатијег припадника афроамеричке заједнице Мејкона II Мртваца и унук првог афроамеричког доктора, др Фостера. Њихова опседнутост светлом бојом коже и одбијање да на било који начин буду повезани са бедом афроамеричке заједнице рефлектована је у метафоричном значењу надимка Млекација, који га повезује са белом бојом млека. Међутим, његово име има и додатно иронично значење јер настаје као резултат поремећених односа у породици Мртвац. Његова мајка Рут (Ruth) наставља да га доји и кад напуни четири године јер јој је то једина утеха и начин да оствари блискост са бар једним чланом породице. Њено обожавање оца током живота и после његове смрти граничи се са инцестуозним и удаљава је како од мужа тако и од остатка афроамеричке заједнице. Надимак Млекација, који Мејкон III добија када поштар затекне Рут како кришом доји сина, представља пример субверзивног деловања имена јер омогућава афроамеричкој зајед-

ници да се подругљиво односи према Мејкону II и III и њиховим омаловажавајућим односом према афроамеричкој заједници. Њихово отуђење огледа се и у чињеници да ни отац ни син нису свесни порекла ни значења надимка јер нико не жели да им их објасни. Мејкон осећа прикривени презир у надимку свог сина: „Знао је да одакле год да је то име потекло, имало је некакве везе са његовом женом и било је, као и осећање које га је увек обузимало када је размишљао о њој, уроњено у презир“ (1978: 15). Мејкон мрзи своју жену, ћерке и сестру таквом жестином да се не усуђују да проговоре у његовом присуству. Њихово презиме Мртвац (Dead) рефлектује духовно мртвило свих чланова породице. Размишљајући о важности имена, упркос свом самопоуздању које је стекао као најбогатији Афроамериканац у граду, Мејкон чезне за правим именом које би га повезало са афричким прецима и улило му додатну сигурност: „Несумњиво, помислио је, он и његова сестра су имали неког претка, неког стаменог младића са кожом боје оникса и ногама правим као стабљике шећерне трске, који је имао стварно име. Име које су му са љубављу и озбиљношћу дали када се родио. Име које није било шала, нити маска, нити жиг. Али ко је био тај стамени младић и куда су га одвеле ноге налик на стабљике трске, Мејкон никада неће сазнати. Не. Нити његово име. Његови сопствени родитељи, у неком чудном расположењу које их је обузело било због ината или помирености са судбином, сложили су се да не промене име које им је дао неко кога је било баш брига шта оно значи. Сложили су се да узму и предају својим потомцима то тешко име које је пијани Јенки из северњачке војске најврљао на парче папира јер га је болело уво за њих. То парче папира са немарном игром речи отац је предао свом сину јединцу, који је тај син такође предао свом; Мејкон Мртвац који је зачео другог Мејкона Мртваца који је оженио Рут Фостер (Мртвац) и добио Магдалену звану Лена Мртвац и Прве Коринћане Мртвац, и када је то најмање очекивао још једног Мејкона Мртваца, који је био сад у делу света који је њима био важан познат као Млекација Мртвац. И као да то није било довољно, сестра Пилат Мртвац, која свом брату ни по коју цену не би открила детаље и околности које су довеле до тог глупог преименовања његовог сина јер је сигурно била одушевљена целом ствари“ (1978: 18).

Морисон користи игру речи у презимену Мртвац како би нагласила процес потирања идентитета Афроамериканаца. Право име родоначелника породице Мртвац било је Џејк (Jake), презиме није имао као син одбеглог роба Соломона. Након укидања ропства многи робови су по први пут били уписани у регистар грађана и том приликом је често долазило до њиховог преименовања. Неки су или бирали нова имена или задржали име које им је дао робовласник и још чешће његово презиме (будући да нису имали своја која би сугерисала њихово порекло и породичне везе), док су неким имена давали војници који су их ослободили. Процес именовања након Грађанског рата је веома значајан у историји афроамеричке заједнице јер сведочи о степену њене аутономије. Примери из афроамеричке књи-

живности тог периода такође сведоче о значају имена. Мемоари Фредерика Дагласа (Frederick Douglass), Херијет Џејкобс (Harriet Jacobs) и Букера Т. Вашингтона (Booker T. Washington), да наведемо само најпознатије, садрже брижљиво описан тренутак бирања новог имена након стицања слободе омогућавајући читаоцу да схвати сву пуноћу тог тренутка као и важност нијанси значења имена и асоцијације које изазива имају за бивше робове, који коначно имају право да чином именовања одреде свој будући идентитет. Тај моменат се поновио још једном у историји током шездесетих година XX века, када је афроамеричка заједница трагала за новим идентитетом усред борбе за грађанска права. Многи њени политички и културни лидери, као што су Малколм Х (Malcolm X), Елајџа Мохамад (Elijah Muhammad) и Амири Барака (Amiri Baraka) одбацили су своја претходна имена јер су сматрали да их она и даље повезују са ропством и узели муслиманска имена како би се дистанцирали од англоамеричког хришћанског идентитета и створили нови идентитет.⁷

Морисон успева да дочара ову историјску потрагу за именом у причи о четири генерације породице Мртвац. Џејк добија име Мејкон Мртвац када пијани војник северњачке војске погрешно уноси његово име у регистар (у рубрици уместо личног имена ставља место рођења Мејкон, а уместо презимена ставља Мртвац да значи да му је отац мртав). Морисон користи метафорично значење презимена Мртвац како би приказала кључан период у историји афроамеричке заједнице када су њени припадници мислили да након ослобођења коначно имају могућност да постану пуноправни грађани Сједињених Америчких Држава, али је, нажалост, њихово разочарење убрзо уследило након убиства председника Линколна, којег је заменио Ендрју Џонсон (Andrew Johnson). Он је дозволио јужњачким државама да уведу такозване „Црне кодексе“ (Black Codes), који су у највећој мери ограничавали слободе које су Афроамериканцима гарантовали XIII и XIV амандман америчког Устава. Осим тога, за време периода Реконструкције, сви ослобођени робови нису добили 40 хектара земље и мазгу, као што је то обећао Линколн, што би им омогућило економску, а самим тим и политичку независност будући да као робови нису поседовали никакву имовину нити им је било дозвољено да науче да читају и пишу. Џејк упркос свим недаћама успева да искрчи шуму и да створи фарму коју иронично назива Линколнов рај.⁸ Међутим, као и многе друге Афроамериканце у то

⁷ Малколм Х, као и неки други припадници афроамеричке заједнице, користио је Х уместо презимена зато што није желео да користи презиме Литл (Little) које је припадало робовласнику његових предака, а касније је узео име Ел-Хаџ Малик Ел-Шабаз (El-Hajj Malik El-Shabazz), које је симболизовало његово прихватање ислама и одлазак на ходочашће у Меку. Његова одлука да замени презиме словом Х је указивала на одсуство идентитета оличеног у презимену, али и на афричку прошлост будући да су робови често били жигосани овим словом по доласку у Америку.

⁸ Кобилу назива такође Линколн, а краву Јулисиз Грент (Ulysis Grant) по чувеном генералу северњачке војске.

време који су успели да се издигну из сиромаштва, Џејка убијају белци, који узимају његову земљу остављајући тако његовог сина Мејкона II и ћерку Пилат (Pilate) без ичега. Мејкон II је толико погођен призором очевог убиства да се заклиње да никога неће волети као оца и усредсређује се на стицање богатства како би остварио оно што његовом оцу није било омогућено.

Убиство Џејка такође има озбиљне последице по афроамеричку заједницу, чији је узор постао. Његово презиме Мртвац представља душевно мртвило које обузима његовог сина и унука, као и пасивност афроамеричке заједнице након периода Реконструкције када су њене наде биле сурово угашене, као и убиство америчког сина чији се идеали не односе на све припаднике америчког друштва упркос томе што им амерички Устав гарантује право на једнакост. Самим тим убиством Мејкона умире не само афроамерички, него и амерички сан. Његове убице нису кажњене; Црни кодекси, који омогућавају сегрегацију белаца и Афроамерикаца на снази су идућих сто година, све до покрета за грађанска права. Још један ниво значења имена породице Мртвац крије се у породичној историји Тони Морисон. Као и Мејкон I, њен деда Соломон доживео је сличну судбину мада са мање трагичним последицама. Након што је ослобођен из ропства наследио је 80 хектара земље, коју су потом отели белци и под претњама смрћу натерали њега и његову породицу да се преселе на север, баш као што то чине деца Мејкона II.

Мејкон III, међутим, као и многи млади Афроамериканци током педесетих година прошлог века, потпуно је несвестан болног породичног наслеђа. Као и његов отац, одраста отуђен од афроамеричке заједнице и презире своје име, презиме и надимак, што открива његову амбивалентност према расном идентитету. Све се то мења када упозна тетку Пилат, која га по први пут упознаје са причама из породичне прошлости и из афричке традиције омогућивши му на тај начин да положи право на своје име и идентитет. Својим изгледом, тамном бојом коже и понашањем, али још више одличним познавањем афричке традиције и усменог предања, Пилат представља отелотворење афричке жене која спаја Млекацију са његовим наслеђем. Њено име Пилат је још један пример субверзивне моћи имена у роману. Мејкон I решава да одреди име ћерки тако што ће отворити Библију и насумице изабрати реч на коју му прво падне прст. Пошто је неписмен, за њега реч Пилат има позитивну конотацију јер га подсећа на „снажан лик који изгледа као дрво које се надија на неки краљевски и заштитнички начин над низом малог дрвећа“ (1978: 18). Када се испостави да је изабрао реч Пилат, сви га убеђују да не да то име ћерки јер припада Понтију Пилату, убици Христа, али се он тврдоглаво држи своје визије, коју Пилат прихвата стављајући парче папира на који је отац преписао име у малу бронзану кутију, коју носи као минђушу. Пилат успева да потпуно преокрене наизглед негативну конотацију свог имена несебично помажући свима којима је помоћ потребна. Морисон користи упечатљив пример овог имена, које је набијено негативним значењем, како

би показала да су Афроамериканци често морали да прибегавају стратегији да дају позитивно значење речима које имају погрдно значење. Пилат функционише као каталист у роману, она свим ликовима показује правац и њено име, које је слично речи пилот, сведочи о тој њеној функцији.

Захваљујући Пилат, Млекација креће на путовање које ће у потпуности променити његов живот и схватања, и на крају га довести до корена породице Мртвац и значења имена њених припадника. Стога се може рећи да значење имена Пилат може да се повеже са речју пилот не само зато што Пилат подстиче ово путовање него и због тога што је оно обележено митом о Африканцима који су могли да лете и тако побегну из ропства. Помоћу Пилат, Морисон повезује лет са слободом и наслеђем. Као мали, Млекација је увек желео да лети, али када сазна да је то немогуће, губи интересовање за свет око себе. Међутим, након што чује приче које му прича Пилат, стара жеља да лети буди се у њему и он креће на пут на југ како би нашао благо које су Мејкон II и Пилат сакрили у пећини након смрти оца. То путовање у прошлост по много чему подсећа на митска путовања јунака из епова. Право благо, како се испоставља, јесу изгубљена прошлост, изгубљени мит, изгубљена имена (COWART 1999: 97). Виленц сматра да Млекацији путовање помаже да схвати да су „људи важнији од материјалних добара, да се снага налази у породици и заједници и да је познавање свог наслеђа моћ која није повезана са моћи новца, што на њега утиче и на свесном и несвесном нивоу“ (1997: 124–125). Млекација стиже у мали град у Вирџинији, где се по први пут дружи са становницима руралне афроамеричке заједнице и заиста осећа да му припада презиме и да може да ужива у причама о својој породици. Као и митолошки јунак на путовању који се среће са разним опасностима, Млекација се суочава са старицом Кирком од које сазнаје још један важан део историје своје породице: права имена његовог деде Џејка и бабе Синг Бирд (Sing Bird) која је била Индијанка. Током лова у шуми у којој залута, Млекација размишља о себи, свом егостичном односу према породици и пријатељима, и суочава се са својим недостацима. Након што изађе из шуме престаје да храмље чиме на симболичан начин Морисон приказује његову трансформацију. Млекацијина свест о важности афроамеричке заједнице, културе и природе коначно му омогућава да спозна не само самога себе него и историју своје породице. Након што је достигао такав степен зрелости, Млекација је у стању да разреши мистерију историје својих предака. Налази своју рођаку Сузан Бирд и слуша причу која му је недостајала да склопи мозаик. По предању, његов прадеда Соломон, афрички роб, одлетео је назад у Африку оставивши иза себе жену Рајну (Рупа) и двадесет и једно дете, укључујући и Џејка, који је касније добио име Мејкон I. Млекација је одушевљен причом о прадеди који је могао да лети јер је и сам то одувек желео. Овај део породичне историје даје му огромно осећање моћи. Опијен поносом, Млекација запада у дремеж и слуша децу како певају песмицу која је слична оној коју је чуо од Пилат:

Џејк, Соломона једини син
 кам буба јале, кам буба тамби
 завртео се и дотакао зраке сунца
 оставио је бебу у кући оног белца
 Хеди га је узела и однела у кућу црвенокошца
 Соломон и Рајна Белаили Шалет
 Јаруба Медина и Мухамет
 Нестор Калина Сарака чек'
 двадесет и једно дете и задњи Џејк.
 (1978: 303).

Млекација у тренутку инспирације схвата да је песма у ствари препричана историја његове породице. Морисон користи дечију песмицу како би нагласила важност усмене традиције и преношења културног наслеђа, као и важност имена у њој, будући да је већи део песмице састављен од имена. Сама прича о Соломону и његовом имену има неколико нивоа значења. Морисон га повезује са митом о Африканцима који су могли да лете, који је део како афричке, тако и афроамеричке традиције. На причу о робовима који су одлетели назад у Африку наилазимо у већини збирки прича афроамеричких робова које су начињене током тридесетих година прошлога века, када су антрополози сакупљали фолклорну грађу. Интересантно је да се у свима појављују речи афричког порекла „come booba yalle, come booba tambee“, које Морисон користи у песмици, а које наратори прича о афричким летачима повезују са тајним кодовима који су летачима омогућавали да побегну из ропства. Осим тога, она у песмицу укључује имена „из прича робова са северне обале Џорџије о стварним људима који су 'одлетели' или су их летачи 'оставили'“ (JENNINGS).

Морисон помоћу ликова са библијским именима успешно смешта роман у оквир афроамеричке културе (која је од почетка почивала на фузији афричких и хришћанских митова) и наглашава хибридан идентитет Афроамериканаца. Тако име Соломон асоцира на краља Соломона из Библије и на његову *Песму над њесмама*, по којој је роман добио наслов. Та песма садржи стих „Црна сам, али лијепа, кћери јерусалимске“ (589), на који Морисон алудира у роману подсећајући читаоце да су ликови из Библије тамно-пути и подупирући уверење Афроамериканаца да њихови корени сежу у освит цивилизације, до чувених краљевстава Египта и Месопотамије, који су колевка људске расе. У том смислу, она, као и многи други афроамерички писци, као што је на пример Ленгстон Хјуз (Langston Hughes), тежи да Афроамериканцима пружи разлог да буду поносни на своје порекло и створе противтежу историји препуној понижења и угњетавања у америчком друштву. Разочарани ставом америчког друштва, које их је маргинализовало, Афроамериканци су се често окретали религији, али и афричкој прошлости и митовима, како би пронашли ликове који би им послужили као узор и утеха. Соломон је свакако један од таквих јунака. Морисон користи причу о Соломону како би га повезала са историјом афроамеричке

заједнице у Америци укључујући ту и своју породичну историју. Она у лику Соломона вешто спаја западну културу са афричком и афроамеричком постижући интертекстуалност романа и стварајући асоцијације не само на мит о афричким летачима, него и о Дедалу и Икару, као и Одисеју. Тумачећи европске митове и културу из афроамеричког угла, скреће пажњу на начине на који су Афроамериканци преобликовали и прилагођавали својој култури и потребама хришћанску и западноевропску традицију. Може се повући паралела између стратегија у роману и стратегија других америчких писаца који су пореклом из маргинализованих етничких група, као што је на пример Луиз Ердрич (Louis Erdrich), индијанска књижевница, која, као и Морисон, често користи субверзивно значење имена својих ликова како би нагласила тензије између доминантне америчке и мањинских заједница. Ове стратегије можемо упоредити и са онима у постколонијалној књижевности као што су „ревизија западноевропских класика са позиције субјективитета који не припада европској традицији, ингениозно присвајање западњачких конструкција од стране америчких староседелца, коришћење тема које се тичу односа између унутрашњег и спољашњег, преласка граница као и склоност ка пародији, сатири или гротески као потенцијално субверзивним наративним стратегијама“ (BALOGH).

Насупрот Соломону из Библије, који је патријарх Јевреја и предак Исуса, и Соломона из романа, који је патријарх афроамеричке заједнице и зачетник породичне лозе Мејкона I, II, и III, стоје женски ликови из романа који сви имају библијска имена чије се конотативно значење битно разликује од значења мушких имена. Као што је већ поменуто, сви чланови породице Мртвац, осим првог сина, добијају име насумичним упирањем прста у страницу на којој се отвори Библија. Следећи ову традицију, Мејкон назива старију ћерку Магдалена (Magdalena), а млађу Први Коринћани (First Corinthians). Име Магдалене је очигледна паралела са Маријом Магдаленом, која је постала синоним за блудницу и грешницу. Магдалена представља њен изврнути одраз будући да јој није дозвољено да изрази своју сексуалност и да створи живот изван Мејконове куће. Она остаје вечита жртва свог оца и брата, који је третирају као слушкињу. Њена сестра, Први Коринћани, успева да се отргне од исте судбине. Теме прве посланице светог Павла Коринћанима су раздор између чланова заједнице, брак и љубав. Морисон прави паралелу са посланицом тако што у фокус лика Први Коринћани ставља исте теме. Први Коринћани је свесна раздора у својој породици, нефункционалног брака Мејкона и Рут и недостатка блискости између ње и других чланова породице. Чини јој се да се гуши и умире спором смрћу јер је њено образовање и класа одвајају од осталих Афроамериканаца и не дозвољавају јој да изађе из врло ограничене сфере у којој Мејкон има утицај. Она се заљубљује у Портера (који припада организацији Седам дана), али у почетку потискује ту љубав пошто јој се чини да је Портер није достојан будући да је сиромашан и необразован. Међутим, када схвати да је љубав према Портеру једино избављење, ре-

шава да оде да живи са њим упркос противљењу своје породице. Рут, као и њена имењакиња из Библије, оставља своју породицу, то јест свог оца, како би се удала за Мејкона. Као и Рут, и она је у породици Мртвац и афроамеричкој заједници странкиња која не успева у потпуности да нађе своје место. Хагар (Nagar), унука Пилат, коју Млекација користи, а затим сурово одбацује, чиме проузрокује њену смрт, има судбину сличну својој библијској имењакињи коју Абрахам користи да му роди сина, а затим је протерује у пустињу. Риба (Reba), ћерка Пилат, понаша се сувише заштитнички према ћерки баш као што Ребека штити Јакова насупрот Исаку. Очигледно је да Морисон указује на маргинализован положај жена у породици Мртвац и афроамеричкој заједници наглашавајући негативну конотацију њихових имена. Док мушкарци имају ореол патријарха и јунака из митова, жене се повезују са жртвама и преступницама.

Знање о наслеђу има снажан утицај на Млекацију. Спознаја ко је и ко су његови корени омогућава му да створи своје место у афроамеричком друштву. Чак му омогућава и да на један потпуно нов начин види целокупну Америку. По први пут му америчка земља проговара и он може да је чује као што је то давно пре њега учинио и његов деда: „Читао је знаке сада са интересовањем, питао се шта почива испод имена. Алгонквини су именовали територију на којој је живела велика вода, *michi gami*.⁹ Колико много мртвих живота и избледелих сећања је закопано испод имена места у овој земљи. Испод записаних имена била су нека друга имена, баш као што је име 'Мејкон Мртвац', заувек забележено у неком прашњавом регистру, сакривало од погледа права имена људи, места и ствари. Имена која су имала значење“ (1978: 333). Морисон се још једном враћа теми имена, али овог пута она нису само скровишта тајног значења, него постају начин на који Американци могу да схвате своју историју заједно са историјом Афроамериканаца и Индијанаца, које су неодвојиве једна од друге и заувек испреплетене у причи о породици Мртвац.

На крају, Млекација мења погрдно значење свог имена тако што од размаженог богаташког сина постаје пуноправан члан афроамеричке заједнице, који са путовања доноси причу о њеној историји. Иако његово причање приче не доводи до помирења између различитих делова заједнице представљених у Мејкону II и Пилат, теши их знање да њихови преци и даље живе у именима места као што су Соломонов врх и Рајнин кланац. Последња фаза Млекацијиног путовања састоји се у суочавању са другом са којим је одрастао, Гитаром Бејнсом (Guitar Bains). Његово име у себи садржи две супротстављене стране личности и афроамеричког гета. Гитар означава музику, радост и уживање у животу који га карактеришу, али и чињеницу да он, као и многи други Афроамериканци, користи музику и хумор како би побегао од суморне стварности. То име је добио јер је као

⁹ Алузија на порекло имена државе Мичиген у којој се одвија велик део радње романа.

мали стајао испред излога радње са музичким инструментима чезнући да има довољно новца да купи гитару. Његове презиме Бејнс је хомофоно са речју бејн (bane) и значи усуд, клетва, отров. Он заиста представља усуд у афроамеричкој заједници јер припада организацији Седам дана (Seven Days), која има задатак да се освети за свако убиство Афроамериканца тиме што ће насумично убити онолико белаца колико је убијено Афроамериканаца на тачно исти начин у исти дан у недељи. Сваком припаднику организације припада један дан када је задужен за убиство, па имена дана постају тајни кодови. Гитар верује да на насиље белаца мора да се одговори насиљем и да се на тај начин успоставља равнотежа, што је став који су заступали вође афроамеричке заједнице као што су Боби Сил (Bobby Seal) и Стокли Кармајкл (Stokely Carmichael) у време када је Морисон написала роман. Гитар функционише као Млекацијин одраз у огледалу. Сироче након што су му белци убили оца, а мајка оставила њега и браћу јер није могла да се брине о њима, Гитар је, као и многи други ликови у роману, принуђен да остави постојбину на југу и пресели се на север у урбани гето. Он одраста на улицама гета и упознаје се са свим његовим становницима, нијансама у значењу њихових имена и начинима опхођења. За разлику од свог друга и његовог оца, не одбацује ниједно значење свог имена и презимена, него учи Млекацију како да их прихвати. Међутим, Гитар Бејнс постаје Млекацијин лични усуд када реши да га убије погрешно верујући да су га он и Пилат преварили. Млекација покушава да му објасни да није могао да испоштује договор да ће му дати пола блага које нађе, јер га његово путовање уопште није одвело до блага, него до сазнања о породичној историји, али Гитар је толико огрезао у мржњи под утицајем своје милитантне организације да му не верује. Он прати Млекацију и Пилат на путу назад у Вирџинију и на Соломоновом врху пуца у Млекацију, али убија Пилат. Млекација се усправља и баца се са стене у правцу пуцња верујући у оно што је Соломон знао, а што га је Пилат научила: „Ако се предаш ветру, моћи ћеш да га укротиш“ (1978: 341).

Његов лет би се могао тумачити као пораз и самоубиство, али и као трујумф вере у легенду на којој почива афроамеричка култура. Тиме што се баца у наручје свог дојучерашњег брата Млекација потврђује везу између њих и Гитар то поштује спуштајући пушку и називајући га правим другом, додајући још једну игру речи његовом имену.¹⁰ Морисон отвореним крајем романа омогућава различита тумачења и подстиче читаоце да напусте парадигму само једне културе, била она англоамеричка или афроамеричка. Спој (не)познатих књижевних традиција и наративних стратегија и мешање различитих кодова наглашава хибридни идентитет Афроамериканаца и отвара простор за паралелно постојање различитих значења. Могло би се рећи да летом којим се завршава роман Млекација прихвата обе стране свог идентитета оличеног у његовом имену – прошлост и ропство

¹⁰ Main man и Milkman.

на југу и живот у гету на северу. „Млекација је, међутим, помирен са својим именом, са собом, са својом породицом и њиховим грешкама. На крају, он је у стању да живи и умре са сазнањем да је он, заиста, упркос свим противречностима, Млекација Мртавац: 'Млекација' као сведочанство потребе његове мајке да воли и након смрти оца, 'Мртавац' као сведочанство потребе његовог оца да поседује ствари након што му је умро отац. Млекација је схватио да мора да гледа уназад да би гледао унапред, да мора да се сећа прошлости да би спознао будућност, да тек када прихвати свој став према свету налик Јанусовом лицу може да лети“ (RUSHDY 2000: 153). Морисон спаја крај романа са епиграфом на почетку „Очеви ће се можда винути у небо, деца ће можда знати њихова имена“ (1978: 191) наглашавајући везу између митологије и историје оличене у метафори лета и потребе потомака да сазнају имена предака како би могли да спознају себе.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- КАРАЦИЋ, Вук, Ђура Даничић (прев.). *Светло њисмо старога и новога завешта*. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1975.
- КЛЕУТ, Марија. *Из Вукове сенке. Огледи о народном њеснишћу*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2012.
- ANGELO, Bonnie. The Pain of Being Black. *Time* (1989): 120–122.
- BALOGH, Andrea. The Im/possibility of Native American Identity in Louise Erdrich's *Love Medicine*. *Americana*. <<http://americanajournal.hu/vol4no2/pbalogh>> 21. 01. 2012.
- BOWERS, Susan. *Beloved and the New Apocalypse. Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. David L. Middleton (ur.). New York: Garland Publishing Inc. 1997, 209–230.
- COWART, David. Faulkner and Joyce in Morrison's *Song of Solomon*. *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. David L. Middleton (ur.). New York: Garland Publishing Inc. 1997, 95–108.
- DUVALL, John Noel. *The identifying fictions of Toni Morrison: modernist authenticity and postmodern blackness*. New York: Palgrave Macmillan, 2000.
- IZGARJAN, Aleksandra. *Neprekinuta crna priča*. Београд: Zadužbina Andrejević. 2002.
- JENNINGS, La Vinia Delois. *Toni Morrison and the Idea of Africa*. New York: CUP, 2008. <http://books.google.com/books?id=aZ25R5Ua_M8C&pg=PA118&dq=booba+yale,+booba+tambe> 05.05.2011.
- LAWRENCE, David. *Fleshly Ghosts and Ghostly Flesh: The Word and the Body in Beloved. Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. David L. Middleton (ur.). New York: Garland Publishing Inc. 1997.

- MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Plume, 1988.
- MORRISON, Toni. *Song of Solomon*. New York: Signet, 1978.
- MORRISON, Toni. Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature. *Michigan Quarterly Review* 28/ 1 (1988): 1–34.
- MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. London: Vintage Books, 1993.
- RUSHDY, Ashraf H. A. Rememory: Primal Scenes and Construction in Toni Morrison's Novels. *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. David L. Middleton (ur.). New York: Garland Publishing Inc. 1997, 135–161.
- SPILLERS, Hortense. Mama's Baby, Papa's Maybe. *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* 17, 2 (1987): 65–80.
- VAT TOLL, Naomi. The Fathers May Soar – Folklore and Blues in *Song of Solomon*. <<http://spiny.com/naomi/thesis>> 23.01.2012.
- WALTERS, Wendy W. One of Dese Mornings, Bright and Fair,/Take My Wings and Cleave the Air: The Legend of the Flying Africans and Diasporic Consciousness. *MELUS* 22/ 3. (1997): 3–29.
- WILENTZ, Gay. Civilizations Underneath: African Heritage as Cultural Discourse in Toni Morrison's *Song of Solomon*. *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. David L. Middleton (ur.). New York: Garland Publishing Inc. 1997, 109–133.

Aleksandra Izgarjan

NAMES AS METAPHORS IN TONI MORRISON'S NOVELS *SONG OF SOLOMON* AND *BELOVED*

Summary

The article analyzes meanings of the names of the characters in Toni Morrison's novels *Song of Solomon* and *Beloved* and the ways Morrison links them to American and African American culture. Morrison emphasizes relevancy of the names of the characters in her novels by placing them in the particular socio-political and historical framework. She focuses on the strategies which African Americans used to create new identity for themselves such as changing of the connotative meaning of names, irony, and subversion. The novels *Song of Solomon* and *Beloved* create an arc of the history of the African American community focusing on important periods, from slavery when Anglo-American identity was imposed on African Americans (reflected in the erasure of African and imposition of English names) to the 1960s when they managed to create new hybrid identity which reflects their conflicted loyalty to American and African American society. In the metaphorical meaning of the names of the characters Morrison fuses west European, African and American cultures creating intertextuality of the novels and associations to African and European myths and religious texts. By

interpreting European myths and cultures from African American point of view, she underlines the ways African Americans reclaimed and reconstructed Christian and western traditions.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за англистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
izgarjana@yahoo.co.uk

Немања Ј. Радуловић

ИЗМЕЋУ ИГРЕ И ИНИЦИЈАЦИЈЕ
ПАВИЋ И НАСЛЕЂЕ ЕВРОПСКОГ ЕЗОТЕРИЗМА*

У раду се истражују извори Павићеве прозе пореклом из езо-теризма и окултизма. Он користи богумилство, кабалу, исмаилизам и слободно зидарство. Приповетка „Дамаскин“ се тако може читати као масонска алегорија. Кабала одређује кључну идеју „Хазарског речника“ (рестаурација Адама Кадмона), али му кабала погодује и својом комбинаториком (блиској барокној поетици). „Хазарско“ веровање је заправо преузето из струје умереног дуализма унутар богумилства, као што се у исламском делу лексикона користе исмаилитска учења о Адаму. Ако се прате генеалогije, види се да од Хазара произилазе и исмаилитско братство, али и богумили, а од њих „зидари“ (масони); тако неодредивост хазарске религије може значити припадност унутрашњем кругу аврамовских религија, езотеричном – што би говорило да се не ради само о постмодерном релативизму, него о езотеричном ставу. Идентификују се неки од цитата у делима (нпр. из *Сефер јецире* у „Речнику“, из Јеванђеља по Јуди у „Другом телу“), јер поетика цитатности је важна за разумевање његове прозе; али, цитати се могу прилагођавати (нпр. таблица из „Речника“ је хебрејски талисман, али измењен тако да асоцира на ђавола). Роман „Друго тело“ говори о освајању бесмртности (иначе условне) полазећи од човековог стања као медијалног.

Однос према овим изворима је двострук: могу се укључивати у дело као носећи елементи („Хазарски речник“ или „Друго тело“), а могу се користити и на лудички начин (тарот у „Последњој љубави у Цариграду“). Кроз оба поступка Павић препознаје езотерију као саставни део европске културе.

Кључне речи: маниризми, барокност, масонерија, кабала, богумилство, исмаилизам, езотерија

* Текст је настао у оквиру пројекта бр. 178011 који финансира Министарство науке и просвете Републике Србије.

Појмови нелинеарности, хипертекста, постмодерне, цитатности у савременој су домаћој теорији великим делом провоцирани читањем Павићеве прозе. Питање извора тих цитата остало је помало у сенци теорије – разумљиво, јер је у његовом делу, правом примеру професорске прозе, идентификација цитата прилично сложена. Но, праћење текстова до извора није само глосаторски рад; како је цитатност део поетике, препознавање извора открива и нове могућности читања неких дела, као што и деформација цитата говори о поетичким поступцима.

У овом раду покушаћу да утврдим колико је Павић црпео из езотеричног и окултног наслеђа¹. Изгледа да се езотерични и окултни елементи у његовој прози могу поделити по свом пореклу на неколико група: оне пореклом из кабале, из масонерије, из исламске теозофије и из богумилства.

Ако је улога кабале већ помињана, захваљујући и исказима самог Павића², досад – колико ми је познато – није писано о присуству слободнозидарске симболике. Она се јавља првенствено као симболизација зидања и грађења. У *Унуирацњој сѣрани веѣра* (као и у приповеци *Дамаскин*) наспрам разорних сила стоји управо зидање и труд уложен у њега који на крају доноси смисао. Наравно, зидање као цивилизацијски чин, као креативан чин наспрам хаоса, културе наспрам природе, носи у себи елементарну симболику – те се отуда као симбол људског јавља и код Андрића – али, повезаност са још неким симболима јасно упућује на слободнозидарско порекло оваквог тумачења зидања.³ Ти се симболи из слободнозидарског „фонда“ дају још јасније приметити у приповеци *Дамаскин – ѣрича за ком-ѣјуѣтер и шесѣтар*. Она почиње појавом посебног колективног јунака, посебне групе, замало народа, зидара који, њих 800, прелазе у Аустрију а сви се зову Јован. На то да се ови зидари не могу посматрати само као обични дунђери упућује већ њихово заједничко име, које ће и у даљем току приповетке бити значајно. Име Јован има посебан значај у масонерији, прво енглеској а касније, ширењем ложа, и другде; систем енглеске масонерије заснован на три степена управо се и назива јовановском масонеријом. Јован Јеванђелиста, на којег се мисли, заштитник је масонерије. Али, поред њега важно место има и Јован Крститељ. Њихови празници се у ложама посебно обележавају, те се и говори о два Јована са комплементарном симболиком. Јеванђелиста се празнује 27. децембра, после зимске равнодневице и симболизује иницираног; Крститељ, заштитник средњовековног еснафа зидара, празнује се 24. јуна, на летњу равнодневицу и представља учитеља. И Павић издваја два зидара Јована, али их, у православном миљеу,

¹ За потребе овог рада нису толико важне дистинкције езотеризма и окултизма (о томе више у: Радуловић 2009: 5–13).

² У књизи разговора, на пример, на коју ћемо се вратити (*Хазари или обнова византијског романа*, Београд 1990).

³ У чисто биографском смислу, поменимо и то, ауторова припадност слободнозидарском братству постала је познатија јавности након што су му Уједињене велике ложе Србије дале читуљу.

назива Дамаскином и Лествичником. Ово директно именовање не потиरे изнето тумачење. Павић двојици зидара даје имена из византијског културног круга који обележава његову прозу, али у двојности Јована зидара постоји свакако и алузија на масонство. На необичност ових 800 зидара упућује још неколико детаља: они носе шестаре (треба ли посебно истицати већ општепознату масонску симболику овог оруђа?) Њихов однос према религијама такође делује као алузија на масонски став: крсте се на два начина, држе сва три поста – православни, католички и лутерански (притом, строго гледано, евангелисти не држе постове). И у *Унутрашњој сирани* Леандар жели да зида било коју цркву по било ком обреду јер му је важно да зида (стр. 49). Овим се издвојена група зидара ставља изнад верских подела, тј. као група у којој се могу исповедати све три хришћанске вере – што свакако одговара духу масонске верске толеранције (нарочито у масонерији 18. века, када се радња приповетке и дешава). Јер према масонском тумачењу, они исповедају „веру у којој се сви људи слажу“, изједначену са првобитном. У ложи свако може бити са својом вером, и у лику Великог градитеља универзума поштовати Алаха, Јахвеа или Брахму. Као противници Леандрове идеје о зидању било које цркве стоје језуити. Овде је аутор дао несумњиво једну епизоду из историје: прешавши у Аустрију, Срби се сусрећу са отпором језуита према изградњи православних цркава (што утиче на развој српског барока којим се Павић, како знамо, бавио у свом научном раду). Али, на дубљем плану језуити овде представљају нетолеранцију – што су симболизовали и у 18. и у 19. веку; сукоб масона и језуита, као представника супротних погледа на свет, ући ће и у литературу, све до Сетембринија и Нафте или до Умберта Ека.

Шестар из наслова имаће важну улогу при крају приповетке јер управо помоћу њега јунакиња Атилија открива пут којим треба да крене – а шестар јој оставља мајстор Јован. Из симболике зидања изведен је свакако најважнији симбол овде, сам храм. Поред храма – цркве и храма од живице, мајстор Јован подиже и трећи храм, невидљиви – како се испоставља, он се зида на небу. Симболика грађења је изнова допуњена масонским слојем. Централну улогу у масонерији имају Соломонов храм и традиција повезана с њим. Док се Соломонов храм посматра као први, Зоровавељев храм се обично означава као други⁴. У оквиру обреда везаних за различите степене⁵ главну ће улогу у појединачном обреду играти један или други. Трећи храм који масонерија зида јесте управо симболички храм самоизградње, рада на себи, братства међу људима, али и мистични храм посвећених, храм мудрости, чија градња никад не може бити завршена. Црква коју Јован подиже посвећена је Ваведењу; овим се празником у православљу обележава увођење Богородице у Храм, и то управо јерусалимски храм на који се позива и масонерија, тако да је и ту, испод историјског сликања православ-

⁴ Иродовом храму није додељена нека улога.

⁵ Говорећи о облицима масонерије која има више од три уобичајена степена.

не средине, убачена једна алузија. Овај се храм у приповеци подиже на Андреја Првозваног (30. новембар), који опет у слободном зидарству има истакнуто место, као заштитник тзв. шкотске масонерије.⁶ У *Унутрашњој сџирани* кула коју Леандар подиже освећује се на дан Јована Крститеља.

Згуснута симболика ове приповетке чак чини могућим њено читање као масонске приповетке. Не будимо стидљиви пред оваквим жанровским именовањима – управо у осамнаестом веку су честе масонске песме, романи, опере, углавном засновани на алегорији. Ово се дело можда може посматрати и као пастиш осамнаестовековног жанра, или као његово оживљавање, везано за савремену масонерију. Како је показао Ј. Делић, Павић је и иначе био склон алегорији и алегоријским поступцима, али без свођења текста на пуку алегорију. И у овом случају, склоност ка еросу спречава алегоријско поједностављење приче, него је чини и љубавном причом, као што је професионално бављење тим периодом сасвим отворило њено читање и као историзоване фантазије о једном добу српске историје.

На мање уочљив начин, симболика слободног зидарства може се препознати и у другим, ранијим делима. У *Пределу сликаном чајем* неимар око врата има уместо оковратника конопац, „као да је готов за дављење“ (стр. 274). Исти лик ће се јавити на крају *Последње љубави у Царибраду*. Могућа је алузија на обред: у масонском ритуалу првог степена кандидату се приликом уласка у ложу као део иницијацијског поступка, тј. тестова, ставља конопац-омча око врата. На крају, у приповеци *Два сџуденића из Ирака* симболика градње ће се проширити ван могућег масонског контекста, са позивањем на Богдана Богдановића (и самог аутора неколико књига везаних за езотерију) и на кореспондентност градова и алфабета. Ако се у *Дамаскину* помиње небеско писмо, овде се мисли на архитектонско писмо, тј. на зидање као на шифровање.

Мада ће се Павић више пута позвати на богумилство, његов приказ богумилских веровања може бити доста слободан. У *Бођумилској џричи* они верују да ће огледала на дан страшног суда „осванути под копренама, тако ни обриси грешника не би могли измаћи казни. Урођена способност огледала да стално делују не би, међутим, била сасвим укинута“; она ће одражавати звук, и то крике кажњених грешника. Ово веровање, наравно, нема везе са историјским богумилством, али има са гностичком одбојношћу према свету који огледала одражавају; одраз казне који остаје, одговара њиховој демонској природи. Може се овде наћи и алузија на Борхеса, на почетак приповетке *Tlön, Uqbar, Orbis tertiu*, где се каже да су гностици одбацивали огледала јер умножавају свет.

На више места се повезују богумили и зидари. У причи управо названој *Бођумилска* такође се (уз помињање мистрије, још једног познатог симбола еснафа) помиње неземаљско зидање од месечевог камена, сакривено

⁶ Класична масонерија обично се дели на енглеску (јовановску) и „шкотску“ (андрејевску).

иза фолклорног израза „ни на небу, ни на земљи“. У *Унутрашњој сѣрани веѣра* зидарима и главном јунаку аутор даје богумилско порекло („када је уз то рекао одакле је и да његови не припадају ни источном ни западном хришћанству него да су 'дедовске вере', то јест богумили или патарени старином, морао је да окаје неколико година као искушеник пре но што је примљен у братство“⁷: 28). Леандар ће се, дакле, тек касније прикључити православљу, које за Павића има несумњив значај као ознака византијско-балканског културног круга и обележава велик део симболике и емблематике његове прозе. Мада су постојали неки извештаји о преосталим богумилима чак у 17. веку у Босни (а Леандер је старином из Херцеговине), историографија ово не сматра вероватним, али могуће је да чак и овакви извештаји потпомажу Павићево симболичко повезивање.⁷ Тако се у 17. веку спајају средњовековно наслеђе и барок. За масонску митологију карактеристично је повезивање са старијим езотеричним и хетеродоксним учењима, у извођењу сопствене генеалогije. Најпознатије је повезивање са темпларима, мада масонска литература помиње и есене, друиде итд. Павић је на трагу таквих генеалогija. Повезивање и изједначавање богумила и „зидара“ води ка унутрашњем, езотеричном кругу о којем ће касније бити више речи. (Узгредно се може поменути посебно поштовање Јована Јеванђелиста код богумила и других средњовековних дуалиста; за Јована Крститеља се од једног до другог неоманихејског покрета могу срести противречни подаци, али углавном је одбачен као ђаволов анђеол). Пример генеалогije налази се и у приповеци „Крчма код седам сиса“, где се помиње и византијски филозоф Јован Итал, осуђен због јереси а један од ликова је и презвитер Козма, који проповеда пад душе у тело, тј. преегзистентни пад (стр. 90). Док су тачке оптужнице против Итала коректно наведене према изворима, са презвитером Козмом се аутор поиграо: његово име асоцира на аутора историјског аутора антибогумилског апологетског списка⁸ али му је неочекивано приписана јерес. Међу Италима ученицима налази се и јунак приче Малоншић: „На Цариградском универзитету био је заведен под именом Србља (Σερβλιας) које је означавало његово порекло“ (стр. 92). На крају приповетке Србља се баца у море са паганским узвиком „Нептуне, прими ме“. Породица му се враћа у Дукљу. „Било како било, у Дукљи Малоншићима се задуго изгубио траг, али се у Босни и Зети XV века и у Црној Гори током XVII века и касније другде, шири породица истога имена и допире до данашњег дана“.

⁷ Уп. и део из приповетке *Силазак у лимб* (стр. 50) где наратор говори о својим могућим прошлостима: „како је у Босни тада владала патаренска јерес, на молбу краљеву папа му је посао за потребе обраћања патарена три мисионара фрањевца, који су знали сем латинског и словенски језик. Међу њима једно од места 'порекла по мисији' могло је припасти мени“.

⁸ Козма проповеда и сеобу душа у различита тела, али не реинкарнацију него промену ткива самог организма; биолошки факт старења и подмлађивања организма подсећа ипак на реинкарнацију и аутор се тиме поиграва.

Ова Павићева фикција, проналазак једног Србина међу Италовим ученицима, није без извора. У 19. веку се у романтичарској историографији, код Панте Срећковића, наводило да је међу Италовим ученицима било и Срба, који су од њега примили учење о сеоби душа; тиме, као и богумилством, Срећковић је објашњавао порекло словенских апокрифа. Руварац је у својој поразној критици показао да је ова теза заснована на попутно погрешном читању речи „Сервлиа“: име које се заиста помиње међу филозофовим ученицима није уопште етноним, него презиме цариградског чиновника (Јован Сервлиа) (РУВАРАЦ 1934: 115–117).

Али, погрешка је дала Павићу наративни елемент. Породица на крају одлази у Дукљу и Зету, митизирана подручја древности, митизирана подручја богумилства, одакле ће поново наступити у 17. веку – као и Леандер. Штавише, по неким претпоставкама постојала је веза управо између Италових ученика и богумила (OBOLENSKY 2004: 202; ДРАГОЛЛОВИЋ 1982: 197). Генеалогичка је суптилно наговештена и повезана са византијским светом.

У апендиксу *Хазарског речника* налази се и „Казивање о Адаму, брату Христовом“ које даје приказ „хазарског“ верског учења. Његови су елементи: дуализам светова, материјалног (ђаволовог) и духовног (Божијег), затварање анђела у тела Адама и Еве (тј. преегзистенција душе и материјалност као ропство), те похота у коју падају реинкарнације потоњих људских душа. Ово „хазарско“ веровање је заправо сасвим јасно пренето богумилско учење и, за разлику од „Богумилске приче“, одовара ономе што извори описују као богумилска веровања. Опис одговара струји тзв. умереног дуализма унутар богумилства: ђаво ствара тело, али га не може оживети док Бог не удахне дах. Док је богумилско и веровање да су Христос и Сатана Божији синови и браћа, једина слободнија интерпретација је што се Адам уместо као анђео (што је у богумилству) помиње као трећи Божији син. Приписивањем богумилског веровања Хазарима употпуњује се генеалогичка: Хазари-богумили-зидари.

И у *Пределу сликаном чајем* користиће се неки богумилски мотиви, нпр. име Сатанаел за ђавола (стр. 313). Али, неки од њих су пореклом још гностички. Знатно старији од богумилства, они су се и кроз овај неоманихејски покрет⁹ преносили у средњовековну и каснију културу. Такав је, нпр., однос Еве и демона Самаела који се сасвим узгредно помиње у *Пределу сликаном чајем* („И Ева је пре него с Адамом спавала с ђаволом!“; стр. 299) а то је уједно и мотив присутан у јеврејској таргумској, апокрифној и кабалистичкој традицији, гностицизму и деветнаестовековном луциферијанизму.¹⁰ Поминуће Павић и имена палих анђела који су по истој апокрифној, кабалистичкој и гностичкој традицији завели жене – Семјаз и Азazel (313). По средњо-

⁹ Немогуће је сада улазити у питање оправданости термина неоманихејство о којем се воде расправе; постоји континуитет, или барем подударност, неких тема, као што је ова о којој је реч.

¹⁰ О томе смо писали детаљније у: Радуловић 2009: 119–121; 196–199.

вековним неоманихејцима ђаво је Еву напаствовао репом (Lambert 1977: 123) а онда је и Адама навео на блуд са Евом; изгледа да рефлекс овог сликовитог апокрифног мотива налазимо у приповеци „Аксеаносилас“ где калуђера званог Спан (ћосави)¹¹, посматраног као бесполни, (зову га Онао, од: он+она+оно) ђаво такође напаствује репом. Детаљ који савременом читаоцу несумњиво делује гротескно, потиче из старе апокрифне традиције.

Павићево коришћење кабале открива пажљивог читаоца кабалистичких текстова. Кључни концепт *Хазарског речника* заснован је на идеји Адама Кадмона. Ова је заправо архајска митска представа примордијалног човека, каква се јавља и у индоевропској или кинеској митологији, али у кабали добија посебно разрађену интерпретацију; прихватањем и реинтерпретацијом кабале у европској култури, улази и у хришћански езотеризам. *Хазарски речник* са повешћу о васпостављању Адама Кадмона понавља идеју онога што се у хришћанској езотерији звало регенерацијом или палингenezом, односно у кабали „успостављањем света“ или „сакупљањем искара“, враћањем целине каква је постојала пре пада и космичке катастрофе. Једна од основних идеја *Хазарског речника* је једна од кључних концепција и кабале и видова езотеричног хришћанства. Адам Кадмон је космички човек а Павић уводи кореспонденције делова тела, слова, књиге. Стара доктрина о кореспонденцијама одговара Павићевом начину мишљења. Он не мисли онако како ми сањамо – то је пре коришћење бинарно опозитног и класификаторског мишљења (лево-десно, мушко-женско, вокали-консонанти). Архајско порекло је, међутим, софистиковано и разрађено кроз системе барокних класификација. У истој кабалистичкој и езотерно-хришћанској традицији првобитни Адам је, као савршени човек, андрогин, те обухвата све људске душе, што Павић такође преузима. Док идеја о *makranthropos*-у функционише у нарацији, андрогинија утиче и на појаву два примерка *Речника*, мушког и женског, прелазећи тако и у паралитерарну игру.

Срећу се и непосредни цитати из кабалистичких списа. На пример, у *Хазарском речнику* се наводи из *Сефер јецире* (*Књиге обликовања* или *Књиге стварања*), једног од најранијих и кратких, али веома важних кабалистичких текстова. Ево описа рабиновог излагања пред каганом. „Затим му је набројао најузвишеније ствари: дух живог Бога, ваздух из духа, воду из ветра и ватру из воде. И потом му је набројао три матере, а то су: у свемиру – ваздух, вода и ватра; у души – груди, стомак и глава; у години – влага, мраз и жега. И седам двоструких сугласника: Бет, Гимел, Далет, Каф, Пе, Реш и Тав, а то су: у свемиру – Сатурн, Јупитер, Марс, Сунце, Венера, Меркур и Месец; у души – мудрост, богатство, власт, живот, милост, пород и мир, а у години – Субота, четвртак, недеља, петак, среда и понедеоник“. Наведени део је сума описа стварања космоса какво даје *Сефер јецира*: три мајке (слова алеф, мем, шин) су принципи из којих настају елементи, слова, делови године итд.; по магијском систему аналогича делови

¹¹ Спани су били и протеривани са Свете горе.

тела, планете, дани у недељи међусобно кореспондирају. Важно је за схватање Павићеве замисли да рабин овде потенцијалном конвертиту не излаже *еџоџерично* учење, не упућује га у „Закон и Пророке“, или у талмудску егзегезу, него у езотерично и магијско учење кабале. На крају чланка се саопштава да је рабински јудаизам, са Тором, Мишном и Талмудом уведен *џек касније*, у другој фази јудаизовања Хазара.

Цитат из *Сефер јеџире* јавља се и у чланку о Јуди Халевију (стр. 195): „Сматрао је да су женски органи посувраћен мушки, а да *Књиџа* о томе каже исто на други начин: 'Човек је Алеф, Мем, Шин; жена је Алеф, Шин, Мем. Точак се окреће напред и натраг, ничег бољег нема од радости, ничега горега нема од неправде...'. Неименована „Књига“ је *Сефер јеџира*, а место о мушком и женском је преузето из седмог параграфа трећег поглавља; реченица о точку је, пак, цитат из четвртог параграфа другог поглавља (превод речи „неправда“ је за расправу, додуше).

У *Друџом џелу* се директно позива на *Сефер ха џемуна*. Овај кабалистички текст (настао можда око 1300. г.) заснован је првенствено на доктрини о циклусима; говори о дефектном слову, тј. слову шин/син, које има три крака у свом садашњем виду (ש), али ће у наредном циклусу добити и свој пуни облик успостављањем четвртог крака; но говори се и о целом слову, двадесет и трећем, хебрејског алеф-бета које ће се поново јавити у наредном циклусу, а у овом га нема (Scholem 1987: 460–474). Дискретно се уводи тема циклуса повезана са другим телом (мада се уместо сукцесивно-сти у роману инсистира на мултидимензионалности, која је симултана).

Претпостављам да је и уметнута приповест о Петкутину моделована по угледу на јеврејску традицију, наиме на повести о стварању голема; магијски поступци су донекле поједностављени: Аврам Бранковић га једноставно сачини од блата и прочита четрдесети псалам а потом веже Соломонов „чвор“ (Соломонов кључ, хексаграм) у косу. На то Павић надовезује повест о некромантији која односи Петкутина. (Важно је приметити да овде трећи син Бранковића није као традиционални голем; мада је и њему уграђена смрт у груди, као што је голему исписано *емеџ* на челу које лако постаје *меџ*, Петкутин одлучује да прати Калину у смрт – односно, постаје људско биће). Сем езотеричних, ту има и литерарних цитата: сам аутор наводи стихове из *Одисеје* о сенама мртвих жељним крви. Призивање мртвих у римском амфитеатру подсећа на исти обред како га у успоменама описује Бенвенуто Челини а које се одиграло у римском Колосеуму. Мада је тема вештачког човека шира (хомункули, Парацелзус, романтика) највише сличности има са традицијом о голему. Опис стварања кагановог тела на другом месту (стр. 50) јесте спој тема голема и Адама Кадмона; али, и за самог Аврама Бранковића Петкутин је припрема за рад на реинтеграцији: „Опит са Петкутином успешно је окончан... Сада могу да пређем на тежи део задатка. Са малог на велики покушај. С човека на Адама“ (стр. 39).

У чланку о Самуелу Коену на стр. 166 налази се приложен и један цртеж. Заправо је реч о талисману. Када се хебрејска слова преведу у сво-

је бројчане вредности (јер, као и код Римљана или у црквенословенском, она се користе за бројање) открива се да је пред нама вид талисмана, тзв. магични квадрат – онај у којем на коју год страну колоне или реда да се сабира испада исти бројчани збир. Тих квадрата има више, зависно од броја поља, а сваки је повезан са одређеном планетом и металом. Квадрат са двадесет и пет поља, као овај који је у роману, има збир шездесет и пет и посвећен је Марсу. (Такви су квадрати били познати и арапској и европској средњовековној и каснијој магији; за изглед в. RIVIÈRE 1938: 322). Збир 65 одговара на хебрејском збиру слова у речи Адонај (Господ): א=1; ט=4; י=50; ם=10.

Међутим, у *Речнику* збир хебрејских слова у талисману износи шездесет и шест. Павић је изменио збир, да би број 66 (асоцијативно близак броју 666) одговарао демонској атмосфери овог одељка у којем се Коен повезује са ђаволом у лику дубровачке племкиње Еуфросиније Лукаревић. Штавише, у квадратима у којима су слова замењена (други и последњи у првом ступцу са десне стране), он склања слова вав (ו) и јуд (י) – која су, као што је познато, саставни делови Божијег имена יהוה(י) и замењује их словима тет и зајин, односно тет и вав, да би добио жељени збир. И да ли је, онда, случајно што се талисман налази баш на 166. страни првог издања? Коен закључује у свом рукопису: „Морам се, дакле, држати имена и ђавола“. Измењен талисман упућује на његову везу са ђаволском страном, мада стоји изнад мреже за спавање он не штити спавача од демона или лоших утицаја Божијим именом, напротив.

Други детаљи такође потичу из кабале. Три душе Коенове које се помињу, руах, нефеш и нешама, одлика су кабалистичке антропологије.

Једна од сефира кабалистичког стабла, гевура, постаће лично име (не коректно написано – гебхурах – очигледно по транслитерацији, не транскрипцији), изједначено са Иблисом, Асмодејом или Белијалом. Гевура (сила) заправо је Божија моћ којом се кажњава зло и успостављава правда, али управо зато постаје потенцијални извор зла (тима се теодицеја објашњава унутрашњом динамиком самих Божијих манифестација). То и одговара Павићевом персонификовању.

Кабалистичко комбиновање слова посебно погодује барокној имагинацији. Тумачење имена принцезе Атех следи уобичајена тумачења ових слова у кавали. Нпр, „Aleph, прво слово њеног имена означава Врхунску круну, мудрост, дакле поглед нагоре и поглед надоле... Алеф је почетак, оно обухвата сва друга слова и почетак манифестације седам дана у седмици“. Потврда у кавали се проналази лако: Божије име је глагол и почиње са алеф; алеф је оно што је неманифестовано, тј. одговара сефири „круна“ (кетер, прва сефира); духовни је корен свих осталих слова и целог говора (Шолем 1981: 41), симбол бесконачности (VUILLAUD 1923: 339–342). Алеф је постојало пре свега (*Бахир*, параграф 17).

Опис Божијег имена као глагола (стр. 167, запис о Адаму Кадмону, у рукопису Самуела Коена) и филолошки јесте вероватан (веза имена Јахвеа са глаголом *yhwh* – бити, постојати). Извлачење и сакупљање заточених

искара је карактеристично за луријанску кабалу која почива, као и *Речник*, на идеји реинтеграције и успостављања палог света; блиска гнози, слика подразумева да се искре-душе извуку из овог света и успоставе свет настао пре космичке катастрофе „разбијања судова“ – што и јесте основна идеја књиге, реинтеграција Кадмоновог тела.

Црни и бели огањ, писање црним огњем по белом као писање Божије књиге, манифестовање, где црно није негативно него несазнатљиво, карактеристична је кабалистичка слика (ШОЛЕМ 1981: 60–62). Али, опозиција црног и белог се среће и другде у његовој прози, у симболу шаха и шаховске игре, а можда се може повезати са позивањем на богумиле (опозиција два двета, духа и материје) као и на масонерију (симболика два супротна начела исказана кроз црно-бели шаховски под ложе). У *Унутрашњој сйрани* ветра зида се белим и црним мраморима.

Дух кабале одговара Павићевој барокно-лудичкој склоности. Кабала није утицала на књижевност Запада само својим темама, него и карактером – комбинацијама слова, комбинаториком, променама значења, играма речима, шифровања, нарочито у бароку. Различити системи комбинаторике од езотеричних постају чиста игра (НОСКЕ 1984: 41–44).

У разговору ће Павић аутопоетички открити да је један од поступака повезивање ликова из различитих религија са јеретичким (додали бисмо: унутрашњим) струјањима унутар њихових религија – кабалом у јудаизму, богумилством у хришћанству¹², хетеродоксним струјањима у исламу (*Хазари*: 62–63). Када су ова последња у питању, у исламском делу *Хазарског речника* Павић се окреће исмаилизму. Екстреман облик шиизма је у себе апсорбовао различита неправоверна, езотерична и херметичка учења. Адам Рухани, који је исламски еквивалент Адаму Кадмону, потиче из исмаилитске интерпретације Адамовог пада. Павић тачно преноси исмаилитско учење да је он био трећи разум те да је пао на десето место и расуо се у индивидуалне душе. Објашњење „Занео се собом“ такође одговара езотеричном тумачењу да је Иблис унутрашњи аспект самог Адама (CORBIN: 39–41; DAFTARY 2007: 270).

У одредници „Масуди Јусуф“ Павић ће опет успоставити једну фикционалну генеалогију (стр. 112): романескни ловци на снове основали су историјски познату групу Браћа чистоће (или чиста браћа, или браћа истине) У питању је још увек недовољно познато братство протоисмаилитских исламских езотериста које је пренело велик део старог херметизма, у синкретичком споју ислама, платонизма, сабеизма. Опет се успоставља генеалогија између хазарске духовне елите и једне езотеричне секте, синкретичког карактера. Тако од Хазара на једну страну произилазе богумили (а од њих зидари) док на другој страни настају Браћа чистоће.

¹² Ту ће и Аврама Бранковића повезати са богумилством, мада овај живи у 17. веку (*Хазари*: 63), што је свакако један од кључева за повезивање хетеродоксних струјања у роману али и за разумевање значаја тог барокног доба за Павића.

По Павићу – и ту сасвим у складу са езотеријом – управо се у ономе што је унутрашње подударају трагаоци чије се егзотеричне религије разликују; следбеници хетеродоксних учења чине унутрашњи круг човечанства у којем се сусрећу на свом раду реинтеграције палог света. То негде објашњава и добро уклапање масонерије у овакав поглед на свет, јер она тежи да буде с оне стране верских подела – што је самолегимитизација и већине езотеричних група; следи се универзална а скривена традиција. У поетичком смислу отуда је јасно и како се формира слика Хазара чија се припадност једној одређеној авраамовској религији не може одредити. Као и вечни трагаоци унутрашњег круга, они остају с оне стране одређења – ту подсећају и на приказ зидара у другим Павићевим делима. Не ради се, дакле, само о постмодерном агностицизму, о порицању било какве поуздане чињенице и истине – него и езотеричном доживљају посебне групе која се налази с оне стране познатих вера, а може бити у све три. У „Зеленој књизи“ *Речника* каже се да Хазари никад не напуштају ислам мада прелазе у хришћанство и јудаизам. И егзотерични ислам себе не сматра новом религијом него успостављањем изворне прарелигије, коју су човечанству јављали пророци, попут Авраама (Ибрахима) и Исуса (Исе) – само су њихови следбеници, Јевреји и хришћани, замаглили њену чистину коју изнова успоставља Мухамед. Али, у контексту који смо изнели, ислам овде може бити само исламска варијанта (одређена алибијем у склопу „Зелене књиге“) назива за ону изворну хазарску надрелигију, религију с оне стране. Хазари нису нестали, него су прешли у унутрашњи круг три авраамовске религије.

Док смо досад говорили о кључним темама езотеричног карактера, издвојићемо из опуса једно дело. То је роман *Друго тело*. Као што у *Хазарском речнику* идеја Адама Кадмона представља фундамент дела, тако у *Другом телу* насловна синтагма означава езотеричну основу целог романа, те га зато треба размотрити посебно.

Роман је настао на позадини светског успеха и контроверзе *Да Винчијевог кода* Дена Брауна. Павић се позива на исту проблематику коју узимају савремена „истраживања“ раног хришћанства и белетристика заснована на њима, попут Торинског покроба или Граала. У приповеци *Шешир од рибље коже* јасно ће се алудирати на идеје из књиге *Светла крв, свети Грал*, које ће бити употребљене за Да Винчијев код.

„Он покуша да је загрли, али онда га одби рекавши да у себи има крв. Он помисли да је разумео, али девојка додаде да је свештеница и да је то у њој Божја крв.

- Sangreal – додаде она. И извади из уста мајушни црвенкасти камен.

На највећој цени био је један мајушни црвени каменчић чуван у једном храму Палестине. За њега се сматрало да је припадао некој свештеници чије име је било Магдалена. Она је давно умрла у Галији, али је пре но што се навезла на дебело море у свом завичају оставила камен преко којег се молила...“ (стр. 420). Павић овде користи тему тзв. „Исусове лозе“, као кљу-

ча за објашњење Грала, које ће бити развијено у *Да Винчијевом коду*. Међутим, у *Дружом њелу* ће се окренути другим темама. Док је Браунов роман трилер, с претензијама пре идеолошким него естетским, Павић тежи да напише роман у којем се враћа још једном својим старим темама, споју византијског и барокног. Хетеродоксија разматрања новозаветних тема је код Павића мање провокативна него код Брауна. Мада се полази од новозаветних описа Христовог преображеног тела након васкрсења, Павићева питања су преко границе правоверја, а како роман одмиче све јасније откривају свој езотерични карактер. У томе и јесте једна од важних разлика овог романа и Дена Брауна. Наиме, Браунов трилер је суштински рационалистички и антиезотеричан. Без обзира на увођење митологије тајних друштава и тајних учења (а највише сексуалне магије), тајна која се толико брижљиво чува открива се као приличност световног карактера: Исус је имао децу с Маријом Магдаленом и њихови потомци још живе данас. Езотерично се изједначаје са скривеним, не са неизрецивим, мистерија постаје тајна и спушта се на свакодневни ниво, а роман се указује као близак просветитељском дискурсу. С друге стране, антропозофи, савремени розенкројцери и остали езотерични хришћани, свакако хетеродоксни са идејама соларног Христа, Христовог етерног тела и сл., колико год често и сами били дотакнути духом сцијентизма, задржавају свест о ономе што је у езотерији мистеријско. Код Павића се следи та езотерична струја.

Отуда се он позива и на старе апокрифне изворе, на Никодимово јеванђеље (стр. 143) и на цитат из неименованог апокрифа:

„Христос на једном месту каже Јуди: ’Ти ћеш жртвовати тело човека у ком се налазим’ и потом је стварно одбацио земаљско тело.

- Откуда ти то? – упита Лиза.

- Тако каже један апокрифни рукопис из IV века“ (стр. 239)

Цитат из Никодимовог јеванђеља није мењан (у истом се виду јавља и у грчкој и у латинској верзији). Међутим, други цитат јесте навод из новооткривеног *Јеванђеља њо Јуди*. Исус говори Јуди: „Али ти ћеш надмашити све њих. Јер ти ћеш жртвовати човека који ме задева“ (КАСЕР и др. 2006: 44); коментар приређивача објашњава да се ради о жртвовању Исусовог физичког тела (коптски, дословно „човека који ме носи“), да би се ослободила његова духовна суштина. Овај текст, који Павић не именује, објављен је први пут 2006, исте године кад и прва верзија *Дружом њела*, и одмах је нашао пут и до читаоца какав је био Павић. Мада је прво издање *Јеванђеља њо Јуди* (National Geographic) и његово тумачење било критиковано од проучавалаца гностицизма као претерано сензационалистичко и филолошки непоуздано¹³, за нас је важан његов одјек у фикцији; јер, изабрани одломак се овде уклапа у идеју „другог тела“ која је основ романа.

¹³ Више о томе у зборнику радова: *The Gospel of Judas in Context. Proceedings of the First International Conference on the Gospel of Judas*, Paris, Sorbonne, October 27–28th, 2006, ed. by Madeleine Scopello, Brill-Leiden-Boston 2008.

Друго тело је божански двојник, духовни еквивалент људског постојања. Оно не постоји у будућности, него у паралелној садашњости. Христос је остварио спој две садашњости у једном тренутку и показао пут људима. Јер друго тело треба *стићећи*. За то су потребни одређени поступци, који укључују и манипулацију исхраном. На више места се помиње претварање воде у крв (тј. неживог у живо) – Исус воду претвара у вино, помиње се молитва анђелу Сахијелу да унесе воду живота у крв. Сусрет са другим телом је реинкарнација, тј. страшни суд – зато што је то сусрет са двојником.

Појам другог тела подсећа првенствено на неку врсту звезданог тела или астралног тела, тј. звезданог двојника, какво се среће у езотеричној литератури различитих струјања. Ипак, пошто се етерско и астрално тело помињу као засебне целине у једном одељку (стр. 251), изгледа да се друго тело разликује од њих, и осталих који су карактеристични за теозофску и посттеозофску поделу човека. (Код теозофа и њихових наследника постоји представа о вишеструким човековим телима: етерском, менталном, астралном итд. од којих свако одговара једном нивоу космоса. По смрти физичко тело припада земљи, етерично етерском нивоу космоса, астрално астралном – процеси смрти се понављају док не остане божанска суштина; при процесу поновне инкарнације омотачи тела се наслојавају изнова.) Друго тело је поистовећено са небеским двојником, спиритуалним еквивалентом нашег земаљског постојања. Таква представа о двојнику среће се у манихејству а наставља се касније у исламској гнози; светлосни двојник манихејаца, човека сачекује после смрти и прати га; у иранском езотеризму (са коренима у древном предисламском наслеђу), суфију на путу потраге среће светлосни човек, који је заправо виши аспект њега самог (CORBIN 2003: 72–78). „Postoji, zapravo, suodnos između otkrivanja unutarnjeg ega, ega u drugom licu, *Alter Ega, tebe* i vertikalnog značenja uzvisine – između interiorizacije (raskrivanje nebesa duše) i usmjerenja prema nebeskom polu“ (CORBIN 2003: 111). Али, друго тело није нешто што постоји него га треба *стићећи*, тј. пуна и права бесмртност се стиче одређеним поступцима. Христос је то остварио, јунаци романа трагају за тим телом. Пошто јунак приповеда након смрти и своје сахране на Новом гробљу, можда се већ из те перспективе може сагледати да ли га је нашао – или је то само мало необичнија приповедна позиција, са коренима у менипској сатири? У овој условности стицања другог тела такође се испољава суштински езотеричан дух: док велике религије или савремени покрети алтернативне духовности, првенствено одређени духом Њу ејџа, говоре о бесмртности сваког човека, о демократизованој бесмртности, за неке струје унутар езотерије посмртна егзистенција није безусловно дата – или барем њени модуси не могу бити исти за инициране и неинициране. Бесмртност, или њен виши облик, стиче се иницијацијом или магијским поступцима. На пример, Генон – који, по свом тврђењу, наступа у име правовеерне и универзалне езотеричне традиције, која обухвата иницијацијске поступке од примордијалног доба до предмодерне масонерије – говори о различитим видовима

посмртног постојања посвећених и непосвећених („спасење“ које пружа егзотеризам, наспрам „ослобођења“ које пружа иницијација а које је пуна реализација стања); Евола је знатно радикалнији и прави оштрију разлику: већина људи одлази у свет сенки, ларви, тотема; малобројни иницирани стичу пуну и праву бесмртност која одговара путу богова. „У Египту је, пак, много јасније постављен задатак да се посредством обредне операције од *ка* – што је један од назива за двојника или демона – обликује нека врста некваљивог тела, *саху*, одређеног да замени телесно и 'одржи се на својим ногама' у недивљивом свету. Истоветно схватање среће се у другим традицијама под називима 'бесмртно тело', 'тело славе', 'васкрсења'... то не мора увек бити грубо материјалистичко представљање као што данас многи историчари религије верују, него симболички израз идеје о 'бесмртном телу' као услову бесмртности... Египатски *саху*, обредно обликован, захваљујући којем умрли може да се настани међу боговима, 'указује на тело које је постигло одређен степен знања, моћи и славе и тако постало трајно и непропадљиво“ (Евола 2010: 80–81). Питање „смрт или бесмртност“, материјализам или спиритуализам, по њему је погрешно; може се говорити само о „условној бесмртности“ (Евола 2008: 57–58; 169). Гурђијев полази од позиција сасвим различитих од традиционалистичке школе, али поглед на бесмртност је сличан. Он веома оштро и јасно говори да већина људи не преживљава смрт (њихове душе постају храна Месецу); обичан човек има само физичко тело и после смрти нестаје. Различитим поступцима могуће је изградити у себи и друга тела која преживљавају физичко. „Али, ако човек поседује друго тело... ово друго тело је сачињено од материјала планетарног света и у стању је да преживи смрт физичког тела“ (Успенски 2003: 113). Онај ко успе да стекне и четврто тело бесмртан је у оквиру Сунчевог система. Гурђијев не говори о иницијацији, него о одређеним поступцима и његов је систем на један чудан начин материјалистички, за разлику од строге метафизике перенијалиста. Међутим, лако се могу приметити и сличности. Та учења овде наводим више као паралеле и доказ за постојање таквих струјања у езотерији, него као непосредан извор.

Друго тело не постоји у некој будућности; то је изричито оспорено пошто је време проглашено ђаволовом творевином. Вечност, која припада Богу, вечна је садашњост. Али, у таквом ставу (који дуализмом опет издалека подсећа на богумилство) има и учења о вишеструким нивоима бића какво заступа Генонова метафизика, заснована на веданти и исламској теозофији Ибн-Арабија, у чије детаље овде не можемо улазити; она подразумева симултаност постојања на различитим нивоима манифестације. У вишеструким садашњостима постоји и друго тело, тј. виши ниво човековог постојања. Христ је, међутим, успео да у овој садашњости (на овом плану манифестације?) споји два тела (два модуса манифестације?) То је модел за чијим остварењем јунаци романа трагају. У таквим представама важна је и тзв. суптилна физиологија, тј. суптилна стања материје и одређена места тела (попут ћакри у тантризму). Павић када говори о раду на стицању бесмртности не

занемарује ни тај аспект. Под телом се овде заиста мисли на неки вид материјалности и пажња која се посвећује храни и крви није маниристичка произвољност него – сад насупрот дуазлиму духа и тела – веровање да се друго тело може припремити и материјално видовима исхране – с тим што се очигледно мисли на суптилну материју, не на грубу (*линга шарипа* хиндуизма и теозофије). Пажња је, како смо видели, посвећена крви, која је, рецимо и код Штајнера или Гурђијева, носилац неког другог тела (етерског, астралног).

Павић јасно на више места у својим делима исказује веру у реинкарнацију. У *Причи о души и телу* помињу се душе које на обали бирају нова тела (стр. 136). У *Хазарском речнику* реинкарнација има и наративни значај јер омогућује сусрет јунака у различитим просторима и временима, као у неком делу староиндијске књижевности. У *Другом телу* се даје нешто детаљнија интерпретација и класично схватање реинкарнације се одбацује, управо због одбацивања сукцесивности, која припада временском (ђаволовом) поретку. Оријентална реинкарнација је изједначена (на синкретистички горпеоменут начин) са хришћанским Страшним судом. Оба се учења – сасвим различита са историјскорелигијског гледишта – тумаче као сусрет са другим телом (тј. иза егзотеричног стоји једна – самим тим – езотерична основа). Односно, опет је у питању сусрет са вишим аспектом себе.

Представа о многим паралелним садашњостима и о суптилној материји лако ће одвести и до помињања спекулација о ванземаљским цивилизацијама. Овај окрет од метафизике донекле је данак савременој мисли и сцијентистичком читању езотеризма, односно повезивању окултног и (пара)научног, што је знак алтернативне духовности од 19. века до Њу Ејџа. Вишеструка стања бића се премештају у друге планете (уместо различитих нивоа манифестације, премештају се у исти ниво манифестације, али у просторну удаљеност других планета). Отуда и спекулације о ДНК повезане са другим телом.

Важна идеја за разумевање другог тела (а која је развијенија у *Пределу сликаном чајем*) јесте учење о медијалном карактеру људског стања (из чега долази и особена идеја о односу човека и ђавола). По индијским схватањима, и хиндуистичким и будистичким¹⁴, људско стање се тешко стиче. У нивоима бића људски положај је привилегован управо зато што се из њега може остварити ослобођење из стања условљености. Код Павића ђаво не може да уништи људски род, јер само преко човека има везу са Богом; ако неко покуша да уништи људски род и Сатана ће се окренути против њега¹⁵ (уп. и *Хазари*: 94). Представа о медијалности људског стања среће се и у хришћанској езотерији. Код Павића један од ђавола, Азередо, говори: „Шта је човек? Пола анђео, пола звер. Свети Јован каже зато за тебе и теби сличне: ’Ви сте сви по оцу Сатана!’ И баш преко те тамне, крвожедне половине човечије природе, мој предак Сатана и ја долазимо још увек у

¹⁴ На пример, *Дхаммапада*, 182; *Гаруда џурана* 6, 39.

¹⁵ Да ли је овде наговештена и одређена теодицеја, тј. дијаболоцеја?

додир и са оном светлом анђеоском природом човека. А то значи и са оном својом бившом светлошћу, додуше не изворном, али ипак са оним делом светлости који је замена за нашу негдашњу јутарњу светлост још тада давно изгубљену. Заувек изгубљену. Укратко, једино још кроз човека Сатана и сви ми долазимо у додир са својом безгрешном младошћу, са собом од пре пада у грех и тако и у додир с Богом“ (стр. 314–315). Овој спекулацији о првобитном стању и првобитној светлости лако се налази паралела код једног од кључних хришћанских езотериста, какав је Луј Клод де Сен-Мартен: човеково срце има двоја врата, горња и доња; кроз доња човек може непријатељу (ђаволу) дати приступ елементарној светлости, коју он *дружачије не може* окусити (SAINT-MARTIN 1992: 170; курзив Н. Р.).

Ђаво се јавља и у *Дружом њелу*, под именом демона Бафомета (којег су према оптужбама обожавали темплари, те отуда његов значај у савременом окултизму). Ђаво покушава да јунака одговори од потраге за другим телом, убеђује га да оно не постоји или је нешто попут вампира или мумије. Међутим, Бафометова аргументација делује пре као пародија претходних спекулација о другом телу. Оваква интервенција у говору ђавола није необична: као обележје сатанизма (како год био дефинисан, тј. како је перципиран у култури) обично се узима преокретање учења и симбола. На путу нараторовог трагања – у складу са обрасцем иницијацијског пута – јавља се кушач, непријатељ, који подметањем изокренутих претходних езотеричних спекулација о другом телу треба да задржи трагаоца.¹⁶

Код Павића се може пратити смењивање две парадигме, две врсте односа према езотеричним изворима. Оно што се преузима може се уградити у текст као један од носећих делова. Такав је, на пример, значај Адама Кадмона-Адама Руханија у *Хазарском речнику*. Али, такви мотиви се могу убацивати и на начин сасвим лудички, маниристички, као цитат ради цитата и ерудитске радости препознавања. Павићево дело није описано само као постмодернистичко, него и као барокно; а управо је бароку својствено коришћење езотерије на ова два начина. Барок и сам по себи преузима кабалистичке поступке правећи некад од њих игру, некад задржавајући озбиљност. Управо због обједињености барокном поетиком ова два приступа су утопљена у исти низ маниризама, али на читаоцу остаје препознавање нивоа значења. Пример који обједињује тај двоструки однос јесте вештина звана „умеће памћења“ (*ars memoriae*) која је пореклом још из античке реторике, а нарочит је значај имала у време ренесансе. Почивала је на визуелизацији зграде, најчешће позоришта, у коју се одлажу подаци, које касније треба у одговарајућем трнутку, првенствено приликом држања беседе, поменути. Умеће памћења Павић помиње у *Унуијрашњој сѣрани вејира*, када описује како Леандар замишља зграду због памћења реторичких поступака; исти се део јавља у приповеци *Борба њејлово* (стр. 187).

¹⁶ Додуше, ни сам трагалац, како смо видели, није несклон спекулацијама више паранаучним, „модерним“, него езотеричним, традиционалним (ванземаљци).

Суворов, који у осамнаестовековном Београду држи школу објашњава принцип изложен још у реторичком спису *Ad Herennium*:

„Да бисте један текст добро упамтили, требало је, према упутствима руског учитеља, обновити у сећању лице неке зграде поред које често пролазите и зато добро знате њен изглед. Требало је, даље, замишљати како отварате редом сваки од прозора и врата те грађевине и у сваки њен отвор, пушкарницу или светларник, казујете по једну од дугих периодичних Цицеронових реченица. Тако би, док се зграда у мислима обиђе и у сваки прозор или врата каже по један део говора, на крају обиласка говор био упамћен и могао се поновити без веће тешкоће.

Тим начином ученици београдске руске школе научили су цео Цицеронов говор *In Catilinam*. Почели су да обилазе и разгледају митрополијски двор, који се баш тада градио у Београду и захватао преко 40 одаја“.

У ренесанси реторичка вештина добија магијски карактер, обележен рецепцијом херметистичких списа; памћење се повезује са имагинацијом (магијски схваћеном), астрологијом, кабалом, обновом соларне песудоегипатске религије, нпр, код Бруна, што је показала Френсис Јејтс (Yates) у утицајној студији. И пример код Павића може бити само историјска скица, детаљ који дочарава школу осамнаестог века, а може носити у себи и алузију на магијску вештину; та двострукост инхерентна је и Павићу и бароку. Мнемотехника, као и барокна реторика и поетика имају своје место у генеалогии фантастике, како доказује Рената Лахман (Lachmann). „Nestanak mnemotehnike kao ozbiljne discipline iz oficijelne kulture, njezino (nesvjesno) daljnje djelovanje u sistematikama znanja moderne (enciklopedije itd.) ne znači i njezino povlačenje iz dodira s umijećima pisanja. Upravo kao nesvjesna, potisnuta tehnika koja povezuje literate, sanjare i mnemopate (ili kao svjesna, poznata, potajna, ezoterička znanost) mnemotehnika transportira zalihe slika, krypte pamćenja. Njezino uranjanje u područje retoričke gotovosti, fuzija s *artes combinatoriae*, koncepti pothranjivanja univerzalnog znanja i njegova prizivanja tajnim praksama, koalicija s mitičkom, kabalističkom, alkemijskom tradicijom omogućuju i pojavljivanje tekstova književnosti koji se na nju nadovezuju i u kojima svjesno-nesvjesno i dalje djeluje u drukčijem svjetlu“ (LACHMANN 2002: 207–208).

У том смислу Павићево окретање поетици словенског барока, бављење заборављеним беседницима и поетикама писаним по угледу на језуитске, није само неки ерудитски ескапизам – мада јесте враћање на корак пре романтизма и романтичарске фантастике – него управо поступак у духу борхесовске цитатне фантастике. Отуда палиндроми, комбинације словима, цртежи, све оно што се означава формалним маниризмима, али отуда и езотерија са својим системима кореспонденција, табела, емблема, тешко одгонетљивих алузија. Лудичност и цитатност се најбоље препознају у употреби езотеричних елемената на маргиналним местима нарације, где не носе ону тежину коју имају сами по себи, у склопу езотеричног наратива. На пример, у *Пределу сликаном чајем* за јунакињину бабу се каже: „Била је побожна на неки чудан начин, држала на зиду глинену икону с призором како ’Јошуа

зауставља Сунце и Месец изнад Гибсона’ и гледала увече себи у пупак“ (стр. 172). Ово на први поглед делује као један од немотивисаних злосрећних Павићевих стилских маниризама који оптерећује његову прозу; али, у овом случају гледање у пупак може бити алузија на исихастичку молитву која подразумева такав положај тела. Отуда су противници исихасте звали омфалоскопима (гледатељима пупка). Гледање у пупак се тако надовезује на поменуто јунакињину „чудну побожност“. Овде се види да откриће алузије објашњава реченицу која делује као усиљена конструкција. Други пример: у *Хазарском речнику* за Никона (ђавола) се каже „Где год би сео, међутим, остављао је отисак два лица, а место репа имао је нос“ (стр. 57) – што је сасвим у складу са демонолошким средњовековним представама: ђаво нема задњицу него на том месту има лице (MUCHEMBLEMED 2003: 106–107; 111–112). И другде се повремено у приповедање убацује цитат из езотерије, али ван правог контекста. На пример, број 72 који је један од кључних бројева у унутрашњој традицији авраамовских религија и доктрина о циклусима (Mutti 1998: 13–26) у приповеци „Руски хрт“ помиње се овако: „Измерио је керушу и она је имала невероватне мере: 72 сантиметра била је висока, 72 сантиметра дуга и обим грудног коша био је 72 сантиметра. Био је то некакав питагорејски квадрат из којег није било изласка...“ (стр. 204). Или се узгред каже да човек има три будућности, као што постоје Сумпор, Жива и Со, великим словима у оригиналу (*Предео сликан чајем*, стр. 360) што је јасна алузија на три алхемијска принципа.

Цитатност припада изворима, чије истраживање објашњава алузије, чије разјашњење открива другачију могућност читања, она припада поетици, али да ли цитатност може да оправда сваку хипертрофирану метафору и немотивисан парадокс?

У неким делима је лудички пол барокне поетике превагнуо. Тако је, рецимо, *Звездани њлаши* (сасвим слаб роман) користио астролошки систем за приповедање једне љубавне приче. Лудички се и у *Последњој љубави у Цариграду* користи систем тарота. Тарот је ту само поступак, не различит од укрштених речи *Предела сликаног чајем* и користи се више као подстрек за организовање поглавља него као дубинско средство које даје езотерични тон приповедању, као и код Итала Калвина, уосталом. (Посебно је питање колико читалаца заиста чита те романе нелинеарно?) Ипак, урушавање линеарности у *Последњој љубави* није потпуно. Ако узмемо езотеричну перспективу и посматрамо роман као варијанту романа трагања, независно од могућих комбинација тарот карата (за које су дата и упутства на крају), открива нам се стабилност линераног читања у овом делу. Наиме, Софроније Опујић је на путу и у потрази, што је један од основних облика иницијацијског романа – иницијацијског у најширем смислу, од романа о Гралу па до *quest* теме епске фантастике.¹⁷ Према томе, крај ро-

¹⁷ Гатање које се описује у *Унутрашњој сирани вејра* (стр. 100–101) подсећа на линеарно праћење тарота; јунак се загледа у цртеж и почиње да прати кретање нацртаног

мана са откривањем тајне и са доласком у Цариград, тј. у храм Св. Софије као симболично место мудрости, има своју структуру, независну од отварања карата (аркана). Лик зидара из *Предела сликано̑ чајем* јавља се поново, само је овде његов иницијаторски карактер наглашен. Он је српске крви, али турске вере (можда испод историјске вињете опет стоји неко ко превазилази егзотеричне поделе конфесија); некада је био зидар; нико у Цариграду не зна колико му је година (стр. 168) – последњи детаљ, наравно, подсећа на архетипски лик мудрог старца, иницијатора.¹⁸ Света Софија је храм мудрости, али је храм мудрости и један од честих масонских термина.

Нашавши се у Св. Софији јунак се суочава са сусретом светова, горњих и доњих. Овде Павић активира прастару доктрину о кореспонденцијама, која је једна од фундамената езотеричне мисли. „Али у Земљи се огледало и небо над њом. Одједном Софроније поче ту под сенком Свете Софије пратити кретање металних сазвежђа подземља, која су као одјек са звуком непогрешиво била повезана са небеским констелацијама звезда, јасно је разазнавао под кором Земље кретање 'Рака', 'Ваге', 'Лава' или 'Девнице'. Постајао је астролог подземног појаса зодијака... И није се усуђивао да уђе у Храм“ (стр. 171). Управо зато што се налази на крају трагања, на симболичком месту укрштања хоризонталног и вертикалног јунак може имати увид у структуру макрокосмоса, заснованог на начелу аналогije. У немачком романтизму, на пример, код Новалиса и Хофмана, принцип кореспонденција биће представљен на исти начин: у металима се види свет сазвежђа и планета.

Линеарно структурирање није супротно систему тарота као што би могло изгледати. Комбинације тарот карата откривају будућност и тиме одговарају нелинеарном читању. Међутим, тарот карте (велика аркана) поређане редом, од прве до последње, слика су – како се такође може наћи у езотеричној литератури – иницијацијског пута. Линеарност читања кореспондира са стабилношћу поретка аркана. Наравно, византијски тарот не постоји, и то је још једна од Павићевих игара. Његов шпил тарота распоредом великих аркана одступа од француског тарота Елифаса Левија и Паписа, а следи енглески модел какав дају следбеници Реда златне зоре (нпр. Вејт) и какав се данас често објављује. (Разлике су у местима осме и једанаесте аркане /Снага и Правда/, као и месту Луде/почетак или између двадесете и двадесет и друге/; стављање Луде на почетак боље одговара теми пута као иницијацијског преображаја)¹⁹. Ако Лотман примећује поводом „Пикове даме“ да карте могу представљати и игру и гатање, те да у књи-

лика док не дође до датума своје смрти. Могуће је препознати технику усредсређивања на објекат, визуелизације које су и иначе важне у магијским вештинама, нарочито прорицању.

¹⁸ Додуше, симболика ужета, горе поменута, понешто од тога одступа, јер старец је овде иницијатор, а уже у масонском обреду носи онај ко пролази иницијацију.

¹⁹ Још је пионир тарота у 18. веку Кур де Жеблен поставио луду на почетак, што је у каснијим верзијама Левија, Паписа и Вирта измењено.

жевност уносе елемент случаја; код Павића је случај из нарације премештен на паралитерарно поље упутства за гатање, у апендикс; али, то остаје само могућност, која зависи од читаоца, а сама нарација следећи тарот ипак почива на моделу иницијацијског романа у којем је тарот само симболизација етапа. (Остављам на страну питање успелости и карактера иницијације; јунак стиже на посебно место просветљења, сазнаје тајну –али нема срећног краја љубавне приче).

Но, читан линеарно или нелинеарно, овај роман пре остаје експеримент, него довршено дело, као што су то неке приповетке или *Хазарски речник*, што показује да цитатност заснована на езотерији, тј. сама езотеричност (скривена семантика), као ни сама лудичност, нису претежни да би дело добило пуноћу, тј. да би се у њему остварили сви слојеви који ће позивати на нова читања и откривати изнова нова значење.

Закључујући, можемо приметити да је езотерична и окултна традиција за Павића несумњиво компонента европске културе и то не некакав, нпр. полемички наратив. Она се указује као један од токова културе и то у њеном првенствено наративном, литерарном виду (али, и оном који слова посматра визуелно, комбинаторички). Она му је пружила неке од важних тема, стурктурирала неке од кључних тема његове митологије, али му је пружила и могућност чисте ерудитске, маниристичке игре својом латентном комбинаториком.

ИЗВОРИ

- Павић, Милорад. *Хазарски речник*. Београд, 1984.
 Павић, Милорад. *Предео сликан чајем*. Београд, 1989.
 Павић, Милорад. *Унутрашња сјајана вејра*. Београд, 1992.
 Павић, Милорад. *Последња љубав у Цариграду*. Београд, 1994.
 Павић, Милорад. *Све приче*, Београд, 2008.
 Павић, Милорад. *Друго њело*, Београд, 2008.
Хазари или обнова византијског романа: разговори са Милорадом Павићем. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1991.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕРКОВСКИ, Јулиј. *Тарој. Древни систем симбола*. Београд, 2007.
 ДЕЛИЋ, Јован. *Хазарска ѝризма*. Београд, 1991.
 ДРАГОЛОВИЋ, Драгољуб. *Бојумилство на ѝправославном истоку*. Београд, 1982.
 ЕВОЛА, Јулијус. *Побуна ѝројив модерног свејта*. Чачак, 2010.
 ЈАУС, Ханс Роберт. Павићев *Хазарски речник*. *Књижевност* 1-2 (1997): 245–252.
 ЏЕјтс, Френсис. *Искусство ѝамајии*. Санкт-Петербург, 1997.

- ЛОВАНОВИЋ, Томислав (прир.). *Ајокрифи новозавейни*. Београд, 2005.
 КАСЕР, Р., М. МЕЈЕР, Г. ВУРСТ (прир.). *Јеванђеље по Јуди*. Београд, 2006.
 ЛОТМАН, Ю. М. *Пиковая дама* и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. *Избранные сѣйаѣи* II. Таллинн 1992, 389–415.
 МИХАЛОВИЋ, Јасмина. *Прича о души и шѣлу: слојеви и значења у ѣрози Милорада Павића*, Београд, 1992.
 РАДУЛОВИЋ, Немања. *Подземни шок. Езоѣтерично и окулѣино у срѣској књижевно-сѣи*, Београд, 2009.
 РУВАРАЦ, Иларион. *Одабрани исѣориски радови* 1, Београд, 1934.
 УСПЕНСКИ, П. Д. *У ѣоѣрази за чудесним*. Београд, 2003.
 ШОЛЕМ, Гершом. *Кабала и њена симболика*. Београд, 1981.
 CORBIN, Henry. *Svjetlosni ѣovjek u iranskom sufizmu*. Sarajevo, 2003.
 CORBIN, Henry. *Cyclical Time and Ismaili Gnosis*. Regan Paul International, Islamic Publications, s.a.
 DAFTARY, Farhad. *The Ismailis. Their History and Doctrines*. Cambridge University press, 2007.
 DOUGLAS, Alfred. *The Tarot. The Origins, Meaning and Uses of the Cards*. Penguin, 1974.
 EVOLA, Julius. *Maschera e volto dello spiritualismo contemporaneo*. Edizioni Medditeranee, 2008.
 SCOPELLO, Madeleine (ed.). *The Gospel of Judas in Context. Proceedings of the First International Conference on the Gospel of Judas*. Paris: Sorbonne, October 27-28th, 2006, Brill-Leiden-Boston, 2008.
 GOLOWIN, Sergius. *Die Welt des Tarot. Geheimniss und Lehre der 78 Karten der Zigeuner*. Basel, 1975.
 GUÉNON, Rene. *Gli stati molteplici del essere*. Torino, 1965.
 GUÉNON, Rene. *Perspectives on Initiation*. Ghent, NY, 2004.
 HOCKE, Gustav Rene. *Manirizam u књижеvnosti*. Zagreb, 1984.
 IDEL, Moshe. *Golem. Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid*. State University of New York Press, 1990.
 INTERROGATIO, Iohannis (прев.). *Таина книга на богомилите. Сѣара бѣлѣарска лиѣе-раѣура. Том ѣърви. Ајокрифи*. Соѣия 1982, 288–293.
 KAPLAN, Aryeh. *Sefer Yetzirah. The Book of Creation*. Weiser Books, 1997.
 KAPLAN, Aryeh. *The Bahir*. Translation, Introduction and Commentary by Aryeh Kaplan. Weiser Books, 1998.
 KAPLAN, Stuart R. *The Classical Tarot. Its Origins, Meanings and Divinatory Use*. The Aquarian Press Limited, 1980.
 LACHMANN, Renate. *Phantasia/Memoria/Rhetorica*. Zagreb, 2002.
 LAMBERT, M. D. *Medieval Heresy. Popular Movements from Bogomil to Hus*. London, 1977.
 LECOUTEUX, Claude. *Knjiga talismana i amuleta*. Zagreb, 2009.

- LEWIS, Bernard. An Ismaili Interpretation of the Fall of Adam. *Bulletin of the School of Oriental Studies* IX (1937–39): 691–704.
- MUCHEMBLED, Robert. *A History of the Devil*. Polity, 2003.
- MUTTI, Claudio. *Avium Voces*. Edizioni all' insegna del veltro, 1998.
- OBOLENSKY, Dmitry. *The Bogomils. A Study in Balkan Neo-Manicheism*. Cambridge University Press, 2004.
- RIVIÈRE, Jean Marquès. *Amulettes, talismans et pantacles dans les traditions orientales et occidentales*. Paris, 1938.
- SAINT-MARTIN, Louis-Claude de. *Le nouvel homme*. Collection Martiniste, Diffusion Rosicrucienne, 1992.
- SCHOLEM, Gershom. *Origins of the Kabbalah*. The Jewish Publication Society-Princeton University Press, 1987.
- VULLIAUD, Paul. *La kabbale juive. Histoire et doctrine*. Paris, 1923.
- WAITE, Arthur Edward. *The Pictorial Key to the Tarot*. Citadel Press, 1959.

Nemanja J. Radulović

BETWEEN PLAY AND INITIATION. PAVIĆ AND HERITAGE OF EUROPEAN ESOTERISM

Summary

The paper investigates the sources of Pavić's prose originating from esoterism and occultism. He uses Bogomilism, Kabala, Ishmaelism and Free Masonry. The short story "Damaskin" can be thus read as a mason allegory. Kabala determines the key idea of "The Khazar Dictionary" (restauration of Adam Kadmon), but Kabala suited Pavić also because of its combinatory possibilities (similar to baroque poetics). The "Khazar" belief was actually taken from the trend of moderate dualism within Bogomilism, in the same way as the author uses the Ishmaelite teachings about Adam in the Islamic part of the lexicon. If one follows genealogies, one can see that from the Khazars there originate the Ishmaelite brotherhood, but also the Bogomils, and from them "the builders" (masons); thus the indeterminability of the Khazar religion can mean belonging to the inner circle of Abrahamic religions, to the esoteric – which would indicate that it is not just the case of postmodern relativism, but of an esoteric standpoint. The paper identifies some of the quotations in the works (e.g. from Sefer Jecira in "The Dictionary", from the Gospel according to Judas in "The Second Body"), because the poetics of quotations is important to understand his prose; however, quotations could be adjusted (e.g. the small table from "The Dictionary" is a Hebrew talisman, but changed so to create an association with the devil). The novel "The Second Body" talks about conquering of immortality (otherwise conditional) starting from man's condition as a medial one.

Attitude to these sources is twofold: they could be inserted in the work as supportive elements ("The Khazar Dictionary" or "The Second Body"), and could be also used in the playful manner (tarot in "The Last Love in Constantinople"). Through both procedures, Pavić recognizes esoterism as an integral part of European culture.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност
nem_radulovic@yahoo.com

Београд, марта 2011.

Кристијан Олах

ИНВЕРЗНА АПОКАЛИПСА*
О ПРОБЛЕМУ ЈЕРЕСИ И КУЛТУРНОМ (САМО)ОДРЕЂЕЊУ
ХАЗАРСКОГ РЕЧНИКА МИЛОРАДА ПАВИЋА

У овом раду анализира се превратничка, јеретичка духовност у *Хазарском речнику* Милорада Павића. Проблем јереси, изложен у учењима о три Адама, кључан је за разумевање фиктивног света романа, односно његове духовне архитектуре. Тај проблем подразумева „истинито“ преуређење света, односно његово поновно стварање. Јер, у односу на „званичне“ религије, јереси су у метафизичком смислу истинитије. У односу на „стварност“, снови су такође истинитији. Субверзивна духовност, као и спремност такве духовности за дијалог, стога, имплицира и отвара питање које се односи не само на положај Павићевог романа унутар српске културе, него и спремност те културе да поменути дијалог са њим успостави и одржи.

Кључне речи: Хазарски речник, јерес, истина, духовност, парадокс, метафизика, гносеологија, гностицизам, институција, култура, субверзивно, сан, време, тело, оваплоћење, Бог

*Онај ко зна љави љуџ, може
да иде и сѣранѣуџиџом!*

Абу-Кабир Муавија

1. Пролог. Да ли је јунак *Хазарског речника*, чије су речи узете за мото овог рада, у љаву? Да ли сѣранѣуџиџа доводи до истог циља као и љави љуџ?

Проблем није занемарљив и не треба га олако одбацити. Када се размишља о том проблему, проблему који је превасходно заинтересован за метафизичке домете и начине приступа истини (како год она била схваћена), указује се, такође, још један његов важан аспект, чија артикулација

* Рад је настао у оквиру пројекта „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“, 178013, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

захтева изоловање Абу-Кабириових речи од изворног контекста у којем су изречене. У том смислу, Муавија не проговара само о једном метафизичком, односно гносеолошком проблему, јер је реч о природи и сазнању истине, него, свакако несвесно, и о културном (само)поимању наведеног проблема. То значи да се метафизички (и гносеолошки) аспекти суштинских егзистенцијалних питања не доживљавају и не разрешавају само у сфери вере/религије, него и њене институционалне супституције – културе. Иако је првенствено метафизички, о чему ће у највећем делу овог рада бити више речи, овај проблем може се читати и у културном кључу.

Питање се сада може поставити на другачији начин: да ли је Павић, изабравши „странпутицу“, био у праву? И да ли је „странпутица“ његово дело довела до истог циља као што би то било да је изабрао „прави пут“? Свакако да су ова питања полемички интонирана, јер могу подразумевати различите одговоре, као и приговоре да им је априорна теза у полазишту погрешна. Притом, „странпутица“ о којој је реч не подразумева вредносну оцену Павићевог дела. У питању је метафизичка „странпутица“: она је вредносна у метафизичком, истинитосном, а не уметничком и културном смислу. Али, њен *делотворни, йоследични учинак* у културној сфери, ма колико био проблематичан, неупитљив је – јер чак и кад је та сфера секуларна, она не може од метафизике да буде имуна.

Са друге стране, метафизичка нит уткана у дело представља „мач са две оштрице“: дело истовремено рефлектује културу из које та нит произлази, али и обрнуто: култура, на основу *и* те нити, која није нужно преовлађујућа и пресуђујућа, али никако није занемарљива, смешта дело у свој центар, у властити магистрални ток („прави пут“), или га измешта на маргину („странпутица“). Тешко је данас, на почетку друге деценије двадесет првог века, сложити се са тврдњом да је Павићево дело било испред свог времена, па оно тек чека да се са културне маргине¹ помери у центар, или, пак, са идејом да је време прегазило и истрошило његово дело и да због тога оно више не представља магистралан ток српске књижевности и културе.²

Положај једног дела или књижевног и уметничког опуса на имагинарном пољу културе зависи од интензитета дијалога који култура са тим делом или опусом води. Тај дијалог подразумева усмереност на различите равни уметничког остварења, које не морају нужно све да припадају области уметничко-естетског, него и другим животним сферама. Једна од њих је сфера духовности, односно метафизике. Основно питање гласи: *у којој мери* је вредносни аспект *духовности* у Павићевом делу утицао да култура којој ово дело припада одустане од дијалога са њим?

¹ Иако још увек није у толикој мери „маргинално“, у овом тренутку чини се да несумњиво иде у том смеру.

² Можда би појам центра требало одбацити у корист појма вишеструког магистралног тока, будући да једна култура тешко може бити моноцентрична.

1.2. Парадокс који је назначен и условљен данашњом рецепцијом Павићевог опуса само је један у низу парадокса који постоје у самом делу, али и у контексту који га окружује и делимично условљава. Често цитирана Павићева изјава да је до 1984. године био најнечитанији, а од те године, појављивањем *Хазарског речника* на књижевној и културној сцени, најчитанији српски писац – подразумева управо један од таквих парадокса. Било би неправедно и неодговорно рећи, у одговарајућем контексту тзв. дискурса моћи, да је невиђена рецепција овог „романа-лексикона“ код нас, као и у свету, том роману условила и освојила положај једне од централних фигура српске културе. У дневнополитичком смислу то би можда могло бити тачно, али чињеница да је рецепција *Речника* била позитивна не само од стране читалачке публике и издавача, него и од стране критике, указује – или је бар тада указивало – да је српска култура, али и не само српска, препознала (високе?) домете и вредности овог романа *као своје*, као њој *самосвојне*.

А да ли је то тачно? Може ли се и данас, мање од три деценије након објављивања *Хазарског речника*, без имало устручавања рећи да овај роман извире из саме сржи српске културе (и књижевно-културне традиције), као што би се то могло приметити, на пример, за Његоша или Андрића – и, такође, да ће захваљујући таквом положају сачувати место које му припада и у будућности? Свакако да би такво размишљање било инфантилно, зато што оно што је инфантилно подразумева страх од времена и пролазности. А времену и пролазности не може одолети ништа, па ни култура и њене (садашње, временске) вредности. У крајњем случају вечних вредности нема, зато што се проглашење неке вредности за вечну не може одиграти у времену, него ван времена, у вечности. Све условно назване „вечне вредности“, као што су то, на пример, вредности античке културе, зависе од онога што је у њима општечовечанско, с једне стране, и од „моћи“ која их у одређеном контексту и тренутку ревалоризује или ревитализује, са друге стране. Али, како год, само се моћ (била то високо развијена културна (само)свест, био то одређени вид институционализованог деловања) противи да заборав преко свега налегне, па, чак, и преко онога што је општечовечанско. Култура изнедрава моћ, али је истовремено и зависна од ње. Ако те моћи, те културне и/или институционалне (само)свести од које је култура – ипак – зависна, нестане – отвара се пут двома могућностима, које се по својим крајњим последицама свode на једну: или ће се култура угасити, а то значи да неће бити предмет ни „музејског“ интересовања, или ће свој идентитет у толикој мери променити да више неће бити речи о истој, него о некој сасвим другој култури.

Иако је српска култура далеко од таквих екстремних разрешења, несумњиво је да она није монолитна и да се мења у времену. Али, такође, ако је смена поетичких парадигми и евентуално културних образаца у распону од скоро три деценије довела до тога да данас *Хазарски речник*, с једне стране, буде полузаборављен, ако не скрајнут, а, са друге стране, не изгледа

(више?) као самосвојан српској култури, важно је да се уочи шта је то што је очигледно измештање на маргину условило: шта је то што је у самом роману, а да то није искључиво поетичка раван, спречило плодотворан дијалог са културом чији је роман део, ако не и један од њених врхунаца. Не може се са сигурношћу рећи да је управо *духовна* раван *Хазарског речника* (а можда и целокупног Павићевог опуса) пресудна за његов садашњи културни положај, али је несумњиво врло важна. Значај духовне равни је вишеструк, не само зато што отвара питање којој поетици или поетикама конкретно овај роман припада (а то питање је у блиској вези са метафизичким поимањем истине), него што имплицира проблематично питање (не)подударана духовног „правог пута“ и „странпутица“ са културним „правим путем“ и „странпутицама“.

Циљ овог рада, поред тога што настоји да осветли духовну раван једног конкретног Павићевог романа, *Хазарског речника*, јесте и да укаже на парадоксалност те равни са метафизичког, истинитоносног становишта. Такође, на претходна многобројна постављена питања изостаје конкретни одговори; проблематизација коју та питања назначују има сврху да представи оквирну перспективу или укошено становиште са којег ће читалац осматрити однос и улогу јереси и „званичних“ религија у роману.

1.3. Ко је тај „ко зна прави пут“ и ко „може да иде и странпутицом“? Иако је значење те изјаве контекстуализовано, треба још једном подвући да није згорег да се – поготово кад је реч о Павићевим пословичним сентенцама – учини извесни методолошки преступ како би се семантички спектар појединог цитата проширио са онога што је конкретно на оно што је опште. Тзв. „извлачење из контекста“, односно стављање изворног контекста у други план и смештање у нови контекст омогућује да се успостави – уколико је то, наравно, могуће – извесна интратекстуална сагласност између различитих значењских слојева унутар једне текстуалне целине.

Када се проблем који је поставио Абу-Кабир Муавија тако сагледа, деконтекстуализовано, уочава се мање колебање а више сраслост између метафизичког и гносеолошког читања поменутог проблема. Или, другим речима, уочава се метафизичко-гносеолошка перспектива назначеног субјекта. То значи да субјект није стављен пред некакав неминован избор, иако избор у неку руку свакако јесте, него да је у питању егзистенцијални положај у којем је однос између *вере* и *знања* амбивалентан и проблематизован, али и међусобно зависан. Да ли у субјекту влада јединство вере-знања, па на основу тог јединства и сигурности да *зна* у оно што *верује* („прави пут“) „може да иде и странпутицом“, што значи да је предмет вере-знања толико широк, екуменски, да се до њега може доћи и оним путем који, наизглед, није сигурно куда води, или је поменуто јединство разривено сумњом, антитертулијановском („Како да верујем ако је бесмислено?“) и антидогматском („Ја (ни)сам Пут...“), па иако субјект *зна* који је прави пут, знање му није довољно да поверује да се Истина крије на крају тог пута, него претпоставља да се Она *може* досегнути и кретањем по странпутици?

Да би се ова недоумица разрешила, мора се имати на уму да вера не зависи од знања, него да знање зависи од вере. Вера је неупитна, али знање није. Не вера, него знање условљава јединство или одступање од вере. Није важно, дакле, каква је вера субјекта, него какво је његово знање, које га вери може приближити или од ње удаљити.

Први је моменат квалитета знања, односно посебног гносеолошког увида који има метафизичке последице. Други је моменат степен удаљености, односно близине знања у односу на истину. Да ли субјект, ако „зна прави пут“, зна или претпоставља („мудрује“) куда води странпутица – да ли је његова позиција априорна или на основу искуства апостериорна? То су два кључна питања до којих интерпретација мора да дође, како би се и сам роман – оно што је најсуштинскије у њему – схватио на најбољи могући начин.

Иако економични разлози не омогућују да се једна свеобухватна интерпретација допусти у овом раду, могуће је скренути пажњу будућег проучаваоца на неке важне аспекте које би приликом тумачења романа требало да има у виду. Ако онај ко *зна* прави пут може да иде и странпутицом, његово знање не може бити само субјективно. Да је у питању обичан избор – метафизички, гносеолошки – између пута и странпутице, између два могућа правца егзистенцијалног одговора, тај избор би се разрешио једним конкретним опредељењем. Метафизичка раскрсница таквог избора (или-или) била би декор егзистенцијалне драме чији би квалитативан исход зависио од субјективне слободе онога ко се пред избором нашао. То значи да би се субјект пред постављеним избором определио не са позиција објективне, него самодароване слободе. Унутар те и такве слободе разрешење избора пристајањем на једно од два *или* било би условљено субјективном интерпретацијом њихових квалитета. На тај начин једини гарант исправности опредељења за *овај љућ* наспрам *оне сѣранѣуице* била би субјектова *увереносѣ*. Односно, вера непоткрепљена знањем, вера која је изнад сваког знања.

Али, чак и да је тако, да се, на пример, субјект определио за *ѣрави љућ*, да је веру и знање довео у хармоничан однос, на основу чега би стекао уверење да се до истог циља може доћи и странпутицом? Не уочава ли се на овом месту – где се једно од поменутих кључних питања отвара – извесна дискрепанција између вере и знања, условљена упадом *објективносѣ* у оно што је (било) *субјективно*? Питање објективности није питање субјективне интерпретације објективних чинилаца, него напротив: то је питање које не подлеже субјективној интерпретацији. Зато питање објективности у интерпретацији *Хазарског речника* – а то је питање и физичке, природне, као и метафизичке, духовне архитектуре фиктивног света – мора да претходи питањима тзв. субјективитета. Постоји ли унутрашња сагласност између природних законитости и датости и онакве визије света какву сведоче – лажно или истинито? – званичне религије? Постоји ли, на пример, сагласност између *ѣприоде* времена која је делатна и дејствујућа у фиктивном

свету *Речника*, с једне стране, и *слике* времена која се подразумева као „званична“ истина трију монотеистичких религија, са друге стране?

Ако је степен сагласности између физичких чинилаца и метафизичких учења мањи код „званичних“ религија, а већи код њихових „јереси“, да ли такво откриће води до реинтерпретације појма истине? Да ли то значи да је дошло до епохалног (са)знања – епохалног зато што од њега зависи каква ће бити вера – које изнова преиспитује статус јереси? Шта је „прави пут“, а шта је „странпутица“? Шта је „истина“? Ко је Истина?

2. ПАРАДОКСАЛНА ИСТИНИТОСТ ЈЕРЕСИ

2.1. Увод. Како на сва до сада постављена питања није могуће дати исцрпан одговор, у средишњем делу овог рада биће осветљен проблем јереси у Павићевом роману, проблем који, као што ће се показати, сам себе ставља под знаке наводника. У вези са тим проблемом, биће учињен покушај да се осветле улога и значај снова у фиктивном свету *Речника*. Анализа јереси о три Адама представља темељ или полазиште са којег је могуће реконструисати духовну, метафизичку архитектуру романа; но, таква реконструкција ипак није предмет овог рада.

У *Хазарском речнику* хришћанство, ислам и јудаизам имају статус трију религијских, институционалних и историјских „истина“. Свака је у односу на друге две равноправна, те ни једна од њих не може да буде једина, последња и искључива Истина. То су „истине“ од којих свака има статус *једне од*.

Оне немају метафизички статус зато што постојање кружног, митског времена у фиктивном свету романа доводи до сазнања да њихове „истине“ нису делотворне. Догме тих религија, које подразумевају одређену праволинијску, есхатолошку усмереност, у дубокој су колизији са таквим временом.

Постоји ли, осим псеудо-метафизичких „истина“ трију наведених религија, некаква истинитоносна метафизичка инстанца у *Хазарском речнику*? И, уколико постоји, какав је њен статус? Другим речима, да ли фиктивни свет *Речника* познаје врховну Истину или је и она, такође, онтолошки равноправна са осталим мање вредним „истинама“?

Јереси, пак, у односу на званичне религије, имају повлашћен положај. И не само то: оне су *истинијије* од религија. Њихове „истине“ ближе су искуству фиктивног света овог романа. Основни парадокс *Хазарског речника* огледа се у томе што „званичне“ религије представљају институционални „прави пут“, али метафизичке „странпутице“, док јереси представљају метафизички „прави пут“, али институционалне „странпутице“.

Кад је реч о јересима, у питању је још један парадокс, јер оне, у смислу отпадништва, кривоверства, по правилу, немају откривењско порекло, нису човеку дате, него су настале унутар или, уз додирне сличности, мимо појединих званичних религија, нашле су се у сукобу са одређеним учењима.

ма и тако су се издвојиле, живећи самосталан живот. Јереси (мисли се пре свега на „гностичке“ јереси из романа) происходе из окружења религија; оне су конструисане и човекоцентричне; једино што их од религија одваја је непостојање одговарајућег институционалног утемељења. Јереси о којима је реч су условно ванитуционалне природе и оне подривају институционалност религија које су их изнедриле.

Институционалност религије или јереси подразумева њено материјално уређење које је уско повезано са моћи. Јереси такође могу да се институционализују у историји и на тај начин оне „живе“ самостално и паралелно са религијом у односу на коју представљају „јерес“. (Говорећи из визуре православног хришћанства, у односу на једину и католичанску, васељенску Православну Цркву римокатолицизам представља јерес, као што је протестантизам јерес за римокатолицизам.) Институционалност у том смислу, дакле, представља својеврсну „црквеност“. Јер, и јереси могу да егзистирају као „цркве“, институције подложне моћи.

Међутим, када је реч о гностичким, богумилским јересима, које сматрају да је материјалност сама по себи ђавољег и „злог“ порекла, тада је јасно да оне унапред оспоравају и онемогућују било какву институционалну, „материјалну“ организованост. (Иако постоје назнаке да су богумили можда имали одређену „црквену“ хијерархију, то питање и даље је дискутабилно и недовољно научно расветљено.) Оне су ванитуционалне јер су начелно против институционалног уређења, а самим тим нису подложне испољавању (институционалне) моћи. Стога, као ванитуционалне, ове јереси могу да делују искључиво субверзивно, што је другачија врста моћи (иако, наравно, субверзивна активност може да се покрене и унутар одређене институције, као негативна снага која је уперена у темеље такве институције). За разлику од институционалних јереси, и субверзивних струја у ортодоксним институционалним религијама, гностичке јереси су и субверзивне и ванитуционалне, односно, оне егзистирају *испод* магистралних духовних токова, као „подземне“ и „скривене“ рушилачке струје. О њиховој условној „институционалности“ која узрокује различит вид моћи, може да се говори у контексту властитог дискурса, као о „тајном“ учењу које није толико опосредовано текстом колико се преноси усменим путем и које је у сагласју са – на основу искуства и промишљања – исконструисаном, субјективном, „човекоцентричном“ визијом света.

Док је у хазарској полемици нагласак стављен на разлике које постоје између религија, јереси у роману показују међусобну сличност. Оне нису идентичне, али имају више сличних учења која их зближавају него што их, за разлику од религија, удаљавају. Као да богумилска, гностичка јерес Аврама Бранковића, кабалистичка и есенска учења Самуела Коена и херметичка медицинска знања која интересују Јусуфа Масудија, – ово су тројица истраживача хазарског питања у средишњем, „барокном“ слоју романа – говоре различитим језицима о сличним предметима. Ту је и четврта јерес, најважнија, јерес хазарских ловаца на снове, која као да обједињује,

међусобно повезује, учвршћује у јединству јереси тих трију религија, дајући им јаснији, заједнички смисао.

Какав је међусобни однос тих јереси? Ако се изузме секта ловаца на снове, преостале три јереси равномерно су заступљене у *Речнику*, иако не полемишу, нити се међусобно сукобљавају као религије. Али, да ли то значи да их треба посматрати као различите верзије које говоре о истом? Уколико се прихвати теза да су оне заиста равноправне, као што су то званичне религије, али суштински, а не формално равноправне, то би онда значило да оне (јереси) представљају три ванинституционалне „истине“ (или Истине) (условно су ванинституционалне, јер свака „истина“ је својеврсни текст, а текст је својеврсна институција) које су, додуше, веома сличне. Међутим, суштински статус јереси је, ипак, друкчији него што је то код религија.

Разлике и сличности трију јереси најјасније се огледају кроз учења о три Адама: Адаму, брату Христовом (хришћанска јерес), Адаму Кадмону (јеврејска) и Адаму Руханију (муслиманска).

2.2. Три ЈЕРЕТИЧКА УЧЕЊА

2.2.1. ЈЕРЕС О АДАМУ, БРАТУ ХРИСТОВОМ ИЛИ ПОВЕСТ О ВРЕМЕНУ. „Казивање о Адаму, брату Христовом“ у духу је катарске, богумилске традиције.

„Хазари су веровали да је први и потоњи човек, Адам, старији брат Христов и млађи брат Сотонин...“ (Pavić 2001: 367)

Јуриј Стојанов, у књизи *Скривена њтрадиција у Европи* (за коју је, узгред, аутор *Хазарског речника* написао рецензију), вели: „По предању, Сатана или Шамаел био је Божији прворођени син, и у почетку је био моћнији старији брат Христа, или Логоса.“ (Stojanov 2003: 214) Сходно богумилским легендама, Сатана је „делио престо са Богом-Оцем“, односно, како каже слична верзија, „седео је на престолу са његове десне стране“ (Stojanov 2003: 214); парирао је Богу, сматрао је себе једнаким Њему. Погордивши се, Сатана је пао и постао демијург видљивог, материјалног света. Сачинио је човека од глине и то, за разлику од верзије хришћанске легенде, не по Божјем него по свом лику и подобију. Према хришћанском православном тумачењу Постања, Бог (Света Тројица) створио је човека по Свом лику, тачније, према Својој другој Ипостаси – Исусу Христу. Богумилска верзија стварања искључује постојање Христово, који ће се појавити тек након Адама. Адам је чедо оба творца, као и оба света (светлости и таме), јер тело му је створио Сатана, а на молбу и предлог Сатанин да ће обојица бити човекови господари, „добри Бог“ му је удахнуо „дух живота“ (Stojanov 2003: 215).

„Али се није могао покренути док му душу није удахнуо његов прави и други отац, Бог“ (Pavić 2001: 368)

Одјек гностичке легенде о дуализму душе и тела, који се провлачи кроз редове „казивања о Адаму“, „при чему се божанска душа сагледава као заточена у телу што га је створио демијург“ (Stojanov 2003: 215), потцртава човекову несрећну подељеност и разапетост између супротних начела, Бога и ђавола, која повлачи његов трагични положај у свету.

Човек је, захваљујући свом двоструком пореклу, *a priori* трагично, дисхармонично биће, чија је телесност ђавоље природе, а дух божанске. Може ли такав човек да буде срећан? Јер, материјални и духовни принцип „постоје истовремено, као два примарна онтолошка начела свијета. Али између материје и духа не постоје јасно одијељене преграде, него кретање које непрекидно трансформише једну форму у другу. Ипак, принцип материјалности је у сталном опадању, нестајању и разградњи, деформишући се у свим правцима. [...] Са друге стране, принцип духовних вриједности, и поред тога што садржи трајно важење, доведен у везу са материјалном супстанцом садржи сва ограничења материје.“ (Tomović-Šundić 2006: 118) Треба имати у виду да трагично виђење света и осећање живота у *Хазарском речнику* није искључиво, него се преплиће са комиком која происходи из фантастике, гротеске и наизглед бесмислених догађаја смештених у кружном времену. Трагично на симултан начин егзистира са комичним. „Конечно, право значење егзистенције у онтолошкој равни је преплитање ова два велика ритма.“ (Tomović-Šundić 2006: 123)

У *Хазарском речнику* јавља се синкретизам гностичке легенде о божанско-сатанском стварању човека, Платонове обраде старогрчког мита о андрогиности човековог бића изнете у „Гозби“ и још једног богумилског мита, према којем је Сатана, стварајући човека од глине по свом лику, „принудио анђела другог неба да у ту глину уђе. Узевши један део човековог тела Сатана је обликовао тело жене, којој је анђеоло првог неба удахнуо живот. Од тада су оба анђела првог и другог неба почивали утамничени у мушким и женским смртним обличјима.“ (Stojanov 2003: 215) Синкретизам тих митова и легенди у *Речнику* испољен је на следећи начин:

„У његово [Адамово] тело Сотона је тада затворио два пала анђела и у њима се јавила таква похота, да до краја света неће моћи да се засите и смире. Првом анђелу име је било Адам, а другом Ева“ (Pavić 2001: 368)

Адама, млађег брата Сотониног и старијег брата Христовог, са библијским Адамом повезује само заједничко име. Он је андрогино биће, а два пала анђела – који се зову Адам и Ева – представљају полове његове природе. Та два анђела, Адам и Ева, који су заробљени у Адамовом телу, изражавају његову андрогиност, мушко и женско начело обележено еросом, страстеном привлачношћу, похотом. Док у богумилском миту два анђела улазе у два тела, у Павићевој верзији они улазе у једно.

Као што ће се показати и на примерима Адама Кадмона и Адама Руханија, Адам, брат Христов и брат и дете Сотонино, има тело које није телесно, материјално, него мистично.

„Огромно тело Адамово не лежи у простору него у времену...“ (Pavić 2001: 368)

Тело Адама, првог и потоњег човека, састоји се од времена, оно је „временско“ по својој есенцији. Адам, брат Христов је, у ствари, метонимија за време. „Казивање о Адаму“ представља казивање о времену, његовом постанку, особинама и природи. Време је створио Сатана, а Бог му је удахнуо душу.

Мистично, „временско“ тело Адама обележено је вишеструким дуализмом: сатанским и божанским пореклом, мушким и женским начелом (два заточена, похотна, пала анђела) и „мушким“ и „женским“ временом.

„Адам је у почетку био саграђен само од два времена – мушког и женског у себи“ (Pavić 2001: 368)

Ова два времена условљена су мушким и женским начелом: „мушко“ време повезано је са палим анђелом Адамом, а „женско“ са Евом. Време од самог почетка није јединствено, него раздвојено, рачвасто, дихотомно. Време се са сваким новим нараштајем рачва и умножава.

„Потом од четири [времена састојало се Адамово тело] (која су припадала Еви и његовим синовима Каину, Авељу и Сету). Али се потом стално множи број честица времена затворених у људски облик и тело Адамово се умножавало док није постало огромна држава слична држави природе, али другачијег састава.“ (Pavić 2001: 368)

Тако се опсег Адамовог „временског“ тела непрестано шири и шириће се све до последњег човека.

Дакле, први и потоњи човек, Адам, у ствари је ознака за време, или време замишљено у облику човека, или неке врсте свечовека, док је сав људски род део његовог тела. Занимљиво је да, према „казивању о Адаму“, људски род води порекло од два супротна временска начела, односно палих анђела. Адам и Ева, пали анђели заточени у времену – Адаму, представљају не само супротна начела његове андрогинности, него и прародитеље свеколиког човечанства. На тај начин је сама људскост доведена у питање, јер су људи, према том казивању, потомци палих анђела. Људи су обележени својим демоничним, „временитим“ пореклом. Сваки човек је са својим личним временом део огромне грађевине, део Адамовог тела. Човек осећа метафизичку ускраћеност, скученост таквим поретком и жели да се ослободи из стања у којем је затечен. Другим речима, жели да се ослободи времена.

„Последњи смртник ће целог живота обилазити изнутра главу Адамову тражећи излаз, али га неће наћи, јер улаз и излаз из Адамовог тела [односно времена] нашао је само Христос.“³ (Pavić 2001: 368)

³ Овај одломак, чини се, као да антиципира роман *Друго тело* (2006).

Духовни, метафизички циљ човека је да проникне у тајну времена и да покуша да га се ослободи. Његова духовност стога може бити само субверзивна, револтирана, превратничка и деструктивна по поредак света.

Адам проживљава смрт сваког човека (који води порекло од палих анђела). Он умире смртима људи који чине његово тело. Адамово „временско“ тело је умножено, раслојено и раскомадано на безброј јединки – људи са својим временима. У *Хазарском речнику* мушки ликови умиру смрћу своје деце. Тако Аврам Бранковић, истраживач хазарског питања из „барокног“ слоја *Речника*, у тренутку смрти, прободен копљем у рову крај Дунава, не умире својом, него смрћу своје двоје деце, као и смрћу свог духовног сина из двадесетог века, Исајла Сука. „Казивање о Адаму, брату Христовом“ даје објашњење таквог поретка смрти. Умирање туђом смрћу, тј. смрћу властите деце, мотивисано је Адамовим умирањем смртима свих људи, јер они су, будући да су део његовог тела, у неку руку и његова деца.

„Зато се не сели само Адамова душа у све потоње нараштаје (те је селидба душе увек селидба само једне једине душе, оне Адамове), него се и све смрти Адамових потомака селе и враћају у Адамову смрт градећи тако као честице једну, велику смрт сразмерну Адамовом телу и животу. То је као да се селе беле, а са сеобе враћају црне птице. Када умре његов последњи потомак, умреће, дакле, и Адам, јер се у њему понављају смрти све његове деце.“ (Pavić 2001: 368–369)

Чињеница да Аврам Бранковић осим смрти своје деце умире и смрћу духовног сина Исајла Сука, који ће умрети три века касније, указује на то да фиктивним светом *Речника* влада судбинска неминовност, зацртаност догађаја, метафизичка неслобода, заокруженост и затвореност времена. У митском, кружном, паганском времену све је унапред судбински предодређено. Такво време не само да је релативизовано, него се добија утисак и да је непостојано, о чему говори православни монах Теоктист Никољски, тврдећи да, док Богу припада вечност, време долази из подземља, од Сатане:

„Не само појединачни животи, сва будућа и прошла времена, сви рукавци вечности већ су ту, раскомадани на мајушне залогаје и подељени међу људе и њихове снове. Огромно тело прачовека Адама покреће се у сну и дише. Човечанство жваће време све одједном и не чека на сутра.“ (Pavić 2001: 364)

Време је, закључује се на основу ових редова, раскомадана вечност и зато је непостојано и митско, кружно или понављајуће. Оно мора да се изнова и изнова обнавља, јер се, будући да га „човечанство жваће све одједном“, непрестано троши.

У „Казивању о Адаму, брату Христовом“ провучено је гностичко учење о просветљењу утамничене душе кроз хазарско објашњење појма снова. Снови, према Хазарима, нису: „само дан наших ноћи, него [...] и тајанствена звездана ноћ наших дана“ (Pavić 2001: 369).

Снови су: „стања бистре свести или тренуци врхунског испуњења живота“ (РАВИЋ 2001: 369).

Такво проширено, „епифанијско“ тумачење снова у духу је манихејско-гностичке поделе на Добро и Зло, светлост и таму, духовно и телесно. Хришћанска (гностичка) јерес учи да се човек од телесности спасава гнозом, тј. самопросветљењем; аналогон таквом учењу је усмереност хазарских ловаца на снове према просветљујућим, „епифанијским“ моментима у животу појединаца. Паганско веровање говори да у току сна душа напушта тело да би се, приликом буђења, поново у њега вратила. Сан се, разумљиво, одликује одсуством (доживљаја) телесног. Новина коју *Хазарски речник* доноси је у томе што „сан“ може да представља и просветљени тренутак на јави, тренутак који субјекта издиже изнад телесног, временског и пропадљивог. У питању је „епифанијски“ моменат у којем субјект као да накратко напушта себе и постаје условно вантелесан, притом оставши „бистре свести“.

Стање „епифаније“ је тренутак „врхунског испуњења живота“, најбољи и највреднији тренутак субјектове егзистенције. То је тренутак који се одиграва у времену, али уједно и надилази време; то је кључ који отвара излаз из времена, телесности и свега пропадљивог, као што су Хазари сматрали: „да постоје у животу сваког човека чворишна места, делићи времена као кључеви“ (РАВИЋ 2001: 369).

Према тој верзији, хазарски ловци на снове такве „епифанијске“ тренутке урезивали су у штапове као рабош и тако сакупљене од њих стварали речнике биографија.

„То су били зборници безимених житија састављених од оних тренутака просветљења у којима човек постаје део Адамовог тела. Јер, сваки човек бар у једном часу свог живота постаје део Адама. Ако се сви ти часови скупе, добија се тело Адама на земљи, али не у облику него у времену“ (РАВИЋ 2001: 370)

„Временско“ тело Адама не састоји се, дакле, од целокупног проживљеног времена свих људи (као у јереси о Адаму Руханију), него само од најсветлијих и врхунски испуњених тренутака, односно, како се то овде каже, од „снова“. За разлику од целокупног времена живота субјекта, испуњени тренуци или „снови“ који чине Адамово тело еквивалентни су тренуцима вечности, налик на оно „време“ какво је, према библијском учењу о Постању, владало пре човековог грехопада у Еденском врту. Адамово „временско“ тело је тело које се састоји од непоновљивих тренутака вечности или *ѿакозваних* „снова“.

Најмаркантнији пример „епифанијског“ момента или „врхунског испуњења живота“ у *Хазарском речнику* представља доживљај јеврејске слависткиње која припада последњем хронолошком слоју (двадесетог века), Дороте Шулц, када се, додирнувши својим палцем палац арапског хебраисте Абу-Кабира Муавије, у башти хотела „Кингстон“ у Цариграду, отиснула на „пучину осећања“ (у женском примерку). Мушки примерак

ове књиге на истом месту истиче „стање бистре свести“ јунакиње која, загледана у сараценске прсте Абу-Кабира, који је ранио њеног мужа, мисли „на оно дрво које Халеви помиње у својој књизи о Хазарима“, које расте увис ка Богу и понире корењем ка паклу.

Индикативно је да се „епифанијски“ моменат јавља приликом додира мушког и женског прста. „Стање бистре свести“ или „врхунско испуњење живота“ могуће је само у споју мушког и женског начела.

„...део његовог [Адамовог] огромног тела државе може [се] у свакоме тренутку у свакоме од нас поново убити или оживети. Довољан је пророчки додир прста. Мушког и женског“ (Равић 2001: 371)

Овај митски и мистични еротско-стваралачки тренутак мотивисан је Адамовим оживљавањем. Када га је Сотона, као демијург, створио од седам делова (земље, камена, воде, росе, ветрова, облака и анђеоске брзине), тада му је Бог, „његов прави и други отац“ (Равић 2001: 368), удахнуо душу.

„Када је душа ушла у њега, Адам додирну левим палцем свој десни палац, мушким женски и оживе“ (Равић 2001: 368)

Није, дакле, било довољно да душа уђе у њега, него је оживео тек када је дошло до споја два супротна и непомирљива начела, мушког и женског. „Епифанија“ (својеврсно „оживљавање“) увек је условљена додиром или спојем мушког и женског начела.

Хазари су, пак, „често сликали две иконе на којима није било никаквог лика, него два палца – леви и десни, женски и мушки Адамов палац. Јер сваки део освојен у речницима могао се покренути и оживети тек пошто би био извршен додир два прста, мушког и женског“ (Равић 2001: 370).

Што значи да је и сам процес читања увек по себи недовољан, уколико није употпуњен сазнањем о читалачком доживљају Другог, који припада супротном полном начелу. Једнострано читање свагда је скучено и недовољно, јер, према извештају Теоктиста Никољског, „мушке и женске приче не могу имати исти завршетак“ (Равић 2001: 358), или, према савету једног монаха упућеном Методију Солунском, хришћанском хроничару хазарске полемике, „наше књиге постоје само у споју мушког и женског знака...“ (Равић 2001: 103).

„Истина“ се открива тек у споју или међусобној комплементарности два различита, мушка и женска читања.

„Зато су Хазари трагали за Адамовим телом, зато су женске и мушке књиге хазарских ловаца на снове значиле нешто попут иконе Адамове, при чему су женске обележавале његово тело, а мушке његову крв.“ (Равић 2001: 370)

Желећи да оваплоте Адамово временско тело, хазарски ловци на снове покушавају да се ослободе осећања властите пропадљивости и времена у којем су заробљени. Стварање Адамовог тела на земљи, не у простору

него у времену, представља покушај поновног стварања света, ре-креације и исправљања Божјег стваралачког плана и наума. То је демонски и грешан покушај зато што подрива темеље читаве творевине, и то изнутра, имплозијом. Стога је сам *Хазарски речник*, у садашњем облику који је још увек – наравно, само фиктивно – недовршен, и који је „реконструкција“ уништеног издања, једно демонично и етички и онтолошки проблематично дело. Сличну намеру какву су имали хазарски ловци на снове показује и принцеза Атех, заштитница њихове секте, која на једном, али кључном семантичком месту, каже: „...покушавам да родим себе још једном, али на бољи начин...” (Pavić 2001: 36).

2.2.2. Јерес о Адаму Кадмону или повест о језику. За разлику од „Казивања о Адаму, брату Христовом“, „Запис о Адаму Кадмону“ из Жуте књиге припада кабалистичком духу⁴ и одише мистичним учењем о језику. Док извештај о Адаму, брату Христовом, представља повест о времену, мушко-женском дуализму и на специфичан начин схваћеним „сновима“ („епифанијским“ тренуцима), извештај о Адаму Кадмону говори о дуалистичкој природи и пореклу језика и слова.

Као и Адам, брат Христов, који је био саграђен од „мушког“ и „женског“ времена и у којег је Сотона затворио два пала анђела, Адама и Еву, Адам Кадмон, прачовек, био је такође андрогино биће, и човек и жена. Дуалистичка природа заједничка је обема верзијама о Адаму.

Док су, према верзији хришћанске јереси, хазарски ловци на снове трагали за „стањима бистре свести“ и „тренуцима врхунског испуњења живота“, бележили исечке времена („епифаније“) и тако ре-креирали Адама, творили његово временско тело, односно сам „хазарски речник“ („пројекат“ у облику књиге), јеврејска јерес записана у Жутој књизи казује да су Хазари у сновима видели слова и у словима трагали за предвечним Адамом Кадмоном (Pavić 2001: 289). На такав начин сакупљена слова требало би да чине „хазарски речник“, односно словно тело Адама Кадмона на земљи (Pavić 2001: 292). Мистична слова су, дакле, у том случају еквивалентна „епифанијским“ тренуцима какав је доживела Дорота Шулиц у башти хотела „Кингстон“ у Цариграду. Тело Адама, брата Христовог је „временско“, а тело Адама Кадмона „словно“.

Индикативно је да у оба случаја оваплоћењу Адама на земљи претходи процес тумачења: у првом, хазарски ловци или „читачи снова“ тумачили су „белеге с поменутих рабоша“ (урезане „епифанијске“ моменте који су били „називани сном“) и од њих „стварали речнике биографија“ (Pavić 2001: 369–370), а у другом, Хазари су у словима *трагали* за прачовеком Адамом Кадмоном и од тако сакупљених слова састављали књигу која ће чинити његово тело на земљи. Појавни облик Адама Кадмона састоји се

⁴ Уп. „Да ли је њега [Адама Кадмона] Павић преузео из Кабале (где је Адам Кадмон створен од десет еманација или сефирота као архетип човека) или из гностичких извора, тешко је утврдити“ (Јаус 1997: 247).

од слова. У том смислу, предвечни прачовек Адам Кадмон, који је био и мушкарац и жена, „словно“ је, „текстуално“ биће, и најближе духу замисли о „хазарском речнику“ као његовом оваплоћеном телу. „Хазарски речник“ је, према веровању овог народа, нека врста њиховог Светог писма – Библије; „пун биографија различитих особа мушког и женског пола [...] представља мозаички портрет једне једине личности“ (РАВИЋ 2001: 261) – оне коју Јевреји називају Адам Кадмон. Састављање „речника“ који ће оваплотити *предвечно* Адама Кадмона (Адама који је обитавао у вечности и претходио чину стварања) подухват је који урушава створени поредак света са намером да га изнова, мимо Божје воље, створи. Писање „речника“ је, тако, „подухват сличан оном стварању човјековог претка, божанско дјело“ (ДЕЛИЋ 1991: 143). Трагање за Адамом Кадмоном је трагање за тајном стварања, тајном постанка света и човека, за „књигом“ која је старија од свеколике творевине.

Међутим, тај демонски пројекат доведен је у питање зато што се Адам Кадмон може створити само исправним редоследом, односно правилном комбинацијом сакупљених слова. Јер, као што „приређивач“ каже: „само онај ко уме правим редом да прочита делове једне књиге, може наново створити свет“ (РАВИЋ 2001: 22). Такав редослед, који је непознат, скривен и тешко сазнатљив, хебрејска херметичка, односно кабалистичка традиција доводи у везу са изговарањем многобројних имена Јехове (Јахвеа). Други проблем односи се на порекло и природу језика и слова. „Запис о Адаму Кадмону“ уверава да постоје два слоја језика, два писма, две азбуке; један је ђавољи, а други божански. Језик:

„располаже с два слоја – једним божанским слојем и другим сумњивог порекла, везаним по свој прилици за Гехену [...]. Тако се пакао и рај, прошлост и будућност, садрже већ у језику и писменима језика“ (РАВИЋ 2001: 290–291).

Хазари су веровали да граница између два језика и два писма, „божје речи – *давар* и наше људске [...] иде између глагола и именице“ (РАВИЋ 2001: 290). Глаголи су Божјег порекла и старији су од именица јер су претходили стварању света, а именице су настале накнадно, после стварања, како би означиле оно што је створено.

У Црвеној књизи, сходно овој теологији језика, у једној сцени коју посматра Теоктист Никољски, његовом двојнику сотони Никону Севасту јавља се арханђел Гаврил са речима:

„Преобидев поташта се озлобити... – и монах схвати да арханђел говори изостављајући именице. Јер именице су за Бога, а глаголи за човека“ (РАВИЋ 2001: 112).

Глаголи су божјег порекла и зато су упућени човеку, тј. творевини, а именице које су људског („сумњивог“) порекла представљају човеков узврат Творцу.

Оно што важи за именице и глаголе, „то све вреди и за азбуку. [...] Како слова земаљске азбуке одговарају свако по једном делу човечијег тела, тако слова небеске азбуке одговарају свако делу тела Адама Кадмона, док белине између слова означавају ритам покрета тела“ (Pavić 2001: 291).

На другом месту се каже да су Хазари веровали: „да сваком човеку припада по једно од слова азбуке и да свако од тих слова представља део тела Адама Кадмона на земљи и да се у сновима људи та слова комбинују и оживљују у Адамово тело. Али, та слова и језик бележен тим словима, није онај којим се ми служимо“ (Pavić 2001: 289–290).

У овим редовима поново је наглашен антрополошки песимизам: тело Адама Кадмона може се створити комбиновањем слова небеске азбуке која није у људском поседу, или је измешана са земаљском, као што су глаголи измешани са именицама у говору. Притом, слова земаљске азбуке: „јављају се на јави, а слова небеске азбуке јављају се у [...] сновима...“ (Pavić 2001: 291–292).

Земаљској азбуци, именицама, јави и човеку супротстављени су небеска азбука, глаголи, снови и Адам Кадмон. Језик је дуалистичке природе, о чему говори и изрека Јехуде Халевија, јеврејског хроничара хазарске полемике: „Самогласници су душа у телу сугласника“ (Pavić 2001: 248).

Таква природа језика онемогућава субјекту да проговори оним небеским прајезиком уз чију помоћ би се приближио стварању Адама Кадмона.

Језик спутава, омеђује и обогаљује човека, којем остаје само сизифовски труд да у сновима тражи слова и речи небеске азбуке, да би их касније, радећи на „хазарском речнику“, искварио записавши их. Тога је свестан и Самуел Коен, истраживач хазарског питања у „барокном“ слоју *Речника* и један од његових „коаутора“, који каже:

„Јер слова која обележавају глаголе долазе од Елохима, нису нам позната и нису човечија него божја, и једино слова која обележавају именице и имена, она која долазе из Гехене од ђавола, граде мој речник и приступачна су ми. Морам се, дакле, држати имена и ђавола...“ (Pavić 2001: 295).

Покушај поновног стварања света не само што је опасан и демоничан, него је и узалудан, јер је онемогућен природом самог језика. Циљ ловаца на снове је да створе Адама Кадмона служећи се словима небеске азбуке, али тај циљ би био остварив једино када би се таква азбука и познавала.

Језик је не само несавршен, него је и узрочник незадовољства и свести о злу у фиктивном свету *Речника*. Тако је рабин Исак Сангари, хебрејски представник у хазарској полемици, сматрао: „да је разлика између језика у следећем. Сви су сем божјег језици патње, речници болова“ (Pavić 2001: 315).

Други представник, исламски, Фараби Ибн-Кора, делио је слично мишљење; он је сматрао: „да свет без имена постаје јаснији и чистији. Исто име скрива и љубав и мржњу и живот и смрт“ (Pavić 2001: 177).

Колико је земаљски језик непрецизан, сугестиван и субјективан, говори мисао принцезе Атех: „Разлика између два *да* може бити већа него између *да* и *не*“ (РАВИЋ 2001: 157).

Када је Аврам Бранковић умро прободен копљем у рову крај Дунава, његов двојник Самуел Коен је пао у сан, будући да нису могла обојица у исто време да буду будни и одсањао све смрти које је Бранковић проживео, смрти његове деце. Када се тај сан завршио, Самуел Коен није могао да се пробуди, јер није имао ко да сања његову јаву.

„И тако се и с Коеном морало догодити оно што се догодило. Масуди је видео како у Коеновом сну, који се претварао у ропец, са свих ствари које су га окруживале попадале имена као капе и свет остаде девичански чист као у првом дану постања. Једино су првих десет бројева и она слова азбуке која означавају глаголе блистали изнад ствари око Коена као златне сузе. И тада он научи да су бројеви десет заповести такође глаголи и да се заборављају последњи приликом заборављања једног језика и остају као одјек и када су саме заповести ишчезле из сећања. У том часу Коен се пробуди у своју смрт...“ (РАВИЋ 2001: 305)

Визија коју Коен доживљава у тренутку смрти у складу је са учењем о Адаму Кадмону, небеској (божанској) азбуци. То је визија раја или Еденског врта какав је, могуће, према предању, постојао пре првог сагрешења. То је, на крају, утопистичка визија ловаца на снове који намеравају да обнове свет, да га роде, као што је то за себе прижељкивала принцеза Атех, „још једном, али на бољи начин“. Њихов циљ је да, оваплоћењем Адама Кадмона на земљи, свет поново постане „девичански чист као у првом дану постања“, састављен од првих десет бројева и слова небеске азбуке која означавају глаголе. То је, уједно, циљ испуњења пројекта „хазарског речника“ – поновно стварање света, инверзна апокалипса. Она подразумева не повратак, него ре-креацију еденског бивствовања, очишћење од Зла. Шта ће тада бити са човеком, и са Богом, друго је питање.

2.2.3. Јерес о Адаму Руханију или повест о сновима. „Повест о Адаму Руханију“ која се налази у Зеленој књизи *Хазарског речника* представља јеретички одговор на званичну исламску религију, као што су, уосталом, учења о Адаму, брату Христовом и Адаму Кадмону јеретички одговори на званично хришћанство и јудаизам.

Дуализам који обележава особине Адама, брата Христовог и Адама Кадмона присутан је и у природи Адама Руханија, јер је и он „био и човек и жена истовремено“ (РАВИЋ 2001: 190). Адам Рухани је сличан Адаму Кадмону који је био андрогино биће, „и човек и жена“ (РАВИЋ 2001: 289), док је Адам, брат Христов, своју андрогиност дуговао присуству два заточена пала анђела у властитом телу, који су се звали Адам и Ева.

Док „Казивање о Адаму, брату Христовом“ излаже учење о времену и његовим чворишним местима који се само условно називају „сновима“, „Запис о Адаму Кадмону“ о језику, „Повест о Адаму Руханију“ говори о

правим сновима. Хришћанска јерес, дакле, говори о часовима просветљења, извесним „епифанијама“, које, када се скупе, дају тело Адама на земљи, али не у простору него у времену. Јеврејска јерес говори о мистичним словима небеске азбуке која се проналазе и скупљају у сновима и од којих се саставља књига која ће чинити тело Адама Кадмона на земљи. Исламска јерес наводи следеће учење:

„Ако би се саставили сви људски снови добио би се један огроман човек, једно људско биће величине континента. И то не би био било који човек, него *Адам Рухани*, небески Адам, анђеоски предак човека о којем говоре имамии“ (РАVIĆ 2001: 189–190).

За разлику од „снова“ који у хришћанској јереси имају проширен смисао, јеврејска и муслиманска верзија приче о Адаму сагледава појам сна у буквалном значењу. Разлика је у томе што јеврејска верзија узима снове као полазиште потраге за словима небеске азбуке, док их исламска једноставно саме по себи глорификује.

Хришћанска јеретичка верзија говори да су Хазари стварали речнике биографија, односно зборнике безимених житија „састављених од оних тренутака просветљења у којима човек постаје део Адамовог тела“ (РАVIĆ 2001: 370); јеврејска верзија наводи да су Хазари од слова састављали књигу која ће отелотворити Адама Кадмона на земљи, а исламска верзија, такође, каже да: „ловци на снове роне по туђим сањима и починцима и из њих извлаче делиће бића Адама претече, слажу их у целине, такозване хазарске речнике, с циљем да све те књиге заједно састављене оваплоте на земљи огромно тело Адама Руханија“ (РАVIĆ 2001: 190–191).

Главни аргумент Фараби Ибн-Коре, исламског представника у хазарској полемици, приликом доказивања правоверности своје религије, био је тај што је приметио да су Хазари Адама Руханија схватили као књигу коју исписују њихови „сновни и ловци на снове“:

„То су ваша дела и она су погрешна, а ви их чините стварајући своју књигу у недостатку *Божје књиге*. Пошто је *Божја књига* дата нама, прихватите је од нас и поделите је с нама, одбацујући своју...“ (РАVIĆ 2001: 172–173).

Сан је божанског и небеског порекла и садржај сваког појединачног уснућа представља делић расутог тела Адама Руханија, анђеоског претка човека. „И као на поентилистичкој слици, ти општељудски снови треба скупа да чине универзалан сан целог човечанства“ (Гролс 1988: 1781). Телима сва три Адама заједничке су нематеријалност и мистичност. Снови као конститутивни елемент човековог анђеоског претка, Адама Руханија, указују да је и читав људски род из њих потекао. Снови су иманентни људској природи; они представљају место човековог суштинског, изворног битисања. У сновима се, због тога, људи осећају „као риба у води“ (РАVIĆ 2001: 100). Као што се каже у тој повести, „човечји снови су [...] онај део људске природе

који потиче од тог Адама претече, небеског анђела, јер он је мислио на тај начин на који ми сањамо“ (Pavić 2001: 190).

„Сновидовно“ бивствовање налик је на рајско стање душе какво је постојало у Едену. Лов на снове представља покушај који за циљ има оваплоћење тела Адама Руханија, односно обнову савршене људске природе каква је, према учењу Старог Завета, постојала у рајском врту. Оваплоћењем Адама Руханија изнова би се створио свет у својој рајској младости, истинитости и савршености.

Три верзије приче о Адаму сугеришу да људски род не потиче искључиво од Бога, као што о томе сведочи Библија, него од Сатане, палих анђела, односно од Бога и Сатане заједно, што се најбоље види из „Казивања о Адаму, брату Христовом“. Као што порекло човечанства, према том казивању, води од палих анђела Адама и Еве обележених похотом и заробљених у Адаму – времену, којем је Сотона сачинио „тело“ а Бог удахнуо „душу“, тако према исламској јеретичкој повести људски род потиче од палог андрогиног анђела Адама Руханија.

„Тај Адам пре Адама био је трећи разум света у почетку, али се толико занео собом да је залутао; и кад се освестио из те вртоглавице, одбацио је у пакао своје сапутнике у заблудама, Иблиса и Ахримана, и вратио се небу, али је тамо сада постао трећи уместо десети ум, јер се седам небеских Керубина нашло у међувремену на анђеоској лествици изнад њега“ (Pavić 2001: 190)

Сујета или гордост („занесеност собом“) узрок је небеске драме која ће касније оставити последице по још непостојеће човечанство. Адам Рухани је један од палих анђела који је испрва „залутао“, али се, срећом, „освестио из те вртоглавице“ и покушао да, као да се ништа није десило, поврати стари поредак. То му није успело као што, према паганској теургији (схватању демонских моћи и сила), није и неће успети демонима или палим анђелима да обнове некадашње положаје и части.

За разлику од хришћанске јеретичке верзије која порекло времена доводи у везу и са Сатаном и са Богом, „Повест о Адаму Руханију“ садржи имплицитну тврдњу да је време искључиво ђавољег („сумњивог“) порекла.

„Тако је дошло до заостајања Адама претече: седам ступњева лествице, то је мера његовог кашњења за самим собом и тако је рођено време. Јер, време је само онај део вечности који касни“ (Pavić 2001: 190)

Време је директна и нужна последица грехопада Адама Руханија. Заневши се собом закаснио је за самим собом, отпао је од савршенства у вечности и тако је настало време његове отпадије, које ће се окончати када се буде „дочепео самога себе“. Некада трећи, сада десети анђеоски Адам Рухани: „тежи вечно да се дочепа себе самога и у томе на тренутке успева, али поново пада...“ (Pavić 2001: 190).

Стварање „хазарског речника“, односно тела Адама Руханија на земљи, представља, поред претходно наведеног, покушај изласка или бекства из греховног и спутавајућег времена и „безумности историје“ (ПАЛАВЕСТРА 1991: 244) у надвременост или вечност.

Покушајем изласка или бекства из времена субјект проналази самога себе; то је уједно духовна потрага за властитим бићем, за властитом суштином и космичким идентитетом. Пали анђео Адам Рухани је, тако, „метафора човековог усуда и хтења да изађе из себе, да пробије опну овога света и сазна истину о себи“ (ПИЛАНОВИЋ 1998: 177). Врховни циљ ловаца на снове је, као и Адамов, „дочепати се себе самога“. Проблем је у томе што је тај циљ тешко остварив, јер Адам „и данас лута између десетог и другог ступња лествице разума“ (РАВИЋ 2001: 190).

Пролог на небу, који је на најдраматичнији и најдинамичнији начин описан у „Повести о Адаму Руханију“, детерминише судбу целог човечанства. Људска егзистенција није неизвесна и несрећна (или комична?) зато што, између осталог, окајава грех прачовека Адама Руханија, него зато што субјект никада не може да зна да ли се Адам Рухани, „Сизиф међу анђелима“ (DELIĆ 1991: 142), тренутно налази на својој силазној или узлазној путањи.

„Уколико нашег анђеоског претка пратимо у тренутку када је у успону по небеској лествици, приближавамо се и сами Богу, уколико имамо несрећу да га пратимо кад пада, удаљавамо се од Бога, али ни једно ни друго ми не можемо знати. Ослањамо се на срећу увек у нади да ће наш додир с њиме пасти у часу кад је он на путу ка другом ступњу лествице разума, како би и нас могао повући у висине, ближе Истини.“ (РАВИЋ 2001: 191)

Светом, као и његовим цикличним временом, владају случајност („срећа“) и неслобода, а не предодређеност са есхатолошким планом. Читава творевина је у власти Сатане, „кнеза овога света“. Бог је, могло би се закључити, деистички – удаљен је и равнодушан према творевини којој је удахнуо душу, укључујући и човека. Пред том „истином“, „истине“ званичних религија, хришћанства, јудаизма и ислама показују се као обичне заблуде. Узалудне су службе и молитве упућене Богу, јер оне се Њега не дотичу. Труд који појединац улаже у властито спасење такође је обесмишљен, јер приближавање, односно удаљавање од Бога не зависи ни од човекове ни од Божје воље, него искључиво од „среће“ да ће се субјектова настојања и хтења поклопити са успоном Адама Руханија по небеској лествици. Човек је неслободно биће заробљено у времену и само би га стварање Адама Руханија на земљи ослободило, при чему би се, притом, целокупан поредак света урушио.

„Повест о Адаму Руханију“ не казује ништа о Богу. Све три јеретичке верзије приче о Адаму су агностичког карактера. Бог је удаљен од створеног света и незаинтересован за њега, али није у потпуности несазнатљив. Такође, сазнање о Њему условљено је не Његовом вољом него „срећом“.

Не рачунајући тренутак смрти („Убијајући нас, тај непознати нас обавештава о себи“ [Pavić 2001: 149]), остављена је могућност да се о Богу може нешто сазнати још за живота. Уколико се Адам Рухани прати док је на успону, он би субјекта „могао повући у висине, ближе Истини“. Само тако се, о Богу, може нешто сазнати. Индикативно је да је ово једино место у *Хазарском речнику* у којем је реч „Истина“ написана великим словом, што указује на њену, мада непознату, пуноћу, духовну садржајност и трансцендентност. Али, како та Истина још није откривена или расветљена, него се само зна да постоји, доказ је да фиктивним светом *Хазарског речника* влада *онѝолошѝка уѝиѝаносѝ*, што значи да права Истина постоји, али је „за сада“ још увек недоступна.

2.2.4. СТАТУС ЈЕРЕТИЧКИХ УЧЕЊА. Какав је статус истине у три верзије приче о Адаму? Званичне религије су међусобно изједначене и равноправне, али у фиктивном свету романа њихове „истине“ и нису истине, него *једне од* религиозних и идеолошких доктрина. Будући да су равноправне, ниједна од њих нема предност над неком другом. Њихову статусну нивелисаност не доводи у питање ни субјективно, уско идеолошко учење арапског хроничара хазарске полемике Ал Бекрија који је хришћанство, јудаизам и ислам посматрао као три нивоа *Божје књиѝе* (Pavić 2001: 154). Слично томе, примећује се да Аврам Бранковић твори Петкутина од „блата – тела“, Самуел Коен ствара свет од „слова – разума“, а Јусуф Масуди од „снова – душе“ (Пирановић 1998: 166). Да ли то значи да су „Казивање о Адаму, брату Христовом“, „Запис о Адаму Кадмону“ и „Повест о Адаму Руханију“ уклопиви у једну целину? Да ли међусобна искључивост и нетрпеливост која влада између религија не важи и за њихове јереси, које су, парадоксално, „истинитије“ од њих? Иако постоје додирне тачке и сличности, као што је дуализам мушко-женског начела, три верзије приче о Адаму, иако не искључују једна другу, суштински су различите: прва говори о времену и тренуцима просветљења, друга о језику а трећа о сновима. Међутим, као што примећује Александар Јерков, говорећи о формалној блискости Старог и Новог Завета: „Уколико две сасвим различите приче могу имати исти смисао, оне припадају истој целини иако задржавају све несагласности, чак се међусобно могу оспоравати“ (ЈЕРКОВ 1996: 124).

Разлике које међу јересима постоје, ипак, онемогућавају да се та три текста, иако припадају истој целини, прикажу као верзије једне исте приче. Свака верзија је „истина“ по себи која коегзистира са „истинама“ друге две. Оне се не би смеле читати у догматском кључу. Три приче о Адаму не могу се сложити у једну, осим уколико се не би учинили битни (насилно-екуменистички) уступци и огрешења по целовитост и семантички ниво сваке од њих. Између њих, неупоредиво тише од званичних религија, тиња благи сукоб. Оне су псеудо-мозаичне. Али, такође, ниједна се сама по себи не може назвати коначном Истином уколико се немају у виду учења преостале две. Полифонија или плурализам „истина“ нису довољни, него *ком-*

йлементарност уз постојеће обавезне (сукобљене) разлике и унутрашње супротности.

Док су „истине“ званичних религија само декларативно „истине“, „истине“ трију јереси издижу се над религијама, већ и самом чињеницом да су искуствено, а не историјски и идеолошки условљене. Иако са религијама имају извесне додирне тачке, јереси о три Адама нису проистекле директно, него мимо њих. Ниједна од „истина“ трију јереси нема статус врховне, тотализујуће Истине. Ниједна од њих нема статусну предност у односу на друге. Упућене су једна на другу, али су и међусобно сукобљене.

Да би се разумела коначна, духовна, метафизичка Истина, коју јереси неупоредиво више од „званичних“ религија откривају, мора се имати у виду да се она *йемељи* на сукобу као покретачком начелу. У основи „овог“ фиктивног света лежи сукоб. У основи „оног“ другог фиктивног света, који тек треба да настане захваљујући пројекту „хазарског речника“, више неће бити сукоба, али тамо неће бити ни *оваквоџ* човека, ни *оваквоџ* Бога.

2.3. Положај снова у хазарској религији и секти ловаца на снове. Сан је у хазарској религији имао суштински значај; та религија, као и секта ловаца на снове, претходили су оној религији коју су, након полемике на кагановом двору, Хазари примили. Сан је „време када је човек најнеотпорнији“ (РАВИЋ 2001: 33) и тада су ови ловци урањали у туђе снове, како би из њих извлачили делиће Адама. Хазари су имали „култ сна“: „Сматра се да онај ко је изгубио со не може да заспи“ (РАВИЋ 2001: 259).

Со је сакрална твар; тело Адама Руханија је, према Зеленој књизи, „сновидовно“, а њихов Бог је био „бог соли“. Губитак соли представља, у неку руку, грех и удаљава појединца од Бога. А Богу се може приближити једино кроз сан, јер, сматрали су ловци на снове и међу њима најчувенији читач Мокадаса ал Сафер, да „на дну сваког сна лежи Бог“ (РАВИЋ 2001: 101).

У сновима њихови преци, чак изумрли народи, стичу привид слободе.

„Отуда сан има угледно место у хазарској вери, јер прошлост засуђњена заувек у себи добија нешто слободе и нових могућности у сновима“ (РАВИЋ 2001: 259)

Сан постаје коректив прошлости, утопијско место на којем се прошлост рађа „још једном, али на бољи начин“. Сан је, такође, утопија будућности; тако је хазарска принцеза Атех, којој је шејтан Ибн Хадраш одузео пол али јој је зато дарован вечни живот, могла да има љубав само у сну (РАВИЋ 2001: 158); у сну је била љубавница истраживача хазарског питања из „барокног слоја“ Самуела Коена, а долазила је на сан и Исајлу Суку (у трећем хронолошком слоју) и слала му, као наговештај смрти, и као некада свом љубавнику Мокадаси ал Саферу, кључ од своје ложнице.

Онтолошки статус сна је, с обзиром на различите верзије приче о Адаму, неизвестан и амбивалентан. Према „Казивању о Адаму, брату Христовом“, сан је врхунски тренутак који надилази егзистенцију појединца;

такви тренуци скупљени заједно творе „хазарски речник“, односно временско тело Адама, брата Христовог. Међутим, тај Адам чедо је оба творца, Сатане, који га је направио, и Бога, који му је удахнуо душу. „Повест о Адаму Руханију“ узима сан у дословном значењу и учи да, такође, снови свих људи заједно скупљени чине „сновидовно“ тело Адама Руханија. Али, тај Адам, предак човека, пали је анђео. Снови тако час претежу ка божанском а час ка сатанском полу. У Жутој књизи, на пример, вештица Ефросинија Лукарјевић каже за себе да је ђаво, а да јој је име сан.

„Ја сам прва Ева, зовем се Лилит, знала сам име Јехове и посвађала сам се с Њиме“ (РАВИЋ 2001: 282)

О блискости сна и смрти, о чему је говорио, између осталих, грчки философ Горгија из Леонтина („Ево где ме сан полако предаје својој сестри“ [DE KREŠENCO 1991: 171]) сведоче изреке које се приписују шејтану Јабиру Ибн Акшанију: „1) смрт је презимењак сну, само то презиме није нам познато; 2) сан је свакодневни крај живота, мала вежба смрти, која му је сестра, али сваки брат није подједнако близак сестри“ (РАВИЋ 2001: 147).

Сан је смрт у малом али је и смрт „презимењак сну“, што значи да смрт по свом опсегу подразумева али и превазилази сан.

Како су Хазари неговали „култ сна“, а сан је, као што се видело, у блиској вези са смрћу и демоничношћу (Лилит), ствара се закључак да је хазарско ишчезнуће имало предиспозиције у самој суштини њиховог колективног бића и њихове религије. Уздигавши сан „на светињу вишу од јаве“, Хазари су се, у ствари, „одали ђаволу и самоуништењу“ (В. ТРАШЕВИЋ 2003: 49).

Осим могућности да се Бог и Истина могу спознати тек у смрти, ловци на снове верују да се Богу појединац може приближити тако што ће ронити до дна нечијег сна, јер тамо „лежи Бог“, а то значи да „истине нигде нема као у сновима“ (MONROŠ-STOJAKOVIĆ 1991: 19). Међутим, може ли се и даље несметано живети након таквог „откривења“? Као што каже принцеза Атех, ако ловац на снове: „није начинио ниједну грешку пењући се ка Богу, па му је стога омогућено да га види на дну читавог сна, начинио је сигурно грешку на повратку, силазећи у овај свет са висина у које се винуо. И ту је грешку платио. Пазите на повратак! – закључила је принцеза Атех. Рђав силазак може да поништи срећан успон на планину“ (РАВИЋ 2001: 102).

Сусрет са Богом и Истином представља хибрис; зато ће појединци, као што су, на пример, Мокадаса ал Сафер или Јусуф Масуди, који ће покушати да им се највише приближе, бити кажњени, тј. онемогућени да своје искуство поделе са другима.

Сан је свакодневна мала смрт, али губитак сна показатељ је приближавања реалне смрти. Тако је Абу-Кабир Муавија, исламски истраживач хазарског питања у двадесетом веку, пре него што се запутио на научни скуп који ће се одржати у хотелу „Кингстон“ у Цариграду и где ће бити

убијен, након једног пророчног (прекогнитивног) сна препуног симболике, „одсањао све своје снове редом, али унатраг“ (PAVIĆ 2001: 219). Могу се повући паралеле између инверзног сањања снова, сањања које призива и упућује на блиску смрт, и у савременој свести устаљеног али не и потпуно прихваћеног веровања да човекова душа у тренутку смрти проживљава читав живот уназад, као на филму.

„Тако је дошао до последњег сна. У његовим ноћима његово је време као хазарско време текло од краја ка почетку живота и истекло. Отада није више сањао ништа. Био је чист и спреман за један нови живот“ (PAVIĆ 2001: 220)

Слично њему, и Аврам Бранковић је научио од Самуела Коена, којег је сањао у сну, „да чита здесна улево на јеврејски начин и да сања снове од краја ка почетку“ (PAVIĆ 2001: 57). Јусуф Масуди, који је урањао у њихове снове, такође је једном изјавио да више не може да сања (PAVIĆ 2001: 200).

Циљ ловаца на снове је, према савету који је један старац дао Јусуфу Масудију, „да схвате да је свако буђење само степеница у низу ослобађања из сна. Ко схвати да је његов дан само туђа ноћ, да су његова два ока исто што нечије једно, трагаће за правим даном, који омогућује истинско буђење из сопствене јаве, као што се буди из сна, а то води стању у којем је човек још буднији но на јави“ (PAVIĆ 2001: 189).

Речи тог старца довеле су у питање подвојеност између сна и јаве, или, тачније, статус саме јаве. Права јавна настаје тек у смрти, јер тада нема спавања:

„А ако је Бранковић икада био на јави, био је то сада, овако копљем прободен јер у смрти нема спавања“ (PAVIĆ 2001: 215–216).

У одредници „Аверкије Скила“ у Црвеној књизи помиње се белешка Јусуфа Масудија, који је записао да је „сан увек неупоредиво дубљи од било какве јаве“ (PAVIĆ 2001: 119). Другим речима, циљ ловаца на снове је, према савету који је шејтан Јабир Ибн Акшани дао Јусуфу Масудију, да овладају тајном смрти:

„Зато ти, као читач снова, имаш моћ да прочиташ његов сан и да тамо нађеш и сазнаш све о смрти, да провериш и допуниш моје искуство и искуство моје врсте“ (PAVIĆ 2001: 209).

Ловци на снове постају, у ствари, ловци на истину о Богу, на истину о смрти (в. DELIĆ 1991: 212). Они желе да сазнају тајну смрти, да је непосредно доживе „изнутра“, са друге стране (в. DELIĆ 1991: 222). Сан је дубљи од јаве зато што се кроза сан, а не на јави, човек приближава Богу. Пошто „сан има виши ступањ стварности од самих ствари“, то значи да је људска природа детерминисана да прекорачи границе стварности „обичних ствари“: реч је „о суштинској упућености људског на божанско, коначног према бесконачном, временог према безвременом“ (TOMOVIĆ-ŠUNDIĆ 2006: 117).

3. Епилог. Духовност која у *Речнику* преовладава сукобљена је са магистралним токовима трију традиција, као и јеретичким „истинама“ религија. У питању је превратничка и субверзивна духовност, уперена не ка духовној вертикали, него у темеље природног поретка. Таква духовност, која захтева стварање свега постојећег „још једном, али на бољи начин“ – дакле својеврсну инверзну апокалипсу – представља једини преостали браник пољуљаног субјектовог идентитета.

Раван духовности у књижевном делу, а овде је реч о Павићевом делу, и то пре свега о *Хазарском речнику*, прожима се са културом у чијим оквирима је оно настало. Какав је однос културе и равни духовности у појединачном књижевном остварењу? Култура подразумева духовност као један од властитих темеља, будући да је настала из (религиозног) *кулџа*. Али, за разлику од религије која једну културу утемељује, као што хришћанство чини темељ хришћанске културе, култура у себе често инкорпорира различите, па и међусобно сукобљене духовне вредности, као што у поменутој хришћанској култури истовремено егзистирају и хришћанство и (христијанизовани) паганизам, као и сасвим друга религиозна и духовна стремљења. Хришћанство представља темељ и центар хришћанске културе, али око тог центра могу да левитирају сасвим различите духовне вредности. Култура је у том смислу, захваљујући својој апсорбујућој, привлачној моћи, шира од религије.

Култура није монолитна, него дијалогска са самом собом и са свим духовним наносима који је богате. Идентитет једне културе, током њеног развоја, претрпљује значајне промене. У својој генези култура може да прође кроз међусобно сукобљене видове постојања и властито дефинисања. Ако је у почетку моноцентрична, као што је (била) хришћанска култура, наноси нових духовних вредности са маргине могу темељно да поткопају њен центар, или га померивши ка маргини, или га надоместивши полицентричношћу. Често те промене нису условљене квалитетом одговарајућих духовних вредности, него институционализованом моћи кроз коју се те вредности пројављују.

Какав ће положај одређено књижевно дело имати у контексту културе у којој је настало, под условом да је реч о делу високих естетских домета, зависи пре свега од два чиниоца: с једне стране, од квалитета духовне равни, тј. блискости или удаљености од духовности оне религије која, као референција поменуте равни, представља центар или најшири оквир дате културе, односно, од способности успостављања квалитетног (афирмативног или не) дијалога са том референцијом и, са друге стране, од (најчешће ирационалног) прихватања културе да ступи у дати дијалог. Шта то значи? Реч је о томе да се *никад не зна* које ће дело остати трајно забележено у једној култури, да поклапање симболичког поља између дела и културе не мора бити условљено ни његовим естетским, као ни, у квалитативном односу према магистралном току културе, духовним вредностима. Нарав-

но, духовну раван једног дела треба схватити не искључиво у религиозном, него у најширем смислу речи.

Једно дело може настати у оквиру одређене културе, али његове естетске и духовне вредности ту културу могу да надиђу и да буду прихваћене и у оквирима других култура. Реч је о истовременом ширењу једне културе, преко датог дела, на домене других култура, као и о поклапању различитих култура у оквиру једног дела. Такође, може се десити да исто дело буде боље прихваћено у другим културама него у матичној. Све зависи, чини се, од воље културе да ступи у плодотворан дијалог са делом, а услов томе је да у самом делу буду уграђени „кодови“ који ће иницирати тај дијалог.

Када је реч о *Хазарском речнику*, или уопште о односу целине Павићевог опуса према српској култури, која несумњиво јесте и хришћанска, реч је о делу (*Речнику*, али и целокупном опусу) које је обележено јеретичком мисли и, у односу на хришћанство, превратничком и субверзивном духовношћу. Српска култура је шира од хришћанства, пре свега православног хришћанства, и она може да прихвати и хришћанске, и нехришћанске, па и антихришћанске идеје; у њене врхунце спадају и дела која несумњиво, кад би се читала у религиозном и идеолошком кључу, припадају неправославној визији света. Она су остала у њеном центру не само због естетских вредности, него и због остварења дијалога између тих, условно речено, „јеретичких“ духовних вредности са датом културом. Да до поменутог дијалога није дошло, та дела би, „заступајући вредности“ које нису у духу магистралних кретања културе, једноставно била маргинализована, као дела која нису у „духу“ те културе. До преклапања симболичког поља не би дошло и та дела би на маргину истиснуле и култура и она „духовност“ која се у њима пројављује.

Духовност у *Хазарском речнику*, будући да је превратничка и субверзивна, условљава да роман гравитира ка маргини. Да ли ће ово Павићево дело заиста тамо доспети, у мрак „странпутице“, или ће култура прихватити и одржати дијалог са њим како би остао у центру, у пољу онога што би био њен „прави пут“, изгледа да само време може да „преда добар одговор“.

ИЗВОРИ

PAVIĆ, Milorad. *Hazariski rečnik* [ženski primerak]. Beograd: Dereta, 2001.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ГРОС, Борис. Нови речник несвесног. Божидар Зеџ (прев.). *Књижевност* 82/11 (1988): 1780–1784.

ЈАУС, Ханс Роберт. Павићев *Хазарски речник*. Љубинка Петрин (прев.). *Књижевност* 102/1–2 (1997): 245–252.

- ЈЕРКОВ, Александар. Од нове текстуалности до културне поетике. *За увек и дан више*. М. Павић. Земун: Драганић, 1996.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Књижевност – кријивика идеологије. Књижевне теме IX*. Београд: Српска књижевна задруга, 1991.
- ПИЈАНОВИЋ, Петар. *Павић*, Београд: Филип Вишњић, 1998.
- ТРАШЕВИЋ, Тања. *Гамбијџ принцезе Аиџех. О Хазарском речнику Милорада Павића*. Ниш: Нишки културни центар, 2003.
- DELIĆ, Jovan. *Hazarska prizma. Tumačenje proze Milorada Pavića*. Beograd: Prosveta i Dosije. Titograd: Oktoih. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.
- DE KREŠENCO, Lucano. *Istorija grčke filozofije. Predsokratovci*, Mirjana Jovanović-Pisani (prev.). Novi Sad: Svetovi, 1991.
- MONRÓS-STOJAKOVIĆ, Silvia. *Poslednje Kortasarove škole*, Beograd: Bata, 1991.
- STOJANOV, Jurij. *Skrivena tradicija u Evropi. Tajna istorija srednjovekovne hrišćanske jeresi*. Miodrag Marković (prev.). Beograd: B. Kukić. Čačak: Umetničko društvo Gradac, 2003.
- TOMOVIĆ-ŠUNDIĆ, Sonja. *Književno-antropološki portreti*. Podgorica: CID, 2006.

Kristijan Olah

INVERSE OF THE APOCALYPSE. THE PROBLEM OF HERESY AND CULTURAL
(SELF)DEFINITION OF MILORAD PAVIĆ'S *DICTIONARY OF THE KHAZARS*

Summary

This paper analyzes the overturning, heretical spirituality in *Dictionary of the Khazars* by Milorad Pavić. The problem of heresy, on display at the three teachings of Adam, is the key to understanding the novel, a fictional world and its spiritual architecture. This problem involves "true" reorganization of the world, and its re-creation. For, in relation to the "official" religion, heresy is in the metaphysical sense more truthful. In relation to "reality", dreams are also more truthful. Subversive Spirituality, and the willingness of such a spirituality of dialogue, therefore, implies and raises questions concerning not only the position of Pavić's novel within the Serbian culture, but also a willingness of the culture to establish and maintain the dialogue with the novel as well.

Институт за књижевност и уметност
Београд
kristijan.olah@ikum.org.rs

Љиљана Ћук

ГЛЕДАТИ *АРЛЕКИНЕ* ВЛАДИМИРА НАБОКОВА: УСПОМЕНЕ У ОГЛЕДАЛУ (време романа)

Последњи Набоковљев роман се по свом лакој скоковитом темпу (распоред временских фигура) разликује у многоме од претходних. Међутим, редослед приповедања опетује пређашње матрице: о догађајима се приповеда са краја хронолошке линије у ретроспективи јунака-приповедача. Чињенице из садашњости и прошлости вредноване су са позиција будућности јер пишев пародирани представник приповеда удаљен од младалачких страсти. На местима где се могу очекивати паузе и изохроније у приповедању, појављују се сажети. Темпирани су понајвише на оним местима која искривљују праву биографију.

Кључне речи: распоред времена, темпо романа, пролепса, пародирана аутобиографија

1. Увод. Има мишљења да је биографија Владимира Набокова коју је написао Ендрју Филд послужила славном писцу као инспирација за настајак фиктивне и пародичне верзије сопственог живота.¹ Своју 'аутобиографију' Набоков објављује 1974. године.

Иницијални кључ за разумевање наратива је дупла библиографска парадигма (с једне стране Набоковљеви, са друге Вадимови романи), као и понављање опсесивних тема Владимира Владимировича. Остали кључеви воде у покрајње простор(и)је са другачијом расветом која помаже да се свет романа сагледа на још начина. Један од њих је временска анализа. Како су, у темпоралном смислу, написани *Арлекини*? Двојништво и двојструка природа и човека и уметника, одражавање сложене стварности и њених светова, једна је од нити на коју је нанизана трећина романа Владимира Набокова (*Очајање, Шћипун, Сиварни живој Себастјана Најта*,

¹ *The encounter with Field, his first real-life biographer, produced...[the] parodic text... Look at the Harlequins!* (SWEENEY 1974: 295).

Бледа вайџра). У *Арлекинима* се последњи пут говори о двојништву и последњи пут се говори о времену. Набоков је опет оригиналан. И опет генијалан. Али, истину о времену није докучио. Сам, без свог представника Вадима Вадимовича, морао је да се сусретне са госпођицом Стварност и једном за свагда доврши своју потрагу. Пред нама који остајемо потрага тек предстоји. Овај рад је један такав подухват.

2. ВРЕМЕ У ПРЕТХОДНИМ РОМАНИМА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА. Групи романа који нису смештени у прошлост, који су написани тзв. епским презентом, без нарушавања наративне сукцесивности фабуле, припада неколико Набоковљевих романа (*Краљ дама љуб*, *Камера Обскура*, *Подвиџ*, *Позив на љоџубљење*). Остали романи су наглашено аналептични.² И када постоји оквирна прича, Набоков прати логични ред догађаја и не преплиће временске низове. У *Маџењки* јунак евоцира минуло време, али сукцесија и даље постоји и у оквирној и у уоквиреној причи. И у *Дару*, где је наратив разуђен и жанровски и темпорално на целине у развоју и сазревању уметника и где се наратија догађа час из 1, час из 3. лица, догађаји прате узрочно-последични след. *Бледа вайџра* дешава се у две равни и свака од њих има свој наративни часовник. Једно је земблански (Кинботова уобразиља), друго њувајски (са Џоном Шејдом и његовим лудим колегом), али евоцирано време у причи тече слева надесно. У *Лолиџи*, баш као и у *Очајању*, злочинац са краја живота евоцира успомене, поступно их ређајући. Најдаље у експериментисању временским секвенцама Набоков је отишао у невеликом роману *Прозирности сивари*. Ту се преплићу четири различита временска тока, односно четири посете главног јунака Хјуа Персона Швајцарској.

Унутар прошлог времена и унутар епског презента, међутим, у свим својим романима Набоков се служи пролепсама. Приповедач инсистира на томе да му је позната будућност приче и тражи од свог читаоца да у њој партиципира. У свету Набоковљеве прозе јунаци пролазе прецизним временским саобраћајницама и наилазе на знаке обавештења и упозорења, које могу да виде или не (објаве, пројаве, наговештаји, знакови). Потребна за овладавањем временом у сопственој причи одражава потребу за овладавањем и спознајом времена у којем се живи. Приповедачева позиција на крају временског низа догађаја, у којој се основно већ десило, омогућава овакво познавање ствари и проходност у времену, такозвану омни-темпоралност.

² „Све различите облике одступања хронолошког времена приче од уметничког или сижејног псеудовремена приповедања Женет назива наративним анахронијама“ (MARČEVIĆ 2004: 113). Анахроније могу бити аналепсе и пролепсе. Ако се на догађаје гледа ретроспективно, приповедање је аналептичко, а ако информације из будућности приче 'упадају' у референтну садашњост, приповедач се служи пролепсама. Функције обе ове временске фигуре веома су разнолике.

Набоков у *Лужиновој одбрани* не меша будућност и прошлост док води фабулу до тачке смрти главног јунака, али у овом роману први пут експериментише компресијом наративног времена (опонашајући ход шаховских фигура).³ *Једном њородичном хроником* – *Адом* доминира сукцесија у приповедању, али се проблем с временом главног јунака Вана Вина у структуралном смислу огледа не само у поглављу посвећеном тој теми (*Трак-џајџ о времену*), него и у сажимању представљеног времена фабуле: време детињства заузима пола романа, сваки следећи период у животу уполављава количину преосталог текста. Најмање страна запрема дуг период заједничке старости двоје љубавника – најмање текста за најдужи животни период. У *Пнину* се логички почетак налази на крају романа, али се проблем времена овде усложњава променом приповедачевог гласа од хетеро-позиције до интрадијегетичке (испрва само тема са маргине, приповедач у последњем поглављу преузима лични тон у нарацији). *Бенд Синистер* поред нултог приповедача, који ће пробити оквир нарације и упасти у причу, има и оног уметнутог у лику Круговог пријатеља Ембера који једва осетно подмеће свој текст на 60 страна, што је структурирање времена са нивоа гласа и начина. У двопланом роману *Ћиварни живојџ Себасијјана Најџа* два животна низа сливају се у један, истраживачки В-ов у истраживани Најтов, где аксиолошки, и самим тим и темпорални, проблем тих надређености остаје отворен и нерешив.

3. ЕХО НЕКОГ СУПЕРИОРНИЈЕГ. *Неидентични близанац, њародија, лоџија верзија живојџа*, Набоковљев допелгангер Вадим Вадимович, руско-амерички писац, рођен је у предреволюционарном Санкт Петербургу. Подигла га је измишљена тетка. После револуције, одлази у Западну Европу, где његов патрон постаје гроф Никифор Никодимович Старов. Вадим среће прву жену Ајрис Блек и упловљава у најсрећније животно доба. Након непуних осам година несуђену књижевницу Ајрис убија њен љубавник, руски емигрант, копиле и нећак грофа Старова. Вадим се лечи и пише, и на крају жени своју секретарицу Ану Ивановну Благово. Пар добија ћерку и емигрира у Америку. И овај брак је пропао. После смрти Ане Ивановне, Вадим Вадимович преузима старатељство над једанаестогодишњом Изабелом (Јолитиним наводним прототипом). Ћерка и отац путују од мотела до мотела дилем Америке. Како би спречио нагваждања, Вадим жени Лујзу

³ Компресија се тиче односа једног трајања приче (израженог у секундама, минутима, сатима, данима, годинама) и једне дужине текста (изражене у редовима и страницама). Тај однос чини брзину или темпо приповедања. Изохроно приповедање, хипотетички нулти степен, јесте приповедање константне брзине. Све што од тога одступа, Женет назива *анизохронијама*. Фигуре анизохроније су: елипса, сажетак, сцена и пауза (и, опционо, приповедачев коментар). „Теоретски, постоји континуирана градација од оне бесконачне брзине која је елипса, где нулти сегмент текста одговара било којем трајању приче, до оне апсолутне спорости која се налази у дескриптивној паузи, где било који степен наративне обраде одговара нултом дијегетском трајању“ (ŽENET 1984: 259).

Адамсон, док Изабела након неколико година бежи са једним америчким хипиком у Совјетски Савез. Брак са Лујзом такође пропада. Вадим безуспешно походи совјетску Русију у потрази за вољеном ћерком. На крају, упознаје *йраву љубав* Белиног годишта коју ословљава са Ти. Међутим, он постаје инвалид а истина до које долази заправо га не задовољава.

Непоуздани приповедач, пародирани алтер его самог писца, романсира сеновиту биографију свог творца. Зато се *Арлекинима* шетају ликови познатог партенона. Поред Кинбота, Хамберта Хамберта, Хермана Карловича, луде Акве, шпијуна самог себе Смурова, Вадим је још један лудак Набоковијане са посебним психолошким проблемом. Када се у мислима окрене за 180 степени, не може да замисли обрнуту перспективу простора који га окружује. Али то није све, Вадим наслућује да је ехо неког супериорнијег Ја.

4. РАСПОРЕД ДОГАЂАЈА. Роман је написан сукцесивним редоследом: брзе смене (чешће) пунктуалне аналепсе (свршеним глаголима приказани су важни догађаји) и (ређе) дуративне (несвршеним глаголима приказује се психичко стање јунака), што ствара утисак да фабула следи јасне узрочне законе а судбина јунака Мекфатумове смишљене акробације. Као само божанство судбине, Мекфатум лично, Набоков често користи пролепсу јер контролише време своје приче, не само прошло него и оно будуће.

5. ВРЕМЕНСКО ТЕЖИШТЕ РОМАНА. Проблем временске тачке садашњости у роману потенцира онтолошки проблем времена главног јунака. Вадим Вадимович неколико пута говори о својој смрти па није потпуно јасно да ли је његово писање после парализе заправо онострано. Прошло време приповедања, али и динамички мотиви који померају причу унапред, упућују на удаљени референтни презент приповедања, смештен, како се до краја романа испоставља, у Вадимову болесну старост. Распон година је 75 (ако рачунамо и брзо испричане 22 године детињства и прве младости). Године 1970. 15. јуна главни јунак доживљава несрећу и остаје прикован за кревет у позној животној доби (у 71. години) а роман завршава после 1974. Аналепса није потпуна јер Вадим завршава текст након завршетка посете последње драге (после три недеље хоспитализације у јулу 1970) а у самом тексту помиње 1974. годину.

На 81. страни помиње се 1970. година: *Данас (1970), када сам свој бриџански љасош заменио за не мање моћан амерички...* (81). На 124. страни година 1970. је далеко иза Вадима. Он помиње књигу која је *недавно* изашла на Харварду, наводећи 1970. за годину издања.⁴ На 225. страни на по-

⁴ Љуба Савић је... кћи познатог ДП (друштвеног револуционара) који је *недавно* преминуо у Медону, пошто је окончао писање биографије Александра Првог (заморног дво-томног дела под насловом *Монарх и мисиџик*, данас доступног америчким студентима у једном сасвим осредњем преводу, Харвард 1970) (124 стр.).

четку четвртог дела Вадим горко јеца док пише (*Како данас ѓорко јецам*, 225). У трећем поглављу четвртог дела, на 244. страни, Вадим Вадимович каже: *Ако је Бел данас жива, има 32 ѓодине – ѓиачно колико и ѓи док ово ѓишем (15. фебруар 1974.)*. Дакле, апроксимативно време писања је четири до пет година. Вадим је настрадао 15. јуна 1970. и парализован је и неспособан за писање, али пише и 15. фебруара 1974. Изјаву приповедача: *Замислиѓе мене, сѓйароѓ ѓосѓодина, ѓрослављеноѓ ѓисца, како се хиѓро на леђима клижем ѓо ѓраѓу својих раѓириених мрѓвих ноѓу...* (340) не треба схватити дословно. Ванвремена тачка иза границе ѓудског живота није референтни презент писања овог романа, као што је случај са *Прозирним сѓварима* када В. суфлира нултом приповедачу и Хјуу Персону. Вадим није рехабилитован и није препорођен, пре свега зато што није сусрео праву Госпођицу Стварност.

6. УНУТРАШЊА РЕТРОСПЕКТИВА РАСПОРЕЂЕНА У ЖИВОТНЕ ЦЕЛИНЕ. Роман *Пољледај арлекине* написан је из перспективе 1. лица, у прошлом времену и то до тренутка када заблуду у вези са специфичним лудилом, којим је читав живот оптерећен, Вадиму објашњава ѓегова последња драга (Стварност). Приповедач је тада у поодмаклој животној доби и у инвалидским колицима. Он наставља нарацију из референтног времена као Херман, Хамберт, Ван Вин, Кимбот. На који начин он распоређује своју биографију? Сећање не сеже у детињство као у претходним романима, него сондира време до јунакове 23. године. Детињство и рано младићство описани су овлаш. Темпорални блокови су распоређени дуж биографске линије од младости до позних година приповедача на седам неједнаких (све краћих) делова.

- Први део је најдужи – 99 страна и прати Вадимово познанство са Ајрис (лето 1922.) као и време до ѓене смрти (1930). У овом периоду од осам година Вадим завршава четири романа (*Тамара*, *Пешак узима краљицу*, *Пленилуне*, *Camera Lucida*).⁵
- Други, нешто краћи део – 76 страна, описује две године дужи период, од 1930. до 1940. године. Њему припада рад на романима: *Црвени цилиндар*, *Изазов*, *Пољледаѓи ѓод сѓварносѓи*.⁶ Вадиму се дешава непријатност са тајном обожаваатељком Губов Серафимовном Савич (1. фебруара 1934), после које упошљава бледуњава пуританку Ану Благово (2. маја 1934), другу супругу и будућу мајку своје вољене Бел. Године 1939. породица се сели у Америку.

⁵ *Тамара* (1925); *Маѓењка* (1926); *Пешак узима краљицу* (1927); *Краљ, дама ѓуб* (1928); *Пленилуне* (1929); *Гужинова одбрана* (1930); *Camera Lucida (Покољ на сунцу)* (1931); *Сатега Obscura (Смех у ѓами)* (1933).

⁶ *Црвени цилиндар* (1934); *Позив на ѓоѓубљење* (1938), *У знаку незакониѓи рођених* (1947); *Изазов (The Dare)* (1950); *Дар* (1938) и *Подвиѓ* (1932); *Пољледаѓи ѓод сѓварносѓи* (1939); *Сѓварни живоѓи Себасѓијана Најѓа* (1941).

- Трећи део заузима 31 страну и обухвата период од шест година (1940–1946). Вадим прихвата предавачко место на универзитету у Кверну, 1940. Он и његова жена настанују се у *уклејтој кући* Ленгли. Добијају кћерку Изабелу 1942. године. Брак се урушава, чему, између свега осталог, доприноси Анина пријатељица Нинел Ленгли и Вадимова афера са Доли ван Борг. Писмо разлаза датирано је 13. априла 1946. Као да је учинио нешто крајње недопустиво, Вадиму није допуштено да виђа кћер. Ово је време писања романа *Есмералда и њен Парандрус*.⁷
- Четврти део (57 страна) обухвата распон од четрнаест година (1946–1960) али није период највећег временског сажимања. Вадим се виђа са удатом Лујзом Адамсон. Године 1953. 17. маја торнадо је усмртио Нинел и Анету и 21. маја кћерка Изабела долази код оца Вадима. Отац и ћерка живе слободно, две године путују. Како би спречио узнемирујуће гласине, Вадим жени тада већ удовицу Лујзу. На свечаној вечери 1. октобра 1955. износи свој проблем са простором, што је и брачна понуда Лујзи. Ради на романима: *Изгнанство из Мајде*, *Царство крај мора*, *Др Олга Рјејнин*.⁸ Изабела одлази у Швајцарску на школовање које траје од 1957. до 1959.
- На 28 страна, обгрливши отприлике десет година (1960–1969), пети део говори о најтамнијем периоду живота када писац губи кћеркину приврженост и, са друге стране, убира успехе књижевног рада. У лето 1960. Бел је побегла за мужем у Совјетски Савез. Скоро целе 1961. Вадим је у болници. Тек поткрај 60-их сазнаје да је његова ћерка удата за Ветрова и, праћен од агента КГБ-а, одлази у Русију да се с њом види, што се до краја изјаловљује. Пише роман *Невидљиви љар*.⁹
- Шести део (19 страна) обухвата десет месеци. Септембра 1969, последњег семестра у Кверну, Вадим упознаје четврту супругу. То је време завршавања капиталног *Ардиса*.¹⁰ 15. јуна 1970. стиже писмо дефинитивног разлаза од Лујзе а око пола седам истог дана Вадим доживљава несрећу.
- И седми део романа са најмање страница (18) јесте епилог Вадимовог живота. Обухвата три недеље физичке одузетости јунака-приповедача (до средине јула 1970, он је већ на ногама), као и први сусрет са драгом одмах потом. Роман се завршава даном одласка Стварности из болнице када Вадиму треба да послужи чај, али у себи садржи и реферисање на тренутке писања која падају у 1974. годину. У овом делу Вадим тумачи проблем простора као проблем времена.

⁷ *Есмералда и њен Парандрус* (1941); *Сиварни животи Себастјана Најџа* (1941).

⁸ *Др Олга Рјејнин* (1946); Пнин (1957), *У знаку незаконито рођених* (1947); *Изгнанство из Мајде* (1947); кратка збирка приповедака *Пролеће у Фијалици* и друге приче; *Царство крај мора* (1962); *Лолија* (1955), *Бледа вајра* (1962).

⁹ *Невидљиви љар* (1962); *Бледа вајра* (1962) и *Погледај арлекине* (1974).

¹⁰ *Ардис* (1970); *Ада или сираси* (1969).

7. ФАТАЛИЗАМ ПРОЛЕПСИ. Као што и иначе, у зрељој стваралачкој фази, радо чини, Набоков на почетку нарације указује на то да су му познати каснији догађаји и да је његов приповедач временски удаљен деценијама од приповеданог. Због тога праволинијско приповедање, које казује како је нешто било, 'ремете' фаталистичке објаве о томе шта ће бити, тзв. пролепсе. На пример, Вадим каже да је у Карнавоу ишао пречицом *коју ће касније научићи најамеи, камен њо камен, сваку ирунку ирацине њоџ чаробноџ леиџа*. Реченица о Ајрис Блек: *Уочи саме своје изненадне смртии* (87) пала је из будућности неопозиво као смртна пресуда, изречена јунакињи. Једанаеста глава је у целости посвећена припреми њеног убиства. Ајрис ће убити љубавник, поручник Владимир Благидзе Старов. Поглавље је написано у субјективним пролепсама које побуђују напетост: *Нека ми буде доиуициено да издојим неколико иророчанских деиџаља, у њо време веициџо маскираних, у боџаиџом икаџу наицих седам зима...* (88). Приповедач ће најавити смрт и друге жене: *Анеиџа и ја иланирали смо да у иролеће одемо у Енџлеску (иџлан никада није сиrowеден у дело) а у леиџо 1939. џодине у Аме-рику (џде ће она умреиџи чеиџрнаесиџ џодини касније)* (178). Док са Доли ван Борг у једном хотелу вара жену, Вадим Вадимович убацује информације из будућности 'старе' неколико деценија, наиме, из времена своје посете Русији:

„Једна набусита рецепционарка (која ме је у мнемоничком обрту подсетила на оне керберасте цукеле у хотелима Совјетског Сибира у којима ћу застајати две-три деценије касније) захтевала је да неизоставно упишем своје име..." (210).

У *Арлекинима* ретроспекција сеже у дубоку прошлост и само скоковите пролепсе говоре о томе да су јунаку познати сви догађаји, те да референтни презент у предсмртној тачки даје јунаку-приповедачу јасан видик на панораму сопственог живота (баш као у романима *Очајање*, *Бледа ваиџира*, *Ада*, *Полиџиџа*). Наравно, то привилеговано свезнајуће место у нарацији одабира унутар меморије оно битно, динамично, што је ултимативно утицало на живот.

8. РИТАМ НАРАЦИЈЕ. Као ни један други роман Владимира Набокова, по третману наративног времена посве другачији од свих претходних, *Арлекини* одају утисак лаког, лепршаваог и окрутно супериорног, узрелог Набоковљевог стила. Темпо нарације је елиптичан и крајње сажет. Елегантна смена разноврсних сажетака и белина преовлађује, а изостаје – за Набокова ништа мање типична – пауза.

9. ДЕТИЊСТВО БЕЗ ПОЕТСКИХ ПАУЗА. Приповедач летимично прелази преко година детињства. Одсуство нарочитог рефлексивно-носталгичног жала за минулим временом говори о другачијем приповедачу, управо изврнутом, негативу оригинала.

Ајворово учтиво питање (*Какво је било њвоје дејинство, Мекнабе?*) само је наративни алиби за временски биографски сажетак првог лица. То време пре 1922. стало је на шест страна. Родитеље је дечаку надокнадила једна чудновата њејка, грофица Бредов, рођена Толсјој, која га је упутила у тајне измишљања (*измишљај стварности*).¹¹ Елидирано је једанаест лета све до времена бољшевичке револуције. Једне црвене јесење ноћи 1918. године Вадим бежи са имања свог рођака и убија црвеноармејца. У Лондону има заштиту масона грофа Старова, некада заљубљеног у његову мајку. Као још један Вадимов арлекин (*заваљен у својој фотиџи као у њовећем роману*), Старов је Вадиму платио школовање и завештао му скромну финансијску потпору.

Брзи темпо нарације као да говори о умору луцидне перцепције седамдесетогодишњег Набокова. Животно искуство остарелог писца пребогато је, али времена да се оно представи дугим наративним задржавањима, приповедач као да нема у изобилју.

10. РОМАНИ АРЛЕКИНИ. У основни тематски низ сажетака спадају романи и мотиви Набоковљевог опуса. Раскринкавање наводно глувонеме будуће Вадимове жене Ајрис упућује на сцену из Набоковљевог романа *Стварни живој Себастијана Најџа* (Ајрис реагује на телефонски позив исто као што Себастијанова фатална 'Францускиња' Нина Речној реагује на речи изговорене на руском). Док Ајвор и Вадим иду око виле, зачуо се *некакав стјрашан надљудски звук*. Припадао је ари са *јолиичком јроцлошћу* (до-спелој из канцеларије омраженог Падука и романа *Бенд Синисјер*). Вадим признаје да је зубара Молнара искористио у *Царсјву крај мора* (а у поменућу књигу Молнар долази из *Лолије*). Алудирајући на роман *Подвиџ* и мало француско село у које путује јунак овог романа Мартин Еделвајс, Вадим лето '31. проводи у Петит Веру на северу Француске (*...јука брљојина у стјаклу моџ ума...* 114). По повратку у Париз одазива се позиву руског новинара Степанова и код њега проводи два месеца. Унука Степанових, која је уносила чај сваки дан у исто време, продужила је своје напредовање (каже Вадим) право у роман *Црвени цилиндар* (Набоковљев *Позив на јоџубљење*, где је постала Емица, *осуђеников двосмислени уијешићел*). Вадимова посета издавачкој кући *Бојан* и њеном власнику Осипу Оксману у целини има функцију да прошири пародично близанаштво Вадима и Набокова. На четврту или пету годишњицу Ајрисине смрти, док је шетао поред Сене, сумњив са своје раскопчаности и расположења, Вадима је *мучило... сну слично осећање да је [његов] живој неидентични близанац, јародија, лошија верзија живој некоџ друџоџ човека, неџде на овој или некој друџој земљи...*, 135). Оксман стално греша кад именује Вадимове романе: *Camera Obscura* а не *Lucida*, *Принцеца Мери* (*Маџењка*) а не *Тамара* и попустљиво се исправља

¹¹ Вадим изговара легендарну апорију, достојну Зенона: *И јесам. Боџа ми, јесам. Измислио сам ју своју стјару њејку у часј својих јрвих сањарења* (17).

у говору као да чини уступке болеснику. Вадим признаје: ...*Помисао да лaйсус у ђовору једне будале или ђођрещка у сећању мођу да усђосђаве из-ненадну везу са друђим светђом... ђо је било неђоднощљиво...* (146). Оксман, особа за везу са другим светом, прича како је познавао Вадимовог оца (видео га је у Опери са женом и двојицом дечака). Евоцирани лик подсећа на Набоковљевог оца, аристократу, научника, политичара, али Вадим вели да је његов отац умро шест месеци пре него што се он родио. Звао се Демон (као отац главних протагониста *Аде*). Његов славни портрет насликао је још славнији Врубељ. Вадим га је овековечио у *Ардису*. Алузију на своје дугогодишње бављење Пушкином, приповедач чини помињући дванаест година рада на руском преводу Милтоновог *Изђубљенођ рађа*. Вадим је напустио и псеудоним В. Ирисина, као Набоков свог Сирина. Док пише о новом роману *Изазов* (Набоковљев *Дар*), завршеном 2. мађа 1934. године, Вадим упошљава Анету Благово, невешту у куцању (*Све је врвело од ђрещака у ђи-сању, ђиђођрафских омащки и ружних исђравки...* 149), и најављује заједничку будућност кођа је пар чекала у Америци. Руски оригинал *Изазова* пођавио се тек 1950. године, са инкорпорираном биографиђом о Достођевском, у кођој обавештени читалац препознаје забрањену Набоковљеву биографију Николађа Чернишевског. Мотиви из романа *Лолиђа* провлаче се у епизодама о Изабели и Доли ван Борг. Средином мађа 1946, Вадим има *ђрљаву малу аферу* са двадесетчетворогодишњом Доли, чије име подсећа на варијацију имена Долорес Хеђз. Вадим се у инкримисаном хотелу потписује са 'Дамберт Дамберт'. На крају, техником сливања хронотопа кревет Доли ван Борг постаје болнички. Ниђе искључено да је Вадим Вадимович малођ Изабели урадио нешто што ниђе требало кад је тако напрасно хоспитализован, пошто Белина мађка приликом развода захтева доследно невиђање оца и ћерке, за шта ниђе имала оправдано законско право, али морално можда јесте. Кад је оженио Рускињу Ану Благово, приповедач почиње да ствара на енглеском језику (да 'ради без мреже'). Он развиђа идеју за нови роман *Пођледађиђ ђод сђварносђи* и описује *брађйске фусносђије* кође су се злокобно повећавале: *До двесђођије сђйранице, ђрађа из фусносђиа заузела је две ђређине ђексђиа*. Читалац се наводи да направи паралелу са романом *Бледа вађйра*.¹² Само двојништво Вадима Вадимовича и његовог аутора опетује главни мотив *Бледе вађйре*, где далека *деђа ви* повезаност и асоцијативност чине подлогу за лемнискату (математичку функцију 4. реда) на више начина подељене личности Шеђд-Кинбота.

11. ТЕМАТСКИ НИЗ САЖЕТАКА: ВАДИМОВЕ ЖЕНЕ

11.1. ЕНГЛЕСКИЊА АЈРИС И ЦИКЛУС ПИСАЊА РУСКИХ РОМАНА. Прича почиње пред Вадимов сусрет са првом женом, што се десило на лето 1922. године (*Своју ђрву суђруђу, а било их је укуђино ђйри или чеђйири, уђђозна сам у ђо-*

¹² Наслов текста и време његовог настанка (као и тема) кореспондирају и са Набоковљевим романом *Сђварни живођи Себасђиђјана Нађђа*.

мало несвакидашњим околностима... 9). Од погрешних потеза у животу главног јунака судбина, која је требало да споји Ајрис и Вадима, нехотице је саткала мрежу (*Слеји сйлейкап Мекфайџум вукао је уйраво йогрешне йоџезе који као да су унайред искључивали и најмању могућност усйеха...* 9).¹³ 'Случајни' потези сусрета дати су кратким егзактним временским сижеима којима нас писац враћа скоковито у релевантне временске тачке. Заједничко време Ајрис и Вадима чини основну потку идиличног животног времена супружника. У једном тренутку (пето поглавље), у *йреџибу њеноџ ѓласа*, [Вадим је] *осеџио изненадно йреклайање у йкиву времена као да се ово већ једном доџодило раније или ће се йоново доџодити* (36). Ајрис је далеки наводни прототип фаталне жене Вана Вина Аде. Одслушала је песму и *йрислонила длан на образ чајника* (42), што је нашло места у *Ардису*, каже приповедач повезујући светове фиктивног и фактивног. Друга половина првог дела романа посвећена је заплету око смрти Ајрис Блек. Наиме, што је Вадимов рад успешније напредовао, то је за Ајрис бивао све више туђ. Узимала је часове руског док је Вадим писао *Тамару*. Ангажовала је разне руске комесаре да јој преведу мужевљев роман, али безуспешно. До краја се посветила писању свог романа, чије је небројене верзије обрисала и уништила. Ајрис даје Вадиму писмо којим је уцењена од стране љубавника и представља то као потку свог писанија. На пролеће ће је тај њен љубавник-уцењивач заиста убити, прво њу па себе. Осам година брака Вадим је представио на 99 страна, што је сажимање најмањег интензитета у поређењу са другим деловима романа.

11.2. Рускиња Ана Благово и романи на енглеском језику. Пошто се преселио у трећеразредни хотел у центру Париза, Вадим бесомучно пише пред ужасом самоће. У другом делу романа он сања своју другу секретарицу, млађахну *малену* госпођицу Благово, с којом се буди у некој непознатој кући. *Била је елеџанйна, била је млиџава, била је йрилично анђеоска на један одређени начин, и очајно ѓлуџа на мноџо друџих...* (156). За сном следи писмо признања и исповест о болести у животној формули све већих погрешака и све погрешнијих изабраница. Ана Ивановна Благово (која подсећа на пету девојку слева са Ботичелијеве *Примавере*) на договорени састанак уместо фирентинског шешира ставља свакодневни. Чак је и средњи део просидбеног писма прескочила, чиме Набоков портретише неозбиљну, пре свега, недостојну Вадимову дружбеницу. Она је пуританка, старомодна, неукротива, чедна, неупућена, претерано крута. Заједнички живот са другом супругом приповедач скраћује на неколико релевантних дога-

¹³ Набоковљев Мекфатум аутоматизован је у једном од романа Себастијана Најта. И јунаци *Дара*, Зина Мерц и Фјодор Годунов-Чердинцев, тапали су по специјалној мапи међусобног тражења у времену и простору корак по корак. Питање судбине, неизбежног фатума, јесте питање ауторовог односа према времену. Код Набокова је тај однос у знаку потпуног поверења, тако да пишчева мука с временом често представља вешту али не превише убедљиву интелектуалну игру.

ђаја (са итерацијама о томе где је пар обично ручавао а где вечеравао). Следећих шест година живота сижејно су распоређене у неколико епизода, односно темата који проистичу једни из других.

Романи се не продају... и у њаквим околностима Вадим не може да одбије... предавачко место које му је 1940. понудио Универзитет Кверн... Нисам се осећао лако од све док моје Царство крај мора (1962) није делимично надокнадило губиљак мог имења у Русији (1917) и распршило све финансијске бриге до краја његовог живота (192).

Пар изнајмљује стан у улици Бафало број 10 код Нинел Иљихине Ленгли, доценткиње на славистици (на више начина расељене особе). Прве јесени Анета је трудна. Нинел, заљубљена заправо у Вадима а не у Анет са којом све више проводи дане, бивша је жена писца чувене *Марксистичке историје Америке*. У загради биографског сажетка о животу Нинел Ленгли, Набоков описује једну помодарску појаву интелектуалних кругова у Америци тридесетих и четрдесетих а то је лева оријентација и симпатије за Совјете. После дванаест година брака Ана оставља Вадима. Писмо растанка, датирано 13. априла 1946, пропраћено је Вадимовим сумњичавим коментарима. Шест година описане су на тридесетак страница. Сажимање је све интензивније а темпо романа све бржи.

Четврти део романа (57 страна) обухвата распон од четрнаест година (1946–1960). Пошто га је оставила жена, поткрај августа 1947, Вадим Вадимович купује кућу Алена Лендова, највећег америчког књижевника и почиње да живи друштвеним животом, покушавајући да напише *Невидљиви њар, књижу прилично сличну оној коју чинилац сада има у рукама...* (226). Скоковите елипсе сажимају године и гутају ниски напон времена између догађаја. *Остатак леђа провео сам истражујући невероватно њојичне државе у пределу Сиеновићких њланина* (225). *Прескочивши академску годину, зиму сам провео у Аризони* (226). Шест месеци главни јунак тумара од хотела до хотела и бележи њихова имена, имена станица (...*Као да сам знао да су њи хоћели њрећходница будућих њућовања са мојом драгом њерком*, 227). Поткрај августа 1947. Вадим има ново пребивалиште, Ларчел Роуд 1 (*Током својих њрвих година у Кверну, сакућио сам две хиљаде страница књижевних коменћара*, 228).

Новинарске вести о торнадима и поплавама упућују на ураган *Лолити* који је збрисао две станарке крај језера, Анету и Нинерл 17. маја 1953. (Ураган Набоковљеве Лолите погодио је Америку 1958. године.)

11.3. ХАМБЕРТ И ЛОЛИТА У ВАДИМОВОМ ПАРАЛЕЛНОМ УНИВЕРЗУМУ. После несреће кад је изгубила мајку, девојчица Изабела долази да живи код оца. Приповедач не успорава време наративним паузама (вечности) као Хамберт у *Лолити* (у опису простора у којем ће ускоро засјати сунце, или у опису Лолитиног шармантног скидања наочара кад Хамберта до под срце удара талас неподношљиво јаког осећања). Вадим на само три стране ређа

важне моменте свог дуго жуђеног сусрета са ћерком, али у приповедању нема необичног задржавања (*Анејина хировија усја и очи. Љујка али обична, дојала јој се соба... А на јолици за књиже зајражила је да види и Бајрона и Браунинга, на апсолутно олакшање свог устрепталог оца*). Два лета траје Вадимов најсрећнији период живота као и Хамбертов поред Дорлес (Образовање девојчице добило је дојуну током два лета [која су] ировели љумарајући уздуж и јојреко јо Зајадним државама... 247). То време Вадим није потање описивао. Издвојио је два 'ивична' догађаја која остају на нивоу сажетака: 1) грмело је и отац и кћи су се склонили у заклон (она га је тешила пољупцима у слепоочницу ...*Неколико врелих књи нежностии, али када данас јојгледам у рејровизор не видим нишјиа осим некомјетенјиносјии и нејромишљено лабаве дисцијлине...* 251) и 2) једном је Бел заспала на очевом кревету. Оба догађаја имају линк са романом *Лолита*. Хамбертова мајка страдала је од удара грома и Хамберт је имао трауму од грмљавине. Такође, позната је сцена Лолите и Хамберта у недељно јутро на каучу дневне собе у Утринској 342. Критичари Вадимовог начина живота ...*са љубесценјином ћерком учинили су да током чииаве ље ириче није могао да се ојпресе осећаја да је све јо кошмар који [је] имао или [ће] имати у неком другом јосјојању, неком другом јовезаном низу нумеричких снова...* (252).

11.4. Лујза Адамсон. Епизода о трећој супрузи уводи се издалека кроз њена неверства као удате жене: *Занимљиво јородично сјабло имала је Лујза Адамсон, млада сујруза шефа наше енглеске катедре* (230) ...*Једног дана зачуо сам звоно у ходнику. То су били Адамсови: Лујза се пењала уз степенице. Шездесетогодишњи Цери остао је доле у дневној соби. Саопштење о почетку везе дато је ретроспективно (наратор је заборавио да нам пријави догађаје): Први љуј смо се јољубили неколико дана јре тоја* (233). ...*За време краће неја сјија је јребало њеном сујрузу, иначе врсном чииачу, да јрегледа два сјиамјана сјујца, ми смо му набили рогове. Али, Вадим је далеко од радости: Због чеја се сећање на недавни зајрљај више не меша као некад са извесношћу јредсјојеће* (235). И још једном приповедач стапа амбијенте, повезујући Лујзу са несрећном Емом Бовари на часу који држи студентима.

Вадим Вадимович, руски кнез, после две године проведене уз Изабел, запросиће тада већ свежу удовицу Адамсон. Свака реч са 'просидбене' вечере дата је у изравном изохроном преносу. Од свих Вадимових жена Лујза се најмање интересује за Вадимов говор и његов зачкољичасти проблем с простором. Такође, дат је разговор 'уживо' Вадима и фриволне Лујзе док голишава Изабел силази са спрата и упознаје будућу маћеху.

Опет се низом све краћих (све сажетијих) резимеа своде рачуни са прошлостју из којих се примећује да отац није заштитио ћерку од маћехе. Свако јутро устајао је питајући се какав ће нови пројекат смислити Лујза за злостављање девојчице. По женином избору (по принципу *сјија даље*,

ио боље) за нежељену Бел смишљен је интернат у Швајцарској. За године школовања на Старом континенту, отац је видео кћер свега четири пута. То су тамне године Вадимовог срца (1957, 1958. и 1959), и у обрнутом смислу поклопиле су се са стварањем његовог највеселијег романа: *Царсџива крај мора*. Девојка је из Швајцарске побегла са једним хипиком. Приповедач прескаче време све до поткрај шездесетих, када сазнаје да је Бел удата за извесног Ветрова. Не види се како је Вадим провео деценију, али сама чињеница да је толику животну 'километражу' прескочио, довољно је речита. *Поџкрај шездесетих сазнадох да је Бел сада и дефинитивно удаџа за Ветрова, али да је он џослан у неко далеко месџо џо неком неџознаџом џослу. А онда је сџиџло џисмо* (288). Изабел тражи помоћ и Вадим после низа перипетија креће у Совјетски Савез. Како то већ бива у романима Владимира Набокова, оно најбитније измиче, жуђени сусрет се изјаловљује. Уместо Изабеле на састанак је дошла Дора. Отац више ништа не може да учини за кћер којој је три дана раније дошао муж и одвео је.

11. 5. Госпоџица Стварност, парализа. Вадим одлучује да живи од свог *Царсџива* и даје оставку на место професора. Дијалог о разводу са Лујзом 'траје' читаво пролеће. Црвена казалька наративног времена зауставља се на сунчаном, ветровитом септембарском поподневу 1969.

„Био сам на путу према паркингу када је дебела фасцикла... расула свој садржај... Ти си баш тада излазила из библиотеке истом стазом, па смо чучнули једно поред другог сакупљајуђи папире (319) ...Срели смо се следећег јутра у мом одељку у библиотеци Колеца и после тога сам наставио да те виђам сваког дана..." (320).

Прецизни пишчев сат успорио је своје дамарање. На дан 15. јуна 1970. у 5:15 поподне довршио је исписивање *Ардиса*, а истог дана стигло је и 'бракоразводно' писмо од треће жене. Док садашња драга чита део *Ардиса* који проблематизује простор (5. део *Аде* је *Тракџаџ о времену*), јунак излази у шетњу. У 6:18 у Тесину, таман кад је требало да се окрене, Вадим се стропоштао ницице.

Последњи део има најмање страница, свега 18, али је мање временски сажет од претходних деоница. Обухвата три недеље физичке одузетости главног јунака и поновни сусрет са вољеном. Од главе наниже Вадим је парализован у симетричним тачкама. За двадесет нођи будног стања ума, његово тело је спавало као сџоџало једноџ дива. *Како су дани џролазили симетрије су бивале замеђене развиђениђим међусобним односима...* (343). Вадим покушава да се сети свог имена (Небесни, Набедрин, Наблидзе, Мекнаб) не престајуђи да се пита: *Шџа је џа друђа особа, која ми је била обеђана, која ми џриџада?*

11.6. 'БРЗЕ СЦЕНЕ'. Нарација лаке смене сижеа и елипси ретко је успорена. Има догађаја који су ванредно сублимно али кратко представљени. Вадим је, бежеђи са једног пољског имања, у зору набасао на црвеноармејца

монголског лица и устрелио га. Време приповедања је можда изохроно догађају: *Прочейркао сам њо џејовима, извукао оно шћо ми је љребало, и усћрелио ља на месћу, у часу кад се бацио на мене...* (18), али судбоносне тренутке Набоков је углавном проширивао низом запажања. У временски сегмент *лејто* 1922. смештене су две сцене. Једна је вечера Ајрис и Вадима са Ајвором и Морисом и служи томе да укаже на неуклопљеност главног јунака, на крхкост или упитно бивство његовог *ја* а друга – недеља пре подне када љубавници остају сами и кад њихов задихани посао гледа дечак Жак, баштованов дванаестогодишњи син. Приповедач користи прилику да исприча своје сећање (уметнуто у већ постојећу ретроспективу) како је он сам шпијунирао своје рођаке-младенце у московској дачи (*Можда ми је било 11 или 12 љодина...*) и у 'пресудном тренутку' пао с мердевина у ружин грм. Тема младенаца наговештава Вадимов и Ајрисин брак.

Сцене око Ајрисиног убиства комбиноване су дугим елипсама. Неприметна је темпорална елипса од времена пред Божић до саме Ајрисине смрти у пролеће следеће године. Ајрис живи још неколико месеци, али Вадим црвеним подвлачи тек 23. април 1930. године ујутро. Елиптична белина сеже до вечери. Тек у седам сати увече, кад Вадим силази у продавницу да купи маслине за Ајрисиног брата Ајвора, који је најавио своју посету, и кад среће лудог љубавника поручника Старова, стаје кобно време и развлачи се на шест страна. Вечера са Ајвором пуна је наговештаја Ајрисине смрти (*Умрећеш, рече Ајвор* (104). *Хоћу да будем сћалјена кад умрем* (104)).

Разговор Доре и Вадима у Москви, двоје људи из два различита света, налик разговору глувих, један је од најдужих у роману, попут Вадимових писама или монолога о болести. Дора, са својим именом које је варијанта од Долорес, заправо представља заувек измењену и изгубљену Вадимову ћерку.

12. ОПИСИ, РЕФЛЕКСИЈЕ, БИОГРАФЕМЕ. У просидбеном писму приповедач будућој жени говори о својој болести. Вадимова писма Ајрис Блек, Ани Благово и Лујзи Адамсон нису екстрадијегетички коментари, него збирка сажетих рефлексива на тему проблема са простором.

У роману има неколико описа разних хронотопа (вила Ајрис, троспратница *Бојан*, авион за Совјетију).¹⁴ Вила *Ајрис*, у коју је приповедач доспео у првом делу романа, смештена је у посебан хронотоп: *Симболички ирисис окруживали су зелено језерце над којим је била бронзана жаба. Ојис није размешање айсолујном меморијом неђо реконсћрукција сћаре фотћографје*. Набоков примењује опробану технику урањања у замрзнути приказ, ухваћен фотоапаратом, и више него разметљив својом меморијом јер *сећање је fotostudio delux* (37), као што тврди у *Ади*, роману који је посветио

¹⁴ За Женета је опис *дескрипћивна инћтервенција* иприповедача а не иауза у приповедању. Опис није, као коментар, екстранаративни елемент текста. Коментар није исти тип дискурса као нарација.

изгубљеном и нађеном времену. Описана је револуционарна повест троспратнице – издавачке куће *Бојан*, коју Вадим посећује у Паризу. Совјетски авион, којим Вадим путује да нађе изгубљену кћер, хронотоп је Русије у малом.

Путника до себе, агента КГБ-а, Вадим познаје из сондираних седимената прошлости наслаганих тридесетих, четрдесетих година века. 'Биографски екстракт', део преопзнатљивог стилског арсенала Владимира Набокова, присутан је у *Арлекинима* у знатно мањем обиму.¹⁵

13. ВРЕМЕНСКИ СТРАТУСИ, ГЛАС И НАЧИН: ФОКАЛИЗОВАНА ХОМОДИЛЕГЕЗА. Приповедач прича сопствену причу. Не долази до прекорачења наративних нивоа јер нема варијација унутар категорије гласа. Аутор Владимир Набоков се није умешао у фиктивни свет свог последњег романа као што је то неретко и радо чинио у претходнима. Свеприсутан у времену своје приче и способан да готово у истом тренутку прелази огромне временске раздаљине, приповедач *Арлекина* ипак није свезнајући. Његово знање је ограничено на сопствени живот који познаје од почетка па до краја јер приповеда са краја животне линије. Шта се заиста десило између Старова и Ајрис, да ли је Ана Благова заиста била љубавница Нинел Ленгли, где је нестала Бел, ограничено је знањем самог седамдесетпетогодишњег приповедача-јунака.

14. СЛИВАЊЕ АМБИЈЕНАТА. У функцији дочаравања Вадимовог лудила неколико пута се у роману стапају амбијенти, као да се у јунаковој глави срушила преграда која раздваја секвенце доживљаја и као да су садржаји кренули да се пресипају и мешају. Ова техника је свежији стилски нанос код Набокова, присутан још од последњег и опроштајног руског романа *Дар*.

15. ПРЕЦИЗАН СИСТЕМ 'ГРЕШАКА'. Вадимов књижевни рад је успешан, романсирана је Набоковљева библиографија, али несрећан приватни живот, барем наизглед, не подсећа на пишчев. Приповедач противставља своје жене вредностима срца, готово без изузетка. Чак га је и Ајрис варала са Старовим и на почетку познанства претварала се да је глувонема. Анета Благово није ставила одговарајући *примавера* шешир да потврди свој пристанак на просидбу. Лујза није ни слушала о чему Вадим прича на вечери кад је пред пробраним гостима износио свој проблем а обраћао се заправо њој. На крају последњег виђења са Бел у Швајцарској (четврти део), Вадим ћерку ословљава са *Доли* што ће девојку избацити из равнотеже. По-

¹⁵ На пример, кад се опрашта од Оксмана, приповедач износи пред читаоца читаву панораму Оксмановог живота, као и историјат заједничких сусрета (*срећашу ђа још најмање три или четири љућа...; пре 2. свейског рајна Оксман је сипрадао триликом бексйва из конц-лоџора...*).

следња љубав, Она, пажљиво је прочитала део *Ардиса* који говори о Вадимовим мукама са простором. Преузела је бригу око мужа инвалида попут мајке, чак му је и очи отворила, али зашто јунак није срећнији?

16. ВРЕМЕ И ПРОСТОР. Последњи роман Владимира Набокова не доноси философски одговор на проблем времена, Набоков није нашао задовољавајућу истину која му доноси разрешење и олакшање. Међутим, могућа је и обрнута перспектива читања, на коју као да нас позивају нахерени Вадимови арлекини. Како је Вадим Вадимович алтер его, арлекински его Владимира Набокова, чији живот као ехо понавља фразе из пишевог живота, потпунијег, самосвеснијег, окрутнијег Вадимовог Ја, тако је и самом Набокову, може бити, тајна мање непрозирна.

Вадимов проблем са простором (тзв. нумерички нимбус) јесте пародирани Набоковљев проблем с временом. *Морила ме је несносна главобоља... Моји односи са њроспјором и њромена месја у њроспјору њако су врацки зајейљвани...* (254). Набоков се опсесивно бавио темом времена, односно темом престанка људског времена и преласка у тзв. 2. агрегатно стање, стање иза тачке смрти. Његов дублер пати од немогућности замишљања обрнуте перспективе у простору. Шта је овоме напоредно у пишевој филозофији и поетици? Време и његов престанак. Вадим је утешен. Побркао је дирекцију и дурацију. Али, шта ћемо с временом? Шта је одгонетка времена? Само у смрти, гасећи се, људски живот може да наслутити тајну времена, ако му тај увид никад и не затребао. Блистава, млада и верна, Стварност је заправо сама смрт која открива тајну: *Дурација њо је само...* Али, шта је дурација?

Стварност би требало да је тотална па јој свака Вадимова атрибуција некако рђаво стоји. Шарм те персонификоване госпођице огледа се у чињеници да је Белиног годишта, што јој даје онтолошко утемељење у чистој несебичној љубави коју је Бел изазвала у Вадиму. Љубав има својства Танатоса – произилази из Вадимове поставке. Објашњење којим се Стварност послужила да утешити приповедача, међутим, само је могућа интерпретација Теорије релативности о повезаности времена и простора по којој је време једнако простор, што ову даму не чини нарочито обавештеном особом. Олакшање које доноси главном јунаку (*Време је њейоврајно. Ја сам дирнућ, ја сам захвалан, ја сам излечен...*), признаје приповедач, остаје само *иџра речима* (*Твоје објашњење, међућим, само је ѡрефињено иџрање речима...* 357),¹⁶ као што је закривљено време-простор *оѡкриће* које ће једном бити замењено бољим (*идеја о ѡкушају да се искриви време је оѡкриће... [које] ѡодсећа на срећену формулу физичара... све док се неко дрући не дочеја креде...* 357). Стварност се, нажалост, послужила Ајнштајновом тео-

¹⁶ *Имао сам неки осећај за ѡрајање и ѡравац, две сѡвари за које је једно вољено сѡворење у насѡјању да ѡможе једном лудаку најбезазленијом од свих лажи, ѡѡврдило, у једном каснијем свећу, да је реч о две сасвим одвојене фазе једне ѡје исѡе ѡјаве...* 346.

ријом (време је једнако простор), иако је Владимир Набоков имао психосоматски проблем са овом теоријом.¹⁷

Вадим Вадимович посматра свој живот из перспективе смрти тако што се враћа у младост и излаже догађаје из живота, што је само по себи налик перспективи човека који се окренуо у тачки простора и почиње са опсервацијом најдаљих предмета у простору ка оним све ближим. Будући да приповеда о догађајима из младих дана па све до оних у референтној старости, приповедач очигледно нема проблем са временском перспективом. Нереверзибилно време је могуће походити у мислима, у мислима је оно итекако реверзибилно. Наиме, постоји одређена дихотомија између субјективне и објективне перспективизације простора и времена. У временској машини ума, и време и простор су реверзибилни, за разлику од света објеката. Чак ни простор није реверзибилан у свету објеката јер је неодвојив од времена које непрекидно тече и мења се. Ипак, време у мислима можемо да вратимо не само секвенцу по секвенцу (као Вадим Вадимович), него и моменат по моменат, ма колико ово друго било бесмислено. И простор се може замислити из напоредног или било ког другог угла у математичким условима експеримента (где проток времена не доводи до промене амбијента). Но, то је субјективна перцепција. Она објективна не допушта ход унатраг, ни у времену, ни у простору.

На прошлост гледамо различито из различитих тачака живота, секвенца прошлости коју смо пре промишљали никад није иста. *Не може се два њуџа у исију реку заџазити*, каже Хераклит. Овде је и осовински парадокс у логици приче: ако је Вадим на крају пао у одређеној тачки простора у тренутку кад је требало да се окрене, како је онда тако вешто исти покрет извео гледајући у време, време које је проживео и које је васкрсао? Дакле, Вадим је крајње непоуздан информатор и приповедач јер је његов свет нелогичан. Он практично (Стварност га је просветлила) не би могао да се окрене и погледа у прошлост јер је његов проблем с простором заправо проблем с временом. Шта је онда његова аутобиографија ако не конструкција која стоји на парадоксу? Све што нам је испричао Вадим Вадимович представља, тако испада, *задовољно мрмљање, њонирање и мумљање* болесника у инвалидским колицима, а његова повест заиста је *префињена игра речима*. Вадим је само замишљао Стварност и зато није био мртав, што је предуслов да се ова упозна. Или је 'био мртав' па је зато у роман унео стих: *Ко је Ја у једној књизи, не умире у њој књизи*. Међутим, као дух, он није *a priori* просветљен потпуним знањем, као ни писац Р. у *Прозирним стварима*. Иако је Стварност Вадиму рекла да време није реверзибилно, он после писања *Ардиса* (стреле времена) и после одузетости, седа да напише своју аутобиографију, изврће, враћа, време и поново корача лејама прошлости. Према томе, он нема проблем са временом. Према томе, Стварност није у праву. Према томе, Вадимова Стварност није права Стварност.

¹⁷ О томе у *Тракийају о времену* у роману *Ада*.

Набоков је на изокренут начин представио муку са временом у покушају да свој, да било чији престанак трајања, представи и докучи Вадимовим престанком кретања у простору.

У овој, вероватно једној од најоригиналнијих, аутобиографија икад написаних понављање матрице *жена – њериод живоџа*, са тенденцијом све лошијих избора, све лошијег животног времена, закривљује линију Вадимовог живота у тоталну парализу, непомичност, сумњу и резигнацију (Вадим воли Стварност, али њену интерпретацију своје философске дилеме заправо не признаје (*док се неко дружи не дочейа креде*)). Набоков је спровео једну идеју кроз више система у роману (закривљена релација Вадим – Вадимово боље Ја, закривљена Вадимова животна линија која води у парализу, репетиција мотива који говори о овом проблему на изокренут начин, немогућност спацијалне перцепције али остваривање темпоралне кроз ретроспективу живота). Али, зашто се Набоков тиме бави на крају свог века ако је већ у *Маџењки*, да не говоримо о Вановом 'шепавом' четвороношцу време-простора у *Ади*, одлучио да је његова истина нешто друго. Зато што је или неискрен или га лични увиди о божанскости сопственог бића нису до краја задовољили. Или, напoкон, зато што је његов естетски императив за стварањем морао да се бави нечим монументалним – сопственим делима, романима арлекинима.

17. Како су, у темпоралном смислу, написани *Арлекини*? Анелептички са бравурозним пролептичким просјајима (неправим пролепсама јер су објаве смештене унутар прошлог времена). Сукцесивно, без умножавања и преплитања временских исечака. На седам неједнаких (све краћих) делова. Елиптично и сажето. Детињство је описано нетипично, сажето и без поетских пауза. Сажеци су увезани у два основна тематска низа: око романескног Набоковљевог опуса и Вадимових изабраница. Скоковит ритам наратива прекидан је ретким сценама и дијалозима. Вадимова писма представљају сажете рефлексиве на тему проблема са простором. Аутобиографија почива на парадоксу: 1) јунак има проблем са временом а не простором, 2) јунак се вешто креће кроз време. Закључак: аутобиографија је лажна а пародија успела.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

КАРЛИНСКИ, С. (прир.). *Писма Набоков-Вилсон 1940–1971*. Подгорица: ЦИД, 2005.
ПАУНОВИЋ, Зоран (прев.). *Погледај арлекине*. Нови Сад: Прометеј, 1998.

FRAYSSE, S. Look at the Harlequins! Or, The Construction of an Autobiography through the Reader-Writer Relationship. Nice. *Cycnos* 10/1 (1993): 143–149.

GRABES, H. The Deconstruction of Autobiography: Look at the Harlequins! Autobiography, Biography and Fiction. Nice. *Cycnos* 10/1 (1993): 151–158.

- MARČETIĆ, A. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2004.
- POBRIĆ, E. *Vrijeme romana: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006.
- ŠOLJAN, Nada (prev.). *Govori, sjećanje*. Rijeka: Otokar Keršovani, 2002.
- VUJIČIĆ, Petar (prev.). *Druge obale*. Čačak: Alef Gradac, 1995.
- ZERZAN, J. *Time and its Discontents*. <www.primitivism.com/time.htm> 12. 3. 2007.
- ŽENET, Ž. *Trajanje (anisokronije)*. Novi Sad: Polja, 1984.
- ŽENET, Ž. Perspektiva i fokalizacija. *Reč, časopis za književnost i kulturu* 8 (1995).

Ljiljana Ćuk

TO LOOK AT THE HARLEQUINS BY VLADIMIR NABOKOV:
MEMORIES IN THE MIRROR

Summary

Events in the novel are given in a retrospective by the main character-narrator, with a twofold refraction of time, simultaneously synchronous and diachronous, from both the inside and the outside. The facts from the past and present are valued from positions of the future, as the writer's parodied representative narrates far from youthful passion. This is also the reason why the summaries appear in places where pauses and isochronisms are to be expected in storytelling. The narrator stages them in places which distort the true biography. By its treatment of narrative time, *Harlequins* is completely different from all previous, and gives the impression of the light, buoyant and cruelly superior, mature style of Nabokov.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
ljiljana_cuk@ff.uns.ac.rs

Бранка М. Јакшић Провчи

ХРОНОТОП У ПРИПОВЕТКАМА ВИДЕ ОГЊЕНОВИЋ*

Однос времена и простора у збиркама приповедака *Ойировно млеко маслачка* и *Сѣари сѣи* Виде Огњеновић указује се као својеврсна поетичка поставка. Хронотоп у овом раду представља исходште у проучавању структурирања књижевноуметничког дела као приповедачког поступка. Било у дословном или у метафоричко поетском значењу, хронотоп функционално условљава ликове уграђујући се у осебујан стилско језички обзор приче. Везана за простор вароши свога младовања, Сремске Карловце, Вида Огњеновић у наратив уводи време као мериторну јединицу за речите квалификације датих портрета. И простор се указује као дистинктивна категорија у развојном оцртавању ликова на релацијама тамо и овде, некад и сада, у тренутку од којег се у приповедању полази. Дословно и метафорично путовање кроз време и простор, динамизирају дескриптивно-наратолошки поступак фиксације људи као тематску опсесивност приповедака Виде Огњеновић.

Кључне речи: простор и време, хронотоп, затворени и отворени простор, потхронотоп, лик, приповедачки поступак, варош

„Ово је варош старинска, па остани, или остави, од воље ти“, прва је реченица прве збирке приповедака *Ойировно млеко маслачка* Виде Огњеновић¹ (*Вилина деца*) и, уједно, означајућа тачка и исходште читаве збирке.

* Истраживања на којима је заснован овај рад одвијала су се у оквиру пројекта *Фрушка гора у књижевности*, који се спроводи уз финансијску подршку Покрајинског секретаријата за науку и технолошки развој АП Војводине, на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, под руководством проф. др Љиљане Пешикан-Љуштановић.

¹ Прво издање збирке *Ойировно млеко маслачка* изашло је у издању Просвете из Београда, 1994. Збирка је добила награду Просвете за књигу године (1994), као и Андрићеву награду за приповетку (1995). Садржи седам приповедака: *Вилина деца*, *Ойировно млеко маслачка*, *Писмо без дајума и краја*, *Пауница*, *Носѣалѣија*, *Осам скица за ѿриреј и Двобој*.

Текстуални тлоцрт уписан у мапу Сремских Карловаца, конституисан је са посебним видом присности, где се списатељица појављује као генерални приповедач, садржитељ свих приповедачких гласова у њима. У представљању карловачке вароши са њеним житељима синтагматским спојем речи: варош старинска, дакле времешна, сублимира се прохујало време у једном сремском градићу као доминантни хронотоп читаве збирке. Уједно, свет представљених ликова, варошана, списатељица профилише у једном затвореном кругу традиционалних вредности који се не круни у судару са надолazeћим, другачијим светом, него опстојава по устаљеном реду, циклично понављајући задато устројство². Слободан Владушић то дефинише овако: „То ме наводи на замисао да је имагинарни свет Виде Огњеновић ближи тзв. *идиличном* хронотопу, али га никада збиља не досеже; овде је на делу покушај да се ексцентричност појединца, са једне стране призна, а са друге стране укључи у један свет који га неће уништити“ (Владушић 2007: 9). Опсесивност задатим хронотопом уочљива је и у другој збирци *Сћари сачи*³.

Важност почетка, рекло би се, Огњеновићева реторички наглашава. У првој збирци (*Вилина деца*) то је опис градића у којем све сеже у прошлост: и грађевине и приче и успомене и тајне, чак десетлећима уназад. Са становишта свезнајућег приповедача (на почетку и једног од наратора у оквиру приче), сентиментало везаног за предмет описивања, бојећи га значајним грађевинама и лепим породичним кућама, списатељица га одређује као стециште познатих и чувених људи који у својим биографијама не заобилазе ову варош⁴. Помиње и виноградарско окружје. И већ на самом почетку, у заметку, сучељава грађевину/кућу као затворени простор, непроменљиву константу, као место које носи скривене тајне и са друге стране, простор ливада, винограда, улица и дворишта, речју – отворени простор са својим особеним значењем, као поприштем догађања и представљања главних ликова приповедака. Кућа и отворен простор одређујући су хронотопи нижег реда, конкретизовани дословно, јер, како сугерише Бахтин: „Одражени и створени хронотопи света приказаног у делу (тексту) управо и произилазе из реалних хронотопа тога света који приказују“ (Бахтин 1989: 383). У приповеци *Био једном један цар*, у причи о наслову, како је назначује списатељица, првој приповеци друге збирке, наслов је метафорична кућа, хронотоп вишег реда, стециште и седиште сваколиких, у

² „Ако си дошао да мењаш, бегај за времена, боље ти је. Овде промене нису на цени. Тако и јесте“ (Огњеновић 1995: 7).

³ Прво издање збирке *Сћари сачи* изашло је у издању Просвете 1996. Садржи шест приповедака: *Био једном један цар*, *Велики жуџи лејџир*, *Животойис* и *њеџова сенка*, *Оџац и син*, *Сћари сачи* и *Травар који се оџровао орасима*.

⁴ „Напросто, пишем о људима, а стало ми је да то што о њима испричам има истинито полазиште које често тражим и налазим у историјском, дневничком, мемоарском запису или усменом предању. (...) Зато ми је важно да време у којем их затичем или у које их премештам, буде документовано као сплет битно одређујућих околности“ (Огњеновић 2007: 222).

овом случају књижевнопоетичких догађања везаних за хронотоп језика⁵. Наслов као одабрана реч/речи је „енигма, увод или извод“, он скрива или открива, он је „лични ребус, исповест, више од тога – отисак прста“, како вели списатељица (Огњеновић 1996: 7). У овом, само условно аутопоетичком тексту, Огњеновићева се игра надахнућем, начином стварања по диктату маште или сна, уз прегалаштво и савестан рад на прикупљању грађе, тако познатих поетичких упоришта појединих књижевних формација. У том дневном, миметичком и ноћном, немиметичком чаровању речи, ноћној – писаној и супротстављеној дневној – казаној речи, у своме стилском ткању, поиграва се управо речју, не случајно, Предак и његовом множином: „Преци, Преци – переци“. Изузетни преци и јесу ликови смештени у хронотоп градића, људи несвакидашњи, другачији, а опет саставни део у саживоту варошице, људи који дају живост и другачијост свакодневном паучинастом животу вароши⁶, но које је списатељица означила као „суморне сенке људи из давних дана“ (Огњеновић 1996: 25). На крају ће, кокетирајући са формулативношћу усмене књижевности у којој се могу пронаћи поетичко уточиште и сасвим јасно исходиште, а закључујући да је прва реченица кључна, важна и најтежа, завршити оном којом се отпочиње: Био једном један цар. И тако је, последњом реченицом уводне приповетке, списатељица отворила предметни свет свог приповедања, осенчујући га, да се опет позовемо на претходно изнето запажање Слободана Владушића, идиличном сенком времена које више не постоји. Ипак, прве реченице њених приповедака увек су пажљиво биране да би ухватиле један тренутак, временско упориште са којег се поетички поступак њеног приповедања скакутаво грана у најразличитија времена⁷, представљајући појединости у профилисању ликова, мање или више релевантне за основну нит приче. Отуда се тако статички постављеном месту⁸, градићу као простору дешавања, придодaje активизам времена у великом историјском и нехронолошки сливеном замаху и то на начин како га је Бахтин одредио: као четврту димензију простора⁹.

⁵ „Људи, изгледа да под капом небеском нема наслова који већ нисмо негде прочитали. Има ли онда све ово смисла? Може ли бити да су сви наслови узети и истребљени. Шта ја ту онда радим? Басам по пустињи. Нема једне слободне речи, а камоли реченичног склопа. Куда даље? Сметмо ли да се поуздамо у могућност обнове значења?“ (Огњеновић 1996: 19).

⁶ Представљањем сестара Торер (*Вилина деца*), наглашава се потреба мале вароши за романтичним сижеима које, уколико их нема, варошани домишљају. Тако сестре Торер, тајанствене старице, варошани доживљавају као чипку на крагнама обичних хаљина, а сама израда чипке мисаона је радња: „У њу се уплићу мисли, неспокој и нада. Израдом чипке се не убија, већ буди време“ (Огњеновић 1995: 25).

⁷ Овај поступак списатељици отвара велике могућности у дистинктирању времена које Бахтин назива приказиваним и приказивачким (в. Бахтин 1989: 385).

⁸ „Све што је статично – просторно не сме бити статично описано“ (Бахтин 1989: 381).

⁹ Бахтин се у своме раду о хронотопу у романима ослања на Ајнштајнову теорију релативитета на метафоричан начин где се хронотоп схвата као „формално-садржајна“ категорија која укључује структурирање наратива, изградњу смисла, као и само вредновање.

Да би представила варошане у својственом наратолошко-дескриптивном процесу, уз веће одсуство дијалошких секвенци сведених на неуправни говор, списатељица их поларизује на персонификовану множину обичних грађана етички одређених топографијом, који заправо чине оквир приче, док се индивидуализовани појединци појављују као особени дошљаци, емигранти, или повратници. Пертинентна множина грађана у већини приповедака слика је површног, колективног лика натопљеног врацбинама и бајањима (*Ойировно млеко маслачка, Пауница*) и криво схваћеним ситуацијама (*Живойойис и његова слика, Осам скица за йорйрейй, Вилина деца*) једног затвореног света, затвореног простора, који је, чини нам се, осликан очима мајке благонаклоне за све детињарије својих мезимаца¹⁰. Унутар тог и таквог света, његових јасних правила и очекиваног начина понашања, опхођења и живота уште, појављују се индивидуализовани ликови, другачији и самосвојни и по томе супротни свакој скружености и затворености, дошљаци или само јединке неугле у облику колективну слику по себи, али јесу део њене разуђености, заправо су приоритетна тачка приповедања у представљању простора лика. Тако нам се као основни хронотоп може указати тело градића, јер градић је уједно и тело текста. Како тело чини форма затворена у облик, тако се, осим простора и припадајуће време, ма како динамично, искричаво и скоковито у списатељичином приповедању чинило, где се у чизмама од седам миља прелазило из тренутка у историју из садашњости у биографију и назад, ипак одређује у својој ванвременској, окамењеној форми, у општем времену, које јесте основна карактеристика једне паланке.¹¹

Жила куцавица вароши лоцирана је буквално и ментално на простор Гимназије, одакле проистичу ликови, као и глас приповедача, пређашњег ученика ове времешне и знамените грађевине. У збирци *Ойировно млеко маслачка*, писац као гимназијалац проговара у првој (*Вилина деца*) и по-

¹⁰ У разговору са Соњом Ћирић списатељица је на једном месту рекла: „Не умет да баш објасним зашто, знате, тешко је до краја дефинисати путеве књижевне инспирације. То у ствари говори да она и не постоји у оном романтичном облику о којем се учи у школи. Реч је можда о некој врсти привлачности мотива. Идеје су заправо лутајуће, баш као и мотиви, необични сижеи и приповести о занимљивим јунацима. Кад и како се опредељујемо за њих може бити ствар различитих околности“ (Ћирић 2007).

¹¹ У приповеци *Двобој*, која је и завршна приповетка збирке *Ойировно млеко маслачка*, Вида Огњеновић одређује дешавања у вароши на овај начин: „Без обзира што живи тик уз знаменитост коју поштује, овдашњи грађанин, уколико није реч о стручњаку или зналцу, обично није у стању да наведе време настанка какве грађевине, значајан датум из живота личности чије попрсје показује, или судбину власника какве старинске куће, пред којом застаје (...) То је нарочит однос према времену, који је чест у становника старих насеобина, у којима прошлост није тако строго одвојена од садашњег доба (...) Они живе у том општем времену. (...) Они су просто навикнути да је време широм отворено, а да је трајање ствари продужено, каткад у недоглед. (...) Све се догодило „овде“, то је било давно, некад, одвајкада, али и сад, ових дана, ту скоро“ (Огњеновић 1995: 242–243).

следњој приповеци (*Двобој*) скружујући тако простор приповедања на локус саме представе приказаног и смисао свог приказивачког поступка (в. Бахтин, 1989: 385), дајући, уједно, кохерентнији однос у композиционом повезивању приповедака унутар збирке. Томе доприноси и миграција ликова из приповетке у приповетку, па се тако главне личности једне приповетке, но не тако често, појављују у некој другој (као што су сестре Торер, на пример).

Потхронотопи, као мотиви или феномени који се појављују на основу носећег и других генеративних мотива, јављају се у зооморфној форми, као што су паун (*Пауница*), мајмун (*Животић и његова сенка*), лептир (*Велики жути лептир*), птица (*Осам скица за птице*), затим, у флоралијалној форми: ђурђевак (*Писмо без дајума и краја*), маслчак (*Опловно млеко маслчак*) и у форми предмета: маска (*Носијалџија*), сат (*Ситари сат*), слика (*Осам скица за птице, Животић и његова сенка, Велики жути лептир*), писмо (*Писмо без дајума и краја, Животић и његова сенка*).

Приповетка „Пауница“ већ у наслову маркира потхронотоп који је одређује. То је прича са препознатљивом љубавном тематиком водвиљског типа, дакле говори о брачном троуглу. Јунаци приповетке су Драшко Дабић, касније назван Пауновић, јер је са једног пута донео два неугледна тића које је његова жена, етнолог Иванка Дабић, касније Пауновић, свесрдно одгојила, као „квочка над квочкама“, рећи ће списатељица, у прелепог пауна, маскоту и одличје градића. Драшко Дабић представљен је као „природњак, инжењер, супруг и љубавник, паунов озбиљни супарник у шепурењу, лепоти и освајању женки“ (Огњеновић 1995: 122). Очарана пауном и пауновом песмом, појављује се на самом почетку приповетке Јулијана Ачански, учитељица најтањег струка у граду „као у зоље“, виловите косе кестеновог цвета, како је види господин Дабић и некако летваста и без веселја и нежности, како је представља госпођа Дабић. Посебне нарације, интригантних заплета и хронолошког представљања важних догађаја нема. Приповетка је саздана на два догађаја који се временски могу назначити као упоришне тачке: прва, на самом почетку, у школи, за време лепих, сунчаних дана када се чује кричање пауна. Мотив пауна појављује се као хронотоп у преплитају више значења. Паунова песма учитељици Ачански буди успавани ерос када њене грешне мисли колају око дворишта и куће у којој он обитава. Хронотоп града повезан је са потхронотопом пауна на два начина: у персонификованом лику деце, ученика школе, и одраслих, грађана. У деци пауново оглашавање не одзвања као заводљива песма рајске птице, него као сатански урлик, пробуђени танатос, тренутак када престрашено траже заштиту у учионици од своје учитељице. Да би им разгонила страх јавно, а зарад своје необуздане жудње, тајно од себе, она их води пред кућу Дабићевих да виде ту птицу рајских боја својих окатих пера. И као што Ачанску у учионици, дакле у затвореном простору, гони несавладљива мисао и разблудела жудња, на исти начин у кући, иза завесе, госпођу Дабић гони поамна жеља да се паун у свој својој лепоти, лепоти коју је изнедрила, оснажила, жртвено устројила, пропне под њеним хтењима, по-

каже да њој припада и тиме је задовољи. Представљени токови мисли везани су за кућу/учионицу, дакле затворен простор градских грађевина као и затворен простор спутаних мисли и осећања, приватан простор јунака. На улици је Јулијана само градска учитељица којој се сви помало подсмевају, а у шумама које је стварао Драшко Дабић и у које ју је често водио, његова пријатељица. Иванка Дабић у своме дворишту, где су јој птице кључале из руке, била је врсна узгајивачица, као што је у штампи и јавности по своме умењу надалеко била чувена.

Други догађај, дат на самоме крају и као расплет особеног приповедања, означен је датумом: септембар 1960. То је време сахране Дабићевог пословног партнера и личног пријатеља, Грузина хидроинжењера Виктора Ботваија, са којим је пошумљавао канал Дунав – Тиса – Дунав. Необичан начин приповедања Виде Огњеновић огледа се у томе што, ослањајући се на ове временске упоришне тачке и градић као одређујући простор, стрмиња у прошлост да исприча неки детаљ који се асоцијативно јавља и повезује у тело текста и као пачворк узглобљује у целину приповетке. Тако сазнајемо о Ботваију да је волео „хомерске“ састанке, да је саговорнике називао стаљинистима, волео да се опредељује као руставелиста, јер је на спеву раног хуманизма *Вийтез у њиџровој кожи* Шоте Руставелија стасавао формирајући светоназоре. Досељен у географско подручје градића, препливавајући реку Мориш и ронећи Тису до Мартоноша, настанио се са идејом да по средини бачке равнице направи арборетум, који ће инжењер Дабић садити и неговати, већи од оног у Сан Франциску. Но све што није аутохтоно, затире се – бива испрано кишама, одувано кошавама, повађено људском руком. Тако ће и рајска раскош индијског пауна бити уништена. Детаљ покреће лавину, један приказ трудне жене случајно ослоњене на господина Дабића распламсаће јарост женског гнева, покидати устаљене односе ово троје људи на које је градић навикао, пробудити звер која се крила у затвореном простору и назначити трагедију. Јулијана Ачански, лудо заљубљена у пауна Пауновића, учитељица без сопствене деце, као Ева изгнана из Раја не због јабуке, него због своје силне заљубљености у пауна, преварила је Адама са Пауном, а не Ђаволом, како је тврдио Ботваи, бива прострељена приказом. То саопштава својој супарници сапатници, госпођи Пауновић, која је материнску љубав посветила одгоју ретких птица. Други приказ: птице у дворишту преклане – јавни простор угрожен. Једна трагедија никад не долази сама, гесло је градића, свакако јавног мњења, одраслих људи. Ретка птица, знаменитост града, носилац нове крилатице грађана: леп си као наш паун, од дивотног и чаровитог знамења постаје сатанско предсказање, наговештај танатоса, управо тај којег су деца већ безрезервно осетила. Паунова пера се уништавају, али она су неуништива, ваља их закопати. Паун је крив за све! Што су Јулијана и Иванка полуделе, а Драшко се обесио о једно своје ретко дрво из арборетума, као да га је неговао за ту сврху. Иванка је смештена у затворени простор санаторијума, у свој затворени простор, у затворени простор устаљеног мишљења са којим не може

да се избори и истог се дана наглавачке баца кроз прозор. Јулијана бежи из затвора луднице и као безопасна градска луда шета улицама исправљајући људе који јој добацују ено паун: „Ја сам пауница“. „Драшко Дабић, је ожаљен као градски мученик, жртва неке тајанствене силе која бира највредније људе“ (Огњеновић 1995: 154). Несвесно је наведен да нема проклетства донесе у градић и сада ослобођен, оставио је муку, уклето сујеверје израсло на неуништивом перју, житељима градића. И овај закључак у складу је са постављеном тезом о хронотопу затвореног и отвореног простора града. Драшко Дабић, звани Пауновић, човек је простора шума, у приповеци ретко представљен у некој просторији, немучен отровном мишљу и самопрекором, спознао је себе и своје поступке тек после изазваних трагедија, те и сам трагично завршава као да би изазвао драмску катарзу.

Мотив лептира (*Велики жути лејтир*) још усрдније разврстава хронотоп града на хронотопе отвореног и затвореног градског простора. Иако тачка гледишта није дечја, путем свезнајућег приповедача дочаран је свет једног дечака, Ферики, који као русоовско биће тежи природи, нарочито разиграном лету лептира, те је лети у животном замаху, а зими у стању обамрлости. Мада је наглашено младићство као временска категорија Ферикиног портретисања, његова природа је детиња, пуна инвенције и чистог погледа на свет око себе, те тиме узрасла, више не узраста. Осим безграничне и предане љубави према мајци, извор његове среће је простор природе, отворени простор. Чак је и пажња и наклоност једином човеку у окружењу, његовој мајци исказана на улици, око поште када је чека да изађе са посла¹². За Ферику је живот отворени простор пољана, кретање и посматрање лептира, као чистог осећања живота. Он се са лептирима поистовећује за разлику, како то списатељица каже, од Набокова, којег је фасцинација лептирима обузела у таквој мери да је постао стручњак, специјалиста и необуздани проучавалац њихових карактеристика. Временске одреднице су: лето – време када Ферики живи и зима – време хибернације, када лептире гледа на сликама како би преживео¹³. Затворен простор је простор школе који у Ферики изазива нелагоду и страх. У школи учитељица специјалним методама, стрпљењем и знањем лечи Ферикину заосталост. Слика стављања у уста кестена да би савладао своју лошу артикулацију тако неодољиво подсећа на Демостенову устрајност у надгласавању морских таласа са каменчићима у устима да би постао гласовити говор-

¹² Сусрет са мајком: „Похита јој у сусрет, као разцилитано ждребе. Поцикује, маше рукама, скакуће уз њу, прича прича, пређе јој с друге стране, претрчи испред, да јој се загледа у очи, чупка је за косу, носи њену ташну, гура јој главу у рукав од хаљине, одјури напред, па се опет трком врати и као сударе се њих двоје, а он се залелуја, па сад ће да падне, а она га придржи, радује јој се необуздано“ (Огњеновић 1995: 33).

¹³ И овде се хронотоп слике намах појављује као човеково пресељење у више сфере на релацији горе и доле, како год се то схватило, или овде и тамо. Да ли је то бег из нежељеног окружења, или зазивање аркадијски заштићеног и сигурног простора, у сваком случају јесте место ванвременског простирања слободе и среће.

ник. Затворени и отворени простор, *tehne* и *poesis*, правила и необузданост, из овако двослојно сегментираних носећих хронотопа произилази кључно конфронтирање дуалистичких перспектива стварности: прво, отворен простор и лето представљено у значењу изворне среће, лепоте и задовољства у покрету, посматрању и учествовању у пуноћи осећања живота у чистој форми бића и облика¹⁴. Са друге стране простире се затворен простор, временски одређен као зима, време хибернације, немогућност покрета као виталног животног својства. У овај сегмент списатељица смешта школски дрил који „изграђује личност“, и „припрема за рад“, дакле, све што је у домену „метода, стрпљења и знања“, све што је другачије од исконског природног бића, што је супротно човековој природи, или, пак, оно што јесте човекова природа, како вели Теренцијева сентенца: *Homo sum: humani nihil a me alienum puto*.¹⁵ У немогућности да пронађе пут ка помирењу два схватања, два света, главни јунак, већ унапред опредељен, доживљава судбину јунака из Кафкине приче „Преображај“, мада физички не бива трансформисан. Ферика је лептир и реторичким аргументовањем у виду три доказа наратор брани претходно постављену тезу: прво, то показује природа његових осећања као и добро сналажење међу инсектима; друго, бежи из школе, од образовања и напретка; треће, његови поступци то очигледно показују, као што су начин трчања или начин на који пије воду. Тако реторичким доказима вероватне истине, списатељица завршава приповетку.

Простор слике присутан је у неколико приповедака. *Осам скица за њорџиреј* је приповетка тематизована овим мотивом у којој Марко Гомирац проучава осам минијатура глувонеме сликарке Славе Рашкај пет година, а ни после десет не успева да напише књигу о њеном сликарству. Писана без темпоралне пометње у хронологији великих корака, ова приповетка отвара просторе слика у којима Марко све више борави чекајући да му се „наталожи“ оно о чему ће писати, а не да сам „пабирчи“ биографске и уметничке детаље. У простору куће (и библиотеке) са релативних позиција сада и овде, Марко „улази“ у безвремене заумне просторе Славиних минијатура, у којима сликарка доживљава вишу стварност неспутана сопственим ограничењима и слободна као птица. Померајући тако границе фикционалног света, у којима је Слава птица¹⁶, Марко досеже до простора слобода,

¹⁴ Но једини облик који је главни лик примећивао је лептир: „Све оно што имало личи на лептира, за њега има смисла, занима га и томе се радује, изван тога облика мало шта и уопште примећује“ (Огњеновић 1996: 40).

¹⁵ Овакву атмосферу ауторка ситуира у просторе школе и образовања, те и кад промени учитељицу, која је имала ригидан став према његовој посебности, Ферика не осећа да припада таквом окружењу: „Дечак јесте заволео старог учитеља (...), али су деца била та која су му утерала страх. Задиркивала су га и кињила. Иако је био виши и старији од њих, није умео да се брани, па су му се брзо попели на главу. С муком је уопште и кретао у школу, а долазио је кући тужан и преплашен“ (Огњеновић 1996: 37).

¹⁶ „Није она била уобразиља да је птица. Она је била птица. Хтела је да полети, да продре у срце природе, да је осмотри изнутра и да вам пренесе шта је тамо видела“ (Огњеновић 1995: 208).

или заумности, у зависности од тачке гледања, осликаних у пејзажима. Имагинација оног света, простора тамо, већ се инфилтрирала у стварносни свет, те Марка варошани виде као чудака, који преправља библиографску одредницу о полуделој сликарки, у замуклој тишини коју је сам за себе призвао. Тако је предмет проучавања победио проучаваоца јер је, како је тврдио док је говорио „она била божји гласник међу стадом здравих, који ништа од онога што је она имала да им каже, нису умели да схвате“ (Огњеновић 1995: 221).

Павле Котур (*Живот и његова сенка*), повратник из Америке, враћа се у „географију своје младости“, да би потврдио и доказима поткрепио тезу до које је у Америци дошао: догађаји се циклично поклапају у времену, тако се дешавају биографска понављања¹⁷. За Павла је слободан проток времена фиксиран у бескрајном кругу понављања људских судбина. Идејом биографских понављања желео је да предвиди своју смрт сибином математичких израчунавања интересантних датума и преданог проучавања заоставштине својих предака. Колико су подаци који су фактографски дати уједно привид и обмана у нараторолошком поступку, тек у астролошку предиспонираност смртног тренутка списатељица уплиће чувеног Бруна Бетелхајма и његово самоубиство¹⁸. Из преписке са Бетелхајмом читаоци сазнају појединости везане за време и место Павлове смрти. Унутар приповетке хронотопи се укључују један у други и међусобно преплићу¹⁹, тако да се појављује низ хронотопичних мотива релевантних за семантичку раван приповеданог. Хронотоп писма, већ раније споменутог, релативизује уобичајено мерење времена описујући живот Павлове родбине у градићу тако што време до Павловог доласка мере приправљавањем послова у његову част²⁰. Павле се враћа у градић, али не у садашњост и своју будућност, него у сопствену прошлост, у Халашијеве просторе слике (човек на коњу, ћерам и сунце у зениту) везане за његово дечаштво и младићство, у своју младост заједно са својом старошћу (средовечно га

¹⁷ Павле је пред крај свог живота вративши се у родно место писао књигу *Удвојени живот и Павла Котура*.

¹⁸ На једном месту списатељица каже: „Сувише ценим научно обрађен податак да бих га померала из доказног контекста у псеудификцијски“ (Огњеновић 2007: 226). Оно што чини њен нараторолошки поступак јесте маркација реалних ликова и познатих догађаја које слободно смешта у псеудореални хронотоп својих приповедака. Бруно Бетелхајм, чувени амерички психолог, умро је тако што је извршио самоубиство 1990. (в. Енциклопедија Британика 2005: 141), али на исти начин завршава и јунак њене приче што самој причи отвара нова поља значења и тумачења.

¹⁹ У своме раду који се дотиче хронотопа и посебну пажњу посвећује месту и хронотопу путовања, Бојан Јовић експлицирајући чувену Бахтинову теорију каже: „Хронотопи се могу укључивати један у други, постојати упоредо, преплитати се смењивати, суочавати, супротстављати се или бити у сложенијим узајамним односима, ван граница међусобно повезаних односа“ (Јовић 2008: 159).

²⁰ „Све је било чисто, изрибано и на свом месту у одређеној пози“ (Огњеновић 1996: 68).

не занима). „Мој поглед на свет не зависи од онога што гледам, већ од мог избора шта хоћу да видим“ (Огњеновић 1996: 79), говориће. Колико је фотографисање делова вароши, које Котур прави и шаље својим расељеним пријатељима, слика стварности текућег времена, или призивање прошлости бивших људи и сенке негдашњег живота? Иако експлицитног нарушавања времена приповедања нема, овакав поступак ипак је деконструкција линеарног концепта спациотемпоралних односа која отварају вечну жељу и велико питање: колико смо господари датогa нам времена и простора. На релацији тамо и овде, у датости овога и неспознаји онога, Котура једино мајмуница Вера, која не носи случајно име његове мајке, чини безбрижним у старости, она је оквир сулуде радости и разбибриге коју сам није познавао.

„Живот је збирка задатака, којих има више него што нам је дато дана у овом нашем привременом боравку на земљи“ (Огњеновић 1986: 153), гесло је јунакиње приповетке *Ситари сати*, која за бодрост духа, кондицију и памћење увежбава ходање по кући без гледања у предмете, слепо куца и препишује небројено страница, учи напамет шестоцифрене бројеве и практикује још низ мнемотехничких радњи. Заправо, жели да превари време пре него што је стигне јесен живота. Упоришна тачка приповетке јесте опис сата чији је животни ритам стао као и животни ритам Јеле Виловац, која је, као и сат, измештена из „прецизне вертикале“ свога живота, рекло би се живота по себи јер сат заправо куца и даље мимо њене свести о томе, што ће се на крају приповетке открити. Ово виртуозно поигравање са унутрашњим и спољашњим временом, његовим доживљавањем и мерењем, његовим кретањем као метафором живота и некретањем као метафором смрти, списатељица је представила као ретроспективну слику личног виђења догађаја главне јунакиње у меандрима описивања значајних детаља из њеног живота. Враћањем у прошлост из тренутка приповедања, Огњеновићева нам представља већ животно замрлу јунакињу²¹ која је из страха од заустављања животних сокова заборавила да живи, што се на симболичној равни сигнализира заустављањем сата. Њено неприхватање реалија, места на којем живи²², чињенице да је разведена²³ и сама, маскира неуморним радом на својој књижи о просидбама, веридбама и свадбама од антике до данас²⁴. Тако би рад требало, у свести јунакиње, да одржава животно кретање, но он је инвер-

²¹ Један афоризам Душана Ковачевића корелира са смислом ове приповетке и гласи: „Човек умре онога дана кад изгуби вољу да живи. Сахране га пет-шест година касније“ (в. Јакшић Провчи 2009: 30).

²² „Да живи негде другде, вајкала се (...) сигурно би доста постигла“ (Огњеновић 1996: 158).

²³ „Рубрику о брачном стању ће увек попуњавати: Удата и наводити име Мирка Вилловаца као супруга. Он вероватно није ни знао да је пред законом бигамиста“ (Огњеновић 1996: 157).

²⁴ У једном интервјуу Вида Огњеновић је изговорила интересантну реченицу која се асоцијативно везује за разумевање ове приповетке, а која гласи: „Један мој пријатељ

живна слика виталног тока, не њен *perpetuum mobile*, него сенка и заборав без моћи покретања. Пребојена извесном дозом хумора, врло исцрпна у праћењу токова јунакињиних мисли²⁵ и њеног угла виђених простора и времена сопственог живота, списатељица поентирајући, путем исказа другог lika из приповетке, закључује како сат никада није ни стао, него „ситно штекће у прецизном ритму“. Преко потхронотопа сата проблематизује се однос према времену као животном ритму и то са становишта актера и непристрасног посматрача, те онај који годинама ломи дане, као тешко урађене задатке из јунакињиног гесла, убрзава временски ритам мимо своје воље и мимо реда ствари из страха и немогућности да живи тренутке, те му не остаје ништа друго него да их пребројава.

У приповеци *Носћалџија* време и простор се убрзавају, те се из реалног времена Лизавета Јурјева Берг, бела Рускиња емигранткиња, сели у безвремене, а опет присне, негдашње, младалачке, руске просторе и деменцију. Почетна приповедна тачка означена је као јутро, дакле као почетак, но, то је у овој прилици почетак краја њених виталних снага²⁶. Зато ће за Лизавету Јурјеву Берг, бившу Унгер фон Штернберг, пијанисткињу и песникињу, јутро бити „тако сурово, и насилно, и дрско, и грубо и ...све“ (Огњеновић 1995: 164). Потхронотопија је у овој приповеци увезана у ланчани каузални низ. Један из низа је потхронотоп језика, раслојен на простор писма и простор говора, јер Лизавета, као и Осип Манделштам, који је своје песме писао тако што их је говорио²⁷, „живи усмено“, говори све што проосећа, напише и помисли. Отуда се поступак представљања тока њених мисли преплиће са говореном формом. Символика јутра стапа се у симболику вечери и ноћи у овој приповеци: „Вече је тако беспомоћно у односу на строгост дана и страву разјапљене ноћне чељусти, зато оно брзо прође, прогута га мрак. Мрак је зао. Не каже се забадава: појео га мрак. Мрак је људождер“ (Огњеновић 1995: 169). И управо те ноћи спојиле су се три временске одреднице: 16. јун 1907, бал у свечаној сали Адмиралитета у Петербургу, када је она са својим будућим мужем отворила тај велики бал, 26. јун 1922, велики бал у част доласка његовог високог превасходства, генерала П. И. Вранглера у сали Градске куће, на који је Лизавета кренула 26. априла 1964, у времену догађања из приповетке. Пресек три временске

каже да он не живи у свакидашњици, не станује у свом тесном стану, већ у књигама, где му је пространо и широко“ (в. Вуличић 2009).

²⁵ „Кад ми се учини да опасно гушим текст мноштвом ситница... у таквим ситуацијама ми хуморни заокрет послужи као мали струјни удар“ (Огњеновић 2007: 224), рећи ће списатељица објашњавајући сопствени поступак увођења комичне визууре у дефинисање озбиљних догађања.

²⁶ У приповеци *Писмо без дајума и краја* симболичка почетна маркација представљена је, на основу истог семантичког поља, као разбијена шољица за кафу.

²⁷ Овај детаљ сазнајемо из референце о књизи Надежде Манделштам *Сјпрах и нада*, која је изашла две деценије након јунакињине смрти. Један од честих поетичких поступака Виле Огњеновић је стално упућивање на друге књиге.

тачке догодио се на унутрашњем плану, иманентном личном виђењу времена саме јунакиње. У формалном времену приповедања Лизавета је „старица машкарица“, удешена и нашминкана као маска²⁸, тужна, смешна и изгубљена у туђем простору, времену и језику, а чини се, сад већ и туђем животу. Попут маске, без израза, или боље, са јединственим изразом, одлази у пределе мрака.

Приповедачки поступак Виде Огњеновић, у овим збиркама, натопљен богатим, јединственим и разуђеним језичким изразом²⁹, утемељен је на привидно лабаво везаном низу асоцијативних ситуационих поставки, грађених по драмском принципу, где почетак наслуђује и представља и дуго води до обрта када се стрмоглаво ближи крају, који поентира смисао и додаје угао којим осветљава значење читаве приповетке. Стално упућивање на друге књиге Огњеновићева употребљава као вид интертекстуалног разговора, а употреба података фактографски датих, често су привид реалија или, пак, аналогичја у поступањима јунака. У оваквом структурирању своје приповедачке прозе проучавање хронотопа нам се указало као доминантна везивна компонента, као, како то Владимир Гвозден у своме раду о хронотопу назначује, „конструктивни принцип приче“, где се трагањем за хронотопом установљавају „односи између сижеа, ликова и представљеног времена и простора у причи“ (Гвозден 2008: 81). Проучавањем хронотопије установили смо категорије хронотопа, као носећих у структурирању књижевноуметничког дела, као што су градић и његови мештани у времену шездесетих година прошлог века и потхронотопе, који корелирају са носећим хронотопима обе збирке, али су карактеристични за појединачне приповетке или за сегменте неких приповедака. Основни, носећи хронотопи, опет, показују се као хронотоп нижег реда – простор и предметни свет приповедања, као што су кућа, гимназија или школа у градићу, пољана, арборетум, двориште и хронотоп вишег реда – као метафорична кућа текста са простором њеног значења. Они нам се указују и као статични затворени простор дешавања, уобичајеног размишљања јунака или као активизам времена у хронологији приповедања и нехронолошким екскурсима приповедачког и сасвим лично доживљеног времена. Грађени простор ликова, као пертинентна множина варошана и као индивидуализирани појединци, представљен је у свом приватном и свом јавном простору профи-

²⁸ Симболика маске је многозначна код различитих народа и у различито време, она има чаробну моћ, она сакрива, али и приказује, идентификује (као позоришна), може бити демонска, али и посмртна (в. ШЕВАЛИЈА – ГЕРБРАН 2004: 546–549).

²⁹ На питање и констатацију Михајла Пантића да „књижевност више није универзум у којем је сам језик на првом месту“, Виде Огњеновић, чини се са сетом и негодовањем, потврђује изнету тезу и додаје да је „језик престао да буде израз суште личности“, као и „поуздано средство комуникације“, закључивши питање о језику речима да „ни литература више није језички расадник за однеговану алеју. Бастардизовање језика нас је изједначило више него фармерке“ (Огњеновић 2007: 230).

лисања. И, како списатељица наглашава, „они (варошани) су просто навикнути да је време широм отворено, а да је трајање ствари продужено, каткад у недоглед“ тако да све што се догађало, што се догодило и што ће се догодити, догодило се „овде“, у варошици и метафоричном уточишту Виде Огњеновић.

ИЗВОРИ

- Огњеновић, Вида. *Ойрочно млеко маслачка*. Београд: Просвета, 2005.
 Огњеновић, Вида. *Сйари сий*. Београд: Просвета, 2006.
 Огњеновић, Вида. Набавите џемпер са џеповима. *Писци џоворе*. Михајло Пантић (разг.). Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије 2007.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, Михаил. Облици времена и хронотопа у роману. *О роману*. Александар Бадњаревић (прев.). Београд: Нолит, 1989.
 Владушић, Слободан. О ексцентричности. *Права адреса. Пријовейке Виде Огњеновић*. Избор Радмила Гикић Петровић. Нови Сад: ДОО Дневник, 2007.
 Вуличић, Мића. *Лийерайура је најйоузданији водич*. Интервју са Видом Огњеновић, <<http://micavujicic.com/index.aspx?id=3&idp=4&ids=9&n=Razgovori&np=Oslobodjenje>> 30 V 2009.
 Гвозден, Владимир. Хронотоп – седамдесет година касније. *Теорија есџеџика љоеџика*. Зборник радова у част проф. др Милослава Шутића. Гојко Тешић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност. Годишњак XXIII, Серија Ц: Теорија истраживања, књ. 13, 2008.
 Енциклопедија Британика. Лазар Мацура и Сергеј Мацура (прев.). Београд: Народна књига / Политика, 2005.
 Јакшић Провчи, Бранка. Типови говорних исказа и њихова функција у драмама Душана Ковачевића. *Свеске* 94 (2009): 25–32. Панчево.
 Јовић, Бојан. Путовање, феномен временске дилетације и порекла хронотопа. *Теорија есџеџика љоеџика*. Зборник радова у част проф. др Милослава Шутића. Гојко Тешић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност. Годишњак XXIII, Серија Ц: Теорија истраживања, књ.13, 2008.
 Ћирић, Соња. Обнављање вредности. Интервју са Видом Огњеновић. Београд. *Време* 871: 13. IX 2007.
 ШЕВАЛИЈЕ, Жан, Ален ГЕРБРАН. *Речник симбола*. Др Павле Секеруш превод и адаптација, Кристина Копрившек, Исидора Гордић. Нови Сад: Stylos – Print, 2004.

Бранка Јакшић Провчи

THE RELATION BETWEEN TIME AND SPACE IN SHORT STORIES
OF VIDA OGNJENović

Summary

The relation between time and space emerges as a specific poetic setting in Vida Ognjenović's two collections of short stories *The Poisonous Milk of the Dandelion* and *The Grandfather's Clock*. The works' chronotope represents an onset in the study of the literary works' structure as a narrative procedure. In either literal or metaphorically poetic sense the chronotope functionally conditions the characters becoming a constituent part of the story's particular stylistic and linguistic horizon. In relation to the location of Sremski Karlovci, the town of her youth, Vida Ognjenović introduces time as a meritorious unit for the eloquent qualifications of the presented portraits. Time also is designated as a distinctive category in the developmental outline of the characters on the relations between there and here, then and now, at the moment from which the narration starts. The literal and metaphorical journeys through time and space increase the dynamics of the descriptive and narrative procedure of people fixation as a thematic obsession in Vida Ognjenović's short stories.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
bjprovci@eunet.rs

Јана М. Алексић

ДУХОВНЕ ВЕРТИКАЛЕ ГОРАНА ПЕТРОВИЋА*

Текст је покушај реализације идеје о томе на који начин Горан Петровић у литерарном чину препознаје тенденцију да се лепота, језички артикулисана најбољим капацитетом његовог матичног језгра, уздигне на ниво есенцијалног у животу појединца, који том појединцу у његовој духовној и религиозној потрази дарује смисао. Тиме се жели показати како овај аутор, тежећи савршенству израза – следствено савршенству уметности – у својим романима *Ойсада цркве Свејџ Сјаса* и *Исјод ѿаванице која се љусја*, као и у приповеткама „Ближњи“, „Изнад пет трошних саксија“ и „Богородица и друга виђења“ нуди модел, паралелни начин или облик савршеног живота. А то је живот у заједници са Богом. Проналазећи унутарње смисаоне релације између књижевности и религије, Петровић путем имагинације као фундамента стваралачког процеса остварује духовну мисију, подударну оној која происходи из императива хришћанске религиозности – теургијску објаву човековог самоспознања и саморазумевања. У том поступку, приметимо, овај стваралац у модерној уметности, из које црпи мотивациону снагу и културолошку платформу и на којој бремени свој уметнички акт, види могућност искупљења посрнулог друштва и облик залечења и повратка реду преосталих крхотина света.

Кључне речи: лепота, религиозност, стваралачки уметнички чин, духовна вертикала, заједница, теургија.

*Умејџник верује да је лејџџа сѣварнија
од изџаченџџи овоџ свејџа.
Николај Берђајев, „Смисао стваралаштва“*

* Рад је настао у оквиру пројекта „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“, 178013, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

*Од чистѿоѡ и сѣалноѡ сећања на
Исуса бива сладостѣ у срцу и
Од Њеѡа произилази неисказано
Просвѣтѣње.
Свети Марко
Митрополит Ефески*

1. Један од најважнијих задатака књижевности, као стваралачке енергије, јесте да својим симболичким потенцијалом и слојевитим релацијама између имагинарног и стварног допринесе духовном оплођавању и оплемењивању човекове егзистенције у свету као пољу у којем се та егзистенција остварује. Она на самосвојан, стваралачки начин, уз императив слободног чина и воље, помера границе егзистенције и преплиће различите димензије света и човека, без чијег удела би те димензије остале недодирљиве, штавише непознате. Књижевност то чини на платформи ослобађања од спољашње стварности, реализације идеје духа и уметнички лепог као идеала и индивидуалне стварности, јер, као трећи ступањ уметности, према Хегеловом систему, њен предмет чини „*слободна конкретна духовност*“, која као *духовност* треба да се покаже за *духовну унутрашњост*“ (HEGEL 1986: 80–81). Посебност позиције и функције књижевности огледа се и у чињеници да јој је циљ и резултат уметничко оспољавање слободног и самосвојног људског духа, независног од спољашњих задатости, који се, изграђујући свој унутрашњи простор и време, упосебљава, естетизује и, надасве, приближава принципима религиозности.

Савремени српски писац Горан Петровић је препознао овај важан аспект функције књижевности и свеколике уметности и спремно се одважио да га примени, каткад у централном тематско-мотивском склопу, а каткад на рубним подручјима свог приповедног ткања. У његовом делу се заправо остварује тај позив књижевности као уметности, као чињенице слободног стваралаштва, а која се манифестује у идеји поновног успостављања духовне вертикале, не као одраза партикуларног бића, него као парадигме на којој се изграђује култура.

Чињеница која испливава након херменеутичког претреса појединих Петровићевих остварења јесте да овај писац у књижевности, а кроз књижевност и у осталим видовима уметности, потражује искупљење човеково. Он у литерарном чину препознаје тенденцију да се лепота, језички артикулисана најбољим капацитетом његовог матичног језгра, уздигне на ниво есенцијалног у животу појединца, који том појединцу у његовој духовној и религиозној потрази дарује смисао.¹ Тежећи савршенству израза – след-

¹ Уп. „...дејство лепоте може да утиче на нечији живот и тако што омогућава продорније увиде, шири душевна простирања, посебне више облике пажње и усредсређености него што је било какво „хладно резоновање“ у стању; оспособљује за неке подухвате боље него било какво одушевљење, потекло из другачијих извора: лепоту, у таквим случајевима, ништа не може заменити, као што ништа не може да замени срећу“ (Стојановић 2003: 291).

ствено савршенству уметности – Петровић нуди модел, паралелни начин или облик савршеног живота. То је живот у заједници са Богом. То је живот човека у заједници са собом, оном заједницом која је у савременом свету могућа. Јер, како гласи снажна премиса Николаја Берђајева, „истинско стваралаштво је теургија, богодејство, заједничко деловање са Богом“ (БЕРЂАЈЕВ 2001: 291). Наравно, он то не чини широким, свеобухватним наративним захватима, него истанчаним, поентилистичким слагањем микромодела, микросветова у којима се таква егзистенција одвија. Путем одуховљеног стваралачког поступка Горан Петровић стреми ка нановном успостављању хармоније и склада у овој егзистенцији, односно повратку хармонији и складу, које је човек сâм својим застрањивањем у једном тренутку нарушио.²

Наравно, Петровићев креативни захтев није повратак искључиво хришћанској парадигми, вишевековно доминантној метанарацији, кроз симболичко посредовање аутопоетички освешћеног уметника, како се ускоро мисли иако из њене димензије често проговара Петровићев наратор. То је конкретна објава поетичког, естетичког и етичког напора – која важи искључиво у приповедном свету – да се сензитивни и продуховљени појединац уздигне из дисхармоничне средине у којој се затекао.³ На крају, то може бити само надилажење овоземаљског искуства које је по својој суштини трагично; делатан чин истовремено освешћеног и несрећног јунака, који, у призиву лепоте и љубави, покушава да из хаоса, ученог свесним или несвесним личним или колективним искуством, пређе у космос. И у том чину – као што је свестан и сам аутор, тако су свесни и његови јунаци – нема прилагођавања, него се уз ризик потпуне егзистенцијалне маргинализације, одлучно изводи призив конструктивне игре, па тако и постојање посве новог, бољег, лепшег, уметнички обојеног и омеђеног микросвета.

Проналазећи унутарње смисаоне релације између књижевности (као вида уметности који специфичним вербалним средствима артикулише посебна стања свести, ума и срца, истовремено преиспитујући постојећи поредак емпиријске реалности) и религије, Петровић путем имагинације као фундамента стваралачког процеса остварује духовну мисију подударну оној која происходи из императива хришћанске религиозности – теургијску објаву човековог самоспознања и саморазумевања. У том поступку, приметимо, Петровић у модерној уметности из које црпи мотивациону снагу и културолошку платформу и на којој бремени свој уметнички акт,

² Уп. „Стваралачки чин је увек ослобођење и превладавање. У њему постоји доживљај снаге. Откривање свог стваралачког чина није крик бола, пасивне патње, није лирски излив. Ужас, бол, немоћ, уништење морају бити побеђени стваралаштвом. Стваралаштво у суштини јесте излазак, исход, победа“ (БЕРЂАЈЕВ 2003: 6).

³ Уп. „Жудњу за хармоничним, потпуним и вечним животом модерно дело покушава да задовољи стварањем савршено динамичне, дисперзивне уметничке форме. Али таквом формом ту првородну чежњу за смислом дело може само да симболизује, а не и да је задовољи“ (РАДУЛОВИЋ 2008: 29).

види могућност искупљења посрнулог друштва и облик залечења и повратка реду преосталих крхотина света.⁴

2. Конац или почело хришћанске религиозности. Вертикални принцип изграђен на начелима религиозног поимања света и човека, којег проноси прича, као имагинативни стваралачки феномен и као одуховљени домен егзистенције, више него очигледно сведочи роман *Ойсада цркве Свѣйго Сѣаса* (1997). Стабилност и трајност оваквог поретка, међутим, нарушене су перманентним дезинтеграционим историјским дејством, с једне, и ослабљеном снагом вере и духовним аутизмом, са друге стране. Зато аутор симболички најпримереније артикулационо решење за такав пример духовно-историјског континуума изналази у изразу „опсада“.

Постмодернистичко преиспитивање познате нам историје у овом роману из тог разлога бива примењено на једном дубљем семантичком нивоу које као упориште има свесно и несвесно колективно историјско искуство. Претпостављајући манастир Жичу као симбол духовне парадигме коју у себи и са собом носимо, не у смислу њене рехабилитације као великог наратива или метаприче, него као од историјског скривања, крађе и порицања преосталих духовних трагова; оне приче која у овом постмодернистичком историјском роману пледира на реисторизацију на вишеструком нивоу: на реисторизацију историје која је сама себе идеолошки опсела; историје која је дозволила да буде опседнута; реисторизацију многоструке подељености једног простора; реисторизацију историјског дисконтинуитета; реисторизацију историје написане пером других; одречене историје; митске историје; реисторизацију историје која је традиционално неосвећена; реисторизацију густом мрежом испреплетених интерпретација.

Супротстављајући традиционалној историји, која се темељи на догађајима, појединцима и кратком времену; која „нас је навикла на своје веома брзо, драматично приповедање кратког даха“, и која, бар делом, претендује на назив „политичка историја“⁵, историју која се, иако и даље има за

⁴ Уп. „А пошто је суштински везана за имагинацију као природну човекову способност, уметност у уобичајеном смислу речи јесте у ствари *умеће исказивања*, моћ дочаравања духовне суштине и основе света помоћу слика из уметникове индивидуалне уобразиље или из колективних, архетипских образаца“ (Радловић 2008: 54). „Сваки истински уметник је инспирисан. Већ по својој природи, по свом бићу, он је припремљен за спиритуалне интуиције, осетљив је на њих. Зашто не и на долазак Духа самог, који најзад дува тамо где он хоће? И ти чујеш његов глас, али не знаш ни куда он иде, ни одакле долази“ (из предавања Мари-Алена Кутиријера одржаног 1941. године у САД; Стојановић 2010: 11).

⁵ Уп. „... политичка историја није обавезно окренута догађајима, нити је осуђена да се увек њима бави. Ипак, чињеница је да је, у целини гледано, историја последњих сто година – ако изузмемо натегнуте, временске дубине лишене слике које је она местимично уклапала у своја излагања, и објашњавања дугог трајања којима је успут морала прибежавати – готово увек била политичка, готово увек окренута „великим догађајима“, и да је остала у оквирима кратког времена и њиме се бавила. То је можда била цена којом се

основу догађај, бави дубљим и далекосежнијим кретањима и која протеже свој утицај на време које премашује своје сопствено трајање, Бродел заправо жели да истакне оне наоко непојавне и непојамне таласе цивилизације и културе у времену. Њих једино можемо разумети као историју чије се интересовање шири на векове, јер: „у средишту друштвене стварности ништа није важније од оне живе, снажне, дубинске супротности, која се непрестано поново јавља, између тренутка и времена које споро протиче. Било да је у питању прошлост или садашњост, јасна свест о постојању великог броја друштвених времена неопходна је заједничкој методологији наука о човеку“ (Бродел 1992: 86). Ту историју Бродел именује као историју *дугог трајања*. А овај методолошки захват нас подстиче да на симболичкој равни прихватимо и Петровићеву причу дугог трајања. То је прича, али то је и историја о манастиру у којем се зачиње државност једне земље, у којем се рађа и институционализује историјски и духовни континуитет једног народа, у којем се чврстим духовним чворовима везује за источнохришћанску традицију са тенденцијом да се та иста традиција на самосвојан и легитиман начин продужи кроз време. То је историја, али и прича о манастиру Жича, који није опседнут само једном, крајем XIII века, него који је био опседан, нападан и разрушен вековима, чијој је историји опсада иманентна. То је прича, али и историја о једној од најстрашнијих опсада једне цивилизације од стране друге, почетком XIII века, о опсади града Константинопоља – симбола величине, Васељене, историјске снаге, историјске доминације. Потом, то је увек била прича, али и историја о опсади истине, хоризонта спознања и трајања, традиције у XX веку. Ту историју дугог трајања легитимно можемо схватити као перманентну вишевековну опсаду источнохришћанске цивилизације, опсаду мерила времена и вредновања, правичног поретка, опсаду симбола идентитета, једног духовног простора, чије опседнутости смо и данас сведоци. Разлобљен историјски и духовни континуитет једног народа, који је са средњовековне духовне висине бачен на земљу, изгубљен заједнички именитељ, до застрашујуће мере истоветних, репетитивних анахронија памћења, историјских догађаја и трагова јесте историја дугог трајања. Роман *Опсада цркве Свећоџ Сјаса*, историју дугог трајања сагледава и реферира као опсаду српске историје. И на крају, ову, може се рећи, једино могућу историју, која не подлеже идеологијама, заносима, уцбеницима и простој наративизацији, која је својина опседнутог колектива, Петровић поетизује, фикционализује и исписује на страницама романа *Опсада цркве Свећоџ Сјаса*, дарујући јој онтолошку привилегију која припада једино причи.

Испољавањем вере у провиђење и у чудо, јаким духовним упориштем у Богу и огромном снагом молитве, као беседе срца, ума и душе и као човековог искреног призива односа са Господом, Петровићеви јунаци, житељи

морао платити у том истом раздобљу остварени напредак у научном овладавању инструментима за проучавање и прецизним методама“ (Бродел 1992: 90).

и посетиоци манастира Жиче, успевају да, бар накратко, одрже вертикални принцип, иако пред неспутаним и упорним налетима деструктивних историјских сила, које су инициране наговорима нечастивог:

У пукотине између Спасовог дома и његове сени утиснуше се пој и молитва – цела се грађевина подиже на усклик. Унутра, игуман и монаси још усрдније наставише јектеније. Начета се сенка стаде парати свуда од цркве. Размак, спрва мали, набрекну од сложено говорених и певаних речи. Храм се стресе. Тргну. Неодлучно застаде. Појци подметнуше и бруј. Нешто пуче. Потом звекну. Уз туп удар, у трави завршише громадни обручи Земљане теже. Црква Св. Спаса се ваздигну навише. [...] Мала се црква Св. Теодора, Стратилата и Тирона, вишеструко лакша од веће, испе тако високо високо да је мораше конопом везати за главни храм. [...] Пред сам залазак сунца, Жича се љушкала у ваздуху, као да је онако пурпурна – више земље озидаана од старине. (ПЕТРОВИЋ 1997: 62)

Међутим, правећи историјски пресек свих сила које су опселе и које опседају духовни простор и које су нарушиле вертикални принцип, аутор истовремено имплицитно нуди и образац духовне обнове посрнулог света. Та обнова је утемељена на остварењу и рехабилитацији заједнице са Богом. Тако као мото романа Петровић призива стих из Књиге пророка Исаије којим се експлицитно позива на славу Бога као јединог легитимног облика његове одбране и службе Њему у част. То би требало да буде подсећање на Његово свеприсутство на овом свету које, као Његова творевина, и постоји да би Га величало и славило. Потом на почетку романа затичемо приказ свечаног бдења и литургијског општења на дан Васкрса у којем се слива суштина хришћанског поимања вере, путем којег аутор предочава стање предестиниране хармоније, јер је свака литургија икономија Спасења, чин представљања Васкрслог Христа у светој тајни евхаристије; окупљање људи у љубави и чин остварења заједнице људи са Богом, јер Га непрестано прославља; оне заједнице која се подсећа Царства Небеског, која призива рај.

И ово беше – та је песма лагано ражаривала огњене искре које бораве у пурпурној боји овога храма:

- Васкрсење твоје!
- Христе Спасе!
- Анђели поју на небесима!
- И нас на земљи удостој!
- Да чистим срцем тебе слаavimo!

А толико их дође на овај празник над празницима и свечаност над свечаностима, да велики број остаде ван манастирског дворишта. И још, одасвуд, друмом, преким пољским путевима, стрмим горским стазама долазише они данима хода одаљени, према заповести срдаца својих. (ПЕТРОВИЋ 1997: 9)

У религиозно ојачаној и стабилној средини крајем XIII века, аутор уз минимално уметничког посредовања упризорава и призива есенцију верског осећања и успоставља идеални вертикални поредак:

И сви по реду, јерарси и други, стадоше улазити у храм. Право према истоку. Како је и Христос из најдоњег краја земље доспео до највишега неба! [...] Жича се пунише светлошћу, као неугасивим огњем. Жича се пунише великом, победном песмом. И тихом причом... (Петровић 1997: 10–11)

Одржање хармоничног стања, изграђеног на вери и на причи, услед перманентних дисхармоничних налета историје више није могуће. Штавише, њега као да је тешко наново успоставити, чак и на плану имагинације. Али, такав универзум јесте она тежња за савршенством која је опосредована уметничким чином, духовно преносивом моћи приче као стваралачког уметничког акта, које је способно да надиђе и саму егзистенцију, како конкретно у овом роману, тако и у већем делу поетике Горана Петровића. Верујући у ту причу, аутор нам на крају свог приповедног ткања у роману *Ојсада цркве Свештоџ Сјаса* нуди могућност поновног успостављања предестинираног духовног склада и реанимацију разломљене духовне вертикале, уводећи Богданово дете, ново јагње у Царство небеско, светом тајном крштења. Инсистирајући на симболичкој равни приче, аутор назначује да се овај свети чин обавља у поново реновираном манастиру Жича, у Спасовој цркви у наше време (крај XX века). На тај начин уметник као целосни, какви год да су емпиријски докази или историјско искуство, претпоставља градитељски принцип. Уводећи новог члана у религиозну заједницу, он искупљује смрт свога јунака Богдана, осведочава трагизам једне историје, огрехо-вљеност људског пада који је као свој исход имао религиозни аутизам.

Унутар Спасовог дома чекао је мирис тамјана, жиже кандила и воштаница, лица светаца и пророка. Тамо где су се у куполи укрштали зраци, лебдео је папер, мало перо ангела. Наиме, приликом ове, последње обнове, подизан је камени под храма. Ниже њега, и уз спољашњу страну темеља, пронађене су скривнице са стотинама одломака видика негдашњих прозора катихуменеије, тамо положени вероватно после првог рушења крунидбеног места од зломислене војне Бугара и Кумана. Као у каквим чудима, из једног од древних уломака, тада је узлетело оно перо и застало под куполом Жиче. Отац Герасим се прекрстио. Дивна је дечачића предала куму Исидору. Свештеник је отпочео службу:

- Благословено Царство Оца и Сина и Светога Духа... (Петровић 1997: 316)

Круг се затвара, на шта опомиње и сам назив поглавља романа – „Конац или почело“. Хришћанска вера је жива вера, а њено време, субјективно, поунутрашњено и литургијско, у којем се одиграва заједница са Богом, јесте кружно и паралалелно објективно задатом времену. Кружно време је противно законима и странпутицама линеарног историјског времена, оног у којем је дошло до човековог отпадања, отуђења од ближњег и од Бога. Иако модеран писац, Петровић својим аутентичним књижевноуметничким изразом посведочава тврдњу да „кад постане садржај непосредног духовног искуства, уметност се трансформише у посебну форму религиозне

свести“ (Радуловић 2008: 58). Затварајући круг светом тајном крштења, уметник у својој причи о опседнутом манастиру пледира на рехабилитацију колективног религиозног искуства и оптимистички зачиње ново поглавље хришћанске религиозне духовности на овим просторима.

3. ЛЕСТВИЦЕ ЗА ИЗГУБЉЕНЕ И ПОСРНУЛЕ. Значењски слојевита приповетка „Ближњи“ из збирке прича *Ближњи* (2002) проноси симболичку поруку духовног узрастања главног јунака. Он је смештен у амбијент општег отуђења који прераста у феномен постмодерног друштва. Отуђење, отпадништво од људи, добровољно и наметљиво самотништво, понајчешће се манифестује у атмосфери великог града, мегалополиса. То је једна од кључних ознака савременог западног света. А насупрот таквој емпиријски потврђеној чињеници, истовремено у нашој средини проналазимо и свакодневно пратимо све одлике Маклуановог „глобалног села“⁶. Иако је прича реално мотивисана, дакле у препознатљивој атмосфери међуљудских односа и стандардизованих модела културе и друштва, својим симболичким потенцијалом и приповедном нити прераста искуствено задате и утврђене оквири и трансцендира у онострано. Приповест, пратећи свест главног јунака Јакова, прелази границе овог познатог простора и реализује се у вишим духовним сферама бића.

Садржавајући имплицитне интертекстуалне везе са старозаветном причом о Исаковом сину Јакову, којем Бог заветује земљу израиљску и прорукује какву ће историјску судбину имати јеврејски народ (28. глава Прве књиге Мојсијеве), потом и са Мојсијевом (Књига Левитска) и Исусовом препоруком (Јеванђеље по Матеји) „Љуби ближњег свог као самог себе“, прича „Ближњи“ открива један посебан духовни процес. Тренутак повести који интересује Петровића тиче се визије лестви које повезују небо и земљу а којима се крећу анђели. Оне представљају својеврсни духовни успон који Јаков, отац израелске нације, мора проћи.⁷ Такође, прича о Јакову (чије

⁶ Под глобалним селом овај познати канадски социолог културе је у својој студији *Рај и мир у глобалном селу* из 1969. године подразумевао непосредан вид комуникације, који није ограничен забранама, за разлику од градске средине, где је људска комуникација слабије изражена, због дубоких разлика у подели рада градског становништва, разлика у социјалном статусу и др. Маклуан тврди да је управо телевизија својом могућношћу да пренесе слику и информације са различитих извора, места или времена умногоме допринела да наш свет постане глобално село у којем је свако у додиру са сваким. Тако, по овом мислиоцу, без телевизије не би ни било паролe о грађанским правима. „Има много више различитости него сагласности у једној породици под истим кровом, него међу хиљадама породица у једном граду. Што више стварате сеоске услове више ће бити непрекида-ности, подјела и различитости. Глобално село апсолутно обезбјеђује максимално размиоилажење у свим тачкама [...] Село никада није мјесто у коме ћете пронаћи идеалан мир и хармонију. Управо супротно...“ (Рутовић 2011: 259–260).

⁷ Уп. „И дође на једно место, и онде заноћи, јер сунце беше зашло; и узе камен на оном месту, и метну га себи под главу, и заспа на оном месту. И усни, а то лестве стајаху а

име призива и једног од Исусових апостола), којег старац у подераној белој ноћној кошуљи, скоро непознати комшија, позива усред ноћи за помоћ у савременој Вавилонској кули – стамбеном солитеру од више десетина спратова – своје текстуално упориште, *архејтексџи*, проналази и у 32. глави Прве књиге Мојсијевој, у добро познатом делу у којем се старозаветни Јаков, без свога знања, рве са анђелом.⁸ Управо повезујући га са два догађаја из биографије старозаветног Јакова, Петровић у причи „Ближни“ семантички и духовно боји карактер и позив свог јунака, савременог Јакова. Наиме, током целе ноћи Петровићев јунак се суочава са изненадном улогом пратиоца скривеног анђела у обличју убогог дементног старца са специфичном грбом на леђима: „Јаков се питао да ли је згрбљен од година или му је рођење на леђа натоварило то тужно бремене“ (Петровић 2003: 118). Овај благи старац, као и анђео из Мојсијевог предања, инсистира на ирелевантности имена. Његова фигура призива мотив анђела као старца просјака или путника из народних песама и приповедака⁹ и, уопште, наше традиције и фолклорног наслеђа¹⁰. Јаков овог времена се, у потрази за старчевим домом,

врхом титаху у небо, и гле, анђели Божји по њима се пењаху и силажаху; И гле, на врху стајаше Господ, и рече: ја сам Господ Бог Аврама оца твог и Бог Исаков; ту земљу на којој спаваш теби ћу дати и потомству твојем; И семена ће твог бити као праха на земљи, те ћеш се раширити на запад и на исток и на север и на југ, и сви народи на земљи благословиће се у теби и у потомству твојем.“ „Прва књига Мојсијева“, глава 28, стих 11–15 (Библија 2007: 23).

⁸ Уп. „А кад оста Јаков сам, тада се један човек рваше с њим до зоре. И кад виде да га не може свладати, удари га по зглобу у куку, те се Јакову ишчаши кук из зглоба, кад се човек рваше с њим. Па онда рече: „Пусти ме, зора је“. А Јаков му рече: „Нећу те пустити докле ме не благословиш.“ А човек му рече: „Како ти је име?“ А он одговори: „Јаков“. Тада му рече: „Од сад се нећеш звати Јаков, него Израил; јер си се јуначки борио и с Богом и с људима, и одолео си“. А Јаков запита и рече: „Каж ми како је теби име.“ А Он рече: „Што питаш како ми је име?“ И благослови га онде.“ „Прва књига Мојсијева“, глава 32, стих 24–29 (Библија 2007: 28).

⁹ Мотив анђела у обличју старца путника који искушава јунака, упечатљиво је приказан у народној песми „Бакон Стефан и два анђела“ (Караџић 1988: 19–22). Мотив прерушеног анђела у божјака представљен је и у песми „Љуба богатога Гавана“ (Караџић 1975: 155–159). Када је реч о приповеткама, мотив анђела прерушеног у просјака који помаже јунацима затичемо у приповеци „Ко мање иште, више му се даје“ (Караџић 2006: 68–70).

¹⁰ Такође, о распрострањености фигуре анђела у нашем народном веровању и његовим различитим функцијама, али понајпре оној која је заштитничка писао је и етнолог Веселин Чајкановић. Он је приликом свог истраживања приметио појаву или феномен који се назива „Светац на десном рамену“. „Реч је о веровању у свеца или анђела заштитника. У народној песми „Како се крсно име служи“ свети Аранђеос стоји цару Степану на десном рамену. Према народном веровању, сваки човек има свога анђела, који га прати од рођења до смрти, и стоји му на десном рамену (стр. 20). Демоне заштитнике познају разне религије. „Није тешко да се одреди и првобитан значај тих наших светаца и анђела на десном рамену. Ти лични заштитници, како их замишља consensus gentium, „манистичког“ су порекла – то су *душе*, *ипреци заштитници*. И такво схватање налазимо свуда“ (код Грка, у парсизму и јудаизму, код данашњих примитивних народа). У старој религији „десно раме је било место за *ипрејка* заштитника, а преци су, када је са Христовом религијом

успиње, уздиже солитерским степеницима, као лествама, у савременом, какофоничном, од Бога отпалом свету, ка свом духовном светлу и самоспознању, ка повратку религиозној димензији изокренутог поретка. То измештено стање духа верификује и сама појава изгубљеног анђела, који је заборавио свој идентитет и који је заборавио своје посланье:

Сишао сам и сада не умет да се вратим... (Петровић 2003: 115),

али чија је ознака, иако означено тек мора да се пронађе, и даље „ближњи“. Јаков на тој релацији доживљава блискост и поверење са старцем-анђелом, нехотично допуштајући замену улога водича и пратиоца и препуштајући му, као и Јаков у Старом завету, да га води и да поврати преко потребно религиозно осећање и искуство.

Све чешће се поводио, све мање је осећао сигурност, на крају је излазило да онај води њега, а не обрнуто. (Петровић 2003: 125)

Јаков, с једне стране, као архетипска представа библијског вође и бого-тражитеља, а са друге, као репрезентативни пример становника великог града, малограђанских схватања, бива привилегован, јер доживљава својеврсно религиозно прочишћење, ходочашће по унутрашњим пределима душе у процесу духовног сазрења и самоспознаје. Тако, проничући у скривене семантичке слојеве приче, схватамо да је Јаковљев пристанак да помогне непознатом суседу, заправо, био инициран једном унутарњом тегобом и личним, још неосвешћеним, поривом ка самоспознању и самоостварењу. Од неизвесности и недоумице исказане питањем:

Најзад, зна ли он куда то иду? (Петровић 2003: 119)

и поразног осећања изгубљености, током промене субјективног доживљаја времена и простора кретањем по вертикали, Јаков долази до самоувереног одлучног одговора:

Знамо куда идемо! (Петровић 2003: 123)

Такав преокрет је дошао постепено и само у потпуном предавању и поверењу у ближњег са којим је и могуће духовно путовање.

Промена се дешавала само негде у Јакову. Са сваким савладаним степеником препознао је све већу присност. Није могао да објасни, али је слутио, био је готово сигуран – да би се он, без свог савијеног сапутника, осећао изгубљено. (Петровић 2003: 123)

њихов култ ограничен и делом онемогућен, разним путевима прешли било у свеце било у анђеле: један сасвим природан процес, који се, за неке бар случајеве, даје пратити и у античким религијама“. Као што је тамо херојски култ прешао у култ светаца, тако су код нас „преци, и уопште покојници, односно душе њихове, замењени понекад свецима, понекад анђелима“ (стр. 21–22) (Чалкановић 1973: 618).

Метаморфози је допринело и исцељење ране од посекотине коју је Јаков успут задобио, као својеврсно чудо, својствено верујућима, а што симболички призива старозаветну борбу између Јакова и анђела. Симптом отуђености, као људско бремене којем је подлегао и Јаков, трансформише се у благодаран и олакшавајући осећај блискости, остварујући, притом, јеванђељску девизу заједнице. Кроз такву заједницу је једино и могућ процес индивидуације кроз који Јаков пролази и остварење његове индивидуалне личности. Без заједнице са ближњим и са Богом, индивидуа не постоји, не реализује се у биће. Овај процес у себи конотира и снажну етичку димензију. Јер, Јаковљевим успињањем уз лестве (симбола вертикалног путештвија измучене душе ка Богу) испуњују се многи у овом свету који су од Њега сурово отпали и који се скривају по доњим спратовима глобалног села.

Савремени Јаков, као и његов старозаветни двојник, има задатак реализације Божје мисије на овом свету. А таква мисија је неизводљива без унутрашњег духовног преображаја. Предвођен анђелом који му се открива тек на врху лествица, и сам Јаков бива спреман да га препозна и да разуме његову поруку:

Био је некако благо осмехнут. Повијен пролазећи кроз врата, у ходу се исправљао, растресао је косу, до нагоде смичући кошуљу са рамена и леђа. Негде на ивици видокруга – шиштали дисаји су се ширили у шуштање пера, она грба се растварала у пар великих крила. (Петровић 2003: 126)

Пошто му анђеол симболички открије димензију у којој обитава (саксија са олеандром и дрвце лимуна), јунак прелази у стање потпуне спознаје себе и света и способан је да речима ближњег проговори суштину свога постојања и прозре дух времена у којем је човек сасвим изгубљен. Иако у атмосфери изграђеној на границама ониричког и стварног, оностраног и оностраног, које у овој причи није фантастичко, него посебно религијско искуство и новооткривени религијски простор, Петровићев јунак је у позицији да поново успостави духовну вертикалу.

4. БИЋЕ РАЗЛИКЕ. С обзиром на то да је роман *Испод таванице која се љуспа* проширена верзија истоимене приповетке из књиге *Разлике*, смештене у окружењу који чине приповетке „Пронађи и заокружи“, „Изнад пет трошних саксија“, „Богородица и друга виђења“ и „Између два сигнала“, конотација основне приче романа, која кореспондира са тематским опсегом приповетке „Испод таванице која се љуспа“, поприма додатно значење. Оно проистиче из идејно-мотивског круга који приповедно репрезентују приповетке појединачно, свака на свој начин карика у имплицитном ауто-поетичком обухвату друштвеним парадигмама импликоване савремености. Иницијална каписла за разумевање јесте појам *разлике*. *Le différent* коју иницира утицајни француски филозоф Жак Дерида, проноси флуидно појмовно одређење, односно не подлеже појмовним мерилима, па тако

није ни појам, ни реч, чак ни израз мисли. Деридина *le différance* је проистекла из доминантног постмодернистичког амбијента плуралитета, мноштва, и не уклапа се у традиционалну дефиницију било каквог појма, него потражује смисао или значење које се увек одгађа, одлаже. Она стреми ка надоградњи у другим, различитим значењима. Она је глас, глас који пресеца писмо, јер и језик почива на *le différance*, али то „порекло“ није појмовно, него собом носи промењено „деконструисано“ значење и поприма нови смисао. „Разлику“, схваћену кроз глас, Дерида проналази у литератури пре него у философији, јер ова друга је ретко кад испитивала властите границе. Значења на која пледира овај зачетник деконструкције, плуралистички су расута у различите путање, јер разлика, која се креће, јесте оно што је уткано у сваки смисао, у свако значење, што их конституише пре било каквог појма. Разлика је оно извориште одакле све полази.¹¹

Поједине приповетке из збирке *Разлике*, које, свака на свој начин, поимају и имплицирају разлику као парадигму повратка истини и жељи за смислом, можемо разумети као збир покушаја опирања од испуштене духовне и самосвесне отуђености, отуђености човека од другог, човека од самог себе и човека од Бога. Ту се као отисак бити смисла и пуноће појављује каткад фотографија, чијим се трајањем онеспокојава заборав и надањује сећање, потом музика као непрепечна, тачније безгранична могућност дозива или вапаја за изгубљеним смислом, икона Богородице Млекопитатељнице као текст, као писмо, и као архетипско несвесно посрнулог човечанства, али и снег на екрану друге стварности који укида један виртуелни алтеритет и као прекид илузије живота коју продукује технолошки однегована савременост. У таквом тематско-мотивском миљеу приповетка „Испод таванице која се љуспа“, пратећи траг друге половине XX века и заблуда које је историјски простор тог исечка времена донео, узима филм и филмску илузију као арбитар човекове припадности земљи, а посматраче тог филма, галерију малих људи, сваког са својом разликом у животном и уметничком плуралитету бивања, разумева као отеловљене губитника једне историјске илузије и утопије. Уприште смисла у приповеци, у којој ни сам приповедач не може пронаћи разлику између историје, приче или филма, јер су све три димензије живота по својој природи илузорне, као и у роману Петровић проналази у штукатури са представом непокретљивости космоса, са поруком вечности, штукатури која претрајава све историјске и личне турбуленције и која исцртава заборављену смислотворну разлику, сакривену изнад нашег погледа и изван оног хоризонта у којем савремен човек потражује смисао.

¹¹ Уп. „Дакле, рекао бих најпре да ми се диферанција, која није ни једна реч нити један појам, стратегијски појавила као оно што је најсвојственије да се мисли (*le plus propre à penser*), ако не и да се овлада – мишљење би можда било овде то што се држи у извесном нужном односу са структурним границама овладавања – оним што је најнесводивије у нашој епохи“ (DERRIDA 1972: 392–393; Милић 2005: 32).

5. БОЖАНСКА МЕЛОДИЈА – МОЛИТВА И ПРИЗИВ. Духовну вертикалу као стабилизацију постојећег поретка, проблематичног, како са етичког, тако и са аксиолошког становишта, Петровић покушава да успостави у приповеци „Изнад пет трошних саксија“ у збирци приповедака *Разлике*. Маестро, непокретни јунак, препознатљив је по свом неуморном вишегодишњем, бесконачно поновљивом дириговању уз Брамсову „Трећу симфонију“ са терасе виле генерала Белимарковића у Врњачкој бањи. Трагичност његовог положаја у овом свету појачава и парадокс да је Маестро цео живот провео у једној бањи, лечилишту, из којег људи излазе потпуно или, бар, делимично излечени, бањи која пружа наду у оздрављење. Освешћен својим телесним недостатком, констатује да када човек пред собом увек има исту слику, одмах успева да уочи разлике, разлике аксиолошке природе, оне разлике које указују на таму и какофоничност овог света. Уочене разлике у таквом свету Маестро жели, сходно својим скромним могућностима, да надиђе – непрестаним извођењем Брамсовог дела.

Близу милион пута! При чему у почетку није водио прецизну рачуницу, у почетку је то била само као нека дечија игра, да прекине време, да покреће макар руке, када су му ноге већ одузете. Али касније је све добило неки виши смисао. Мада, по свему судећи, само за њега. (Петровић 2006: 118)

Петровићев јунак схвата да се рђав свет у којем је настањен, а у којем не може активно да суделује, може преобликовати само лепотом која произилази из снаге врхунског уметничког дела, оног којег је Брамс створио, а чији је катализатор или медијум сам Маестро. Јер, „у стваралачком уметничком чину се побеђује тама, претвара се у лепоту.“ (БЕРЂАЈЕВ 2001: 189) То је његов учинак у лечењу деформација света које искуством препознаје. Разлика, нужно, нагони на активност. Разлика је узрок, мотив човекове жеље да се пита или да нешто промени. Маестра је уочавање разлике, најпре личне, а потом и оних које происходе из света, нагнало на жељу да потражи одговор, али и на духовну потребу да разлике отклони. Он зато као могућност решења препознаје музику – нејезичку, нематеријалну уметност – којом се разлике не имплицирају, него чијим се универзалним језиком надилазе¹². Маестро зна да музика има моћ да се протегне и до најудаље-

¹² Још је Хегел у својим промишљањима о генези идеала у посебне форме уметнички лепог, кроз систем врста уметности који је успоставио, у музици, као романтичној уметничкој форми, препознао духовни потенцијал који произилази из просторног самоукидања: „Идеализовање чулног елемента путем музике треба, наиме, тражити у томе, што она равнодушну екстериорност простора, чији тотални привид сликарство још задржава и намерно га дочарава, сада исто тако укида и идеализује, претварајући је у тачку, у њено индивидуално једно. [...] Таква почетна идеалност материје која се не појављује више као просторна, него као временска идеалност, јесте тон, негативно постављени чулни елемент, чија се апстрактна видљивост претворила у чујност, пошто тон такорећи ослобађа идеално из његове испреплетености са материјалним. – Ова прва унутрашњост и одухо-

нијих делова света, до најразличитијих култура, људи, предела и да, као и сваки стваралачки уметнички чин, има универзални, космички значај. Музику свако, без било каквог посредовања, може чулима да осети и да разуме:

Уметност одлази свуда, али музика је једина која може несметано да се креће просторствима, уједно и да зађе у сваку пукотину. (ПЕТРОВИЋ 2006: 124)

Отуда понављање, као акумулација симболичке поруке која мора стићи до свачије адресе:

Покушавам... Односно, рачунам... Ако је довољно пута поновим, чуће је цео свет, чуће је и сам Бог. (ПЕТРОВИЋ 2006: 124)

Маестрова мисија је спроводљива тек кроз стваралачки уметнички чин. Његова тежња јесте рехабилитација духовне хармоније. Музика је позив Богу да се осврне на човека. Музика је позив човеку да поново оформи заједницу са Богом. Музика је медиј за поновно успостављање хармоније утемељене на заједници Бога и човека. Музика је стваралачки артефакт којим се може пронаћи смисао. Музика, дакле, уметност је весник лепоте, лепоте која уметничким начином ствара смисао. „Уметник је увек – стваралац. У уметности постоји стваралачка победа над тегобношћу „овог света“ – никада прилагођавање овом „свету“. Уметнички акт је директно супротан сваком окамењивању, у њему постоји ослобођење. Суштина уметничког стваралаштва је – у победи над теретом нужности. [...] Сваки стваралачки уметнички чин је делимично преображавање живота. У уметничком доживљају свет нам је већ дат као схватљив и ослобођен, у њему се човек пробија из тегобности живота. У стваралачко-уметничком односу према свету већ се наслућује други свет.“ (HEGEL 1986: 87–88) Са том надом Петровић Маестру у овој приповеци препушта диригентску палицу. Са том надом Маестро призива Бога.

И, како нисам сигуран да би Бог обратио пажњу на мој незнатан глас, да би га разумео у овој нашој вреви, одабрао сам да га питам музиком. Ако одавде ишта чује, мора да чује виолине, виоле и виолончела, ваљда су од тог звука сачињене сфере... (ПЕТРОВИЋ 2006: 124)

Уколико Бог не чује Маестров уметнички вапај, заједница није могућа и нема одговора. Стваралачки уметнички чин бива излишан. Човеку преостаје да буде упоран:

Можда треба још само једанпут да спустим иглу грамофона на исто место. Можда само толико недостаје [...] Можда само толико недостаје да би вас Бог чуо. (ПЕТРОВИЋ 2006: 126)

вљеност материје представља материјал за још неодређену унутрашњост и душу духа и чини да у њеним звуцима одјекује и губи се душевност са целокупном скалом својих осећања и страсти“ (HEGEL 1986: 87–88).

Визија дечака који ову реченицу изговара је још увек невина и онеобичена. Он, као и Маестро, још увек има моћ очуђења и невину смелост да се пита о стварима које су нама, већ припадницима и робовима постојећег колосека овог света, постале подразумевљиве и нормалне. Али, има и безбрижности да први уђе у царство Небеско. Зато је њему Маестрова визија разумљива и спреман је да јој се прикључи.

У овом сусрету, сусрету маргинализованих – који су Богу најмилији – оваплоћује се јеванђелска мисао о великој милости Божијој. Милости која се призива музичким актом, са призвучком Божанске мелодије, која може достићи оно „изнад“ у којем разлика и пребива. И овде, посредним путем, кроз тематизацију по човекову огреховљену и палу природу спасоносне функције уметности Петровић остварује позив модерне уметности и инклинира ка религиозној духовности која му је у таквом послу потребна. Јер, као што и тврди Милан Радуловић, „религиозно осећање модерног уметника најпуније се исказује у његовом болном саосећању са човековом огреховљеном природом, у спуштању у духовни пакао [...] Ако и не понавља Исусово спаситељско дело, модеран уметник ипак саучествује са Његовом тугом и осећа Његов бол и стид због човековог пада и греха, због зла у свету и човеку.“ (Радуловић 2008: 47)

6. ПАСЛИКА КАО РАЗЛИКА, КАО РЕФЛЕКС И КАО ИСКУПЉЕЊЕ. Особено религиозно искуство преноси приповетка „Богородица и друга виђења“ из збирке прича *Разлике* (2006). Јунак, уједно и наратор проговара о својим интимним виђењима слика и представа из *Свештог њисма*, чији се број увећава у духовно оскуднијим временима у којима пребива у време трајања приче. Његове представе, иако постоје одраније, у моменту када о њима говори, заправо, постају рефлекс, реакција на друштвеноисторијско окружење. Оне бивају освешћене религиозним познањем и тек након тога могу и смеју бити свесно, кроз књижевноуметнички чин, артикулисане или у посебним условима вербализоване.

Не би честито прошло ни месец дана, некада ни пуна седмица, а ја сам изнова виђао Богородицу. Како изричито наглашавам, не називам то указивањем, него обичним виђењем. Ко зна, можда се нешто слично збивало и раније. Кажем, можда. Али тада сам био као и већина других, нисам је примећивао. (Петровић 2006: 128)

Јунак, дакле, тек ослобођен атеистичког историјског наноса, у којем о религиозном освешћењу није могло бити ни говора, може себи да објасни начин на који религиозно сазрева. Тај процес, дакако, посве је специфичан и садржи особене и необичне манифестације.

Дуго ми је требало да се навикнем, да заборавим на предубеђења, на уобичајене представе... А онда, више нисам могао да погрешим. Као да ми је са очију скинута копрена. Богородице су се разликовале [...] Међутим, мене

ова неподударања више нису могла ни да збуне ни да преваре. (Петровић 2006: 128)

У прилог истини својих визија и представа Богоматере, Петровићев јунак интертекстуалним везама призива литургијску химну Богородици у славу. Јунак је у том моменту оснажен и духовно зрео. Његове визије су-блимирају религиозни процес кроз који је морао проћи. Тек након тога, он је духовно очврснуо и припремљен је за нова искушења, али истовремено и за то да има оправдање оних манифестација духа које се опредмеђују у конкретним визијама из хришћанског учења.

Отуда приповедачев повратак на прво јунаково искуство, које је својом новином и неочекиваном давао морало оставити најдубљег трага у процесу духовне рехабилитације. Тако у овој приповеци долази до преклапања две симболичке равни – оне која се односи на симболичке потраге смисла у разлици, као етичкој и духовној чињеници, којој аутор неуморно тежи током исписивања корпуса приповедака, смештених у овој збирци, и оној која прати духовно сазревање појединца. Овде је дозив Божанске милости хипостазирани конкретним виђењем лика Богородице Млекопитатељице у путници дојили на железничкој станици, али у битно пољуљаним, граничним историјским околностима. Неопходни хронотоп за уметнички паралелизам, истовремено, интердискурзивни приповедачки поступак, Петровић проналази у грађанском рату који је почетком деведесетих година прошлог века вођен на просторима бивше Југославије. Конкретно, овде је реч о самом почетку рата и о његовим одјецима међу путницима који прелазе плодну војвођанску равницу:

Средина лета 1991. године. Био је рат. Онај који за неке то није био. [...] Рат је. Истина, не баш овде, али није далеко. И не баш за сваког, али никада се не зна ко је ко. (Петровић 2006: 131–135)

У таквој атмосфери јунак је у стању да увиди стање света на ивици апсурда, управо попут Камијеве или Бекетове поражавајуће визије. А у том исечку времена, који се протеже до данас, једна катастрофа се одиграла јер нисмо успели да подигнемо притисак неопходног разумевања историјског исхода, да поправимо квар или, како писац преформулише нашу немоћ на железнички идиом – „нисмо имали разлику“. Тиме се отеловљује потреба човека за спасењем и потрагом смисла и значења света којем сâм јунак није у стању да подари. Изненадни квар условљава испољавање недостатка вере у провиђење, разбуктава страхове и стрепње обичних људи, омеђује личне и колективне преокупације и проблеме. Смештени у чекаоници негде на пола пута између две стварности, Петровићеви јунаци као да су измештени са мапе овог света. Чекаоница се остварује као симбол свеколиког човечанства, а јунаци који се у њој налазе бивају репрезентанти типова и животних судбина које препознајемо у свакодневном искуству.

Тај свет, цео свет, акосмичка димензија бића, према јунаковој перспективи, припада железничкој чекаоници:

Као да је цео свет био само једна велика, а ипак мала, загушљива чекаоница, притворених шалона, испресецана сечивима сунчевих зрака... (Петровић 2006: 151)

Управо у једном поремећеном амбијенту, критичном тренутку егзистенције, личној и колективној тескоби, човеку је потребно духовно окупљење, неки вид теофаније. Наш јунак га проналази у својој специфичној визији – визији Богородице – која, као и у појединим апокрифним списима¹³, посећује пакао и својим бескрајним разумевањем, благошћу и милошћу зрачи чак и највеће грешнике, истовремено усрдно се залажући код Бога за њихово спасење.¹⁴ Али, у овој представи, Она се не појављује нагло, него је њено присуство, иако утешно, готово неприметно:

Сетио сам се, била је ту, са свима нама, од како је све ово и почело, али увек негде иза, увек би је засенило неко друго лице, нека друга прича... Поред тога, мора да је пре нисам примећивао јер је та млада жена била веома тиха, а детенце у њеном наручју све време није пустило ни гласка, није ни заплакало. (Петровић 2006: 139)

Искуство јунака-наратора сублимно омеђује архетипску парадигму готово сваког религиозног појединца. Често се дешава да као таква, она није до краја освешћена. Управо кроз уметнички стваралачки чин Петровић покушава да своју религиозну потенцију смислотворно, никако рационалистички, освести и унапреди у онај образац којим се сама егзистенција може разумети и у овом свету на најбезболнији начин реализовати. Представа Богородице са малим Исусом јесте својеврсни плод религиозног искуства, чија функција није у арбитрарности постојећег расходованог поретка вредности и бесмисла нечега што се зове рат, него у благотворном дејству на историјским искуством заражену и зажарену душу појединаца. Ова представа, као и друге представе из Јеванђеља које се Петровићевом јунаку јављају, неопходна је рехабилитација духовног спознања урушеног и оронулог света и самоспознања.

¹³ Види дужу и краћу верзију апокрифа „Ход Богородице по мукама“ (*Апокрифи новозаветни* 1971: 377–396; 397–406)

¹⁴ Уп.: „Рече Пресвета арханђелу: „Молим те, покрени петнаест утврђења и седам небеса и све силе анђелске како би се помолили за хришћане не би ли им опростио Христос Бог.“ [...] И испружи Пречиста руке своје ка страшном престолу. И подигавши очи своје ка безначаљном Оцу, помоли се говорећи: „Смилуј се, Владико, јер видех њихова страдања и не могах трпети, него бих и ја да се мучим са њима.““ „Ход Богородице по мукама“ (*Дужа верзија*), (*Апокрифи новозаветни* 1971: 385) И: „И подиже руке своје ка престолу Владицином и завапи говорећи: „Смилуј се, Владико, на свет свој, јер видех много њих како се муче и не могу до поднети, већ бих се и ја мучила са њима!““ „Ход Богородице по мукама“ (*краћа верзија*), (*Апокрифи новозаветни* 1971: 404).

Виђење Богородице са малим Исусом је најпре, паслика, отиснута у свести јунака читањем икона и Светог писма:

Ништа ме више није могло збунити, поготово не то што су једне биле као да су насликали источни иконописци, а друге онакве какве су их видели западни мајстори сликарства. (ПЕТРОВИЋ 2006: 152)

Она је потом плод интензивне потраге субјекта за смислом, за духовном вертикалом у овом свету, као трачак наде и смисла у овоземаљском духовно раслабљеном и гротескном простору:

Ништа ме више није могло помести, поготово то што су једне биле витке, дугог врата, а друге пак раскошне, меко заобљене. Не, ништа ме није могло разуверити, чак ни то што нису баш све биле загонетно осмехнуте, јер неке су и плакале, неутешно, сасвим неутешно, као да су дошле до саме границе бесконачног разумевања. (ПЕТРОВИЋ 2006: 152)

Богородица са малим Исусом и као икона, као одуховљени уметнички артефакт¹⁵ којим се призива духовна пројава њене личности и дела, и као архетип Мајке-дојиље, безгрешне жене, јесте израз Лепоте и Истине. Имајући у виду иконографску, дакле, уметничку представу Богородице, јунаку се објављује лепота као искупитељска снага човека и света, и као сама величанствена и безгранична милост. „Стваралачки чин, који рађа уметност, не може бити специфично хришћански, он увек премашује хришћанство. Али остварења тог стваралачког чина могу се одигравати у хришћанској средини.“ (БЕРЋАЈЕВ 2001: 99)

Она све може да опрости и разуме, благост са њеног лица не ишчезе. Гледала је у њих као да за све, баш за све, има безгранично разумевање. (ПЕТРОВИЋ 2006: 144)

Зато разлика у овој приповеци бива неминовна селекција огромног талогa лошег историјског искуства које је истргло из свести сваки призив хуманости и човекољубља, а чије залечење и искупљење својом објавом омогућује сама Богомајка. Тако је разлика у својој непојмљивости духовно осенчена, јер се као ознака наставља и проширује на све означенике, који се у њеном значењском пољу могу сместити.

И јунак, управо у потрази за таквом разликом, све чешће ишчитавајући Библију, своје визије проистекле из тог светог текста, умножава и оживљава. На тај начин тематско-мотивски круг ове приповетке условио је и транспарентно текстуално повезивање са *Свешћим њисмом*, чији су текстуални одломци и представе у Петровићевој причи хипостазирани и преиначени на раван догађаја. Свети документ бива предестиниран ситуаци-

¹⁵ Уп.: „И уметност може да буде искупљење греха.“ Николај Берђајев, *нав. дело*, стр. 189.

јама које се у реалном искуству одигравају и, иако написан много пре њих, бива сведочанство или текстуално огледало њиховог исхода. Најексплицитније, поступком цитатности, приповедач гради интертекстуални дијалог са одломком из „Откривења Светог Јована Богослова“ (глава 9, стих 20–21):

А остали људи који не погибоше од ових зала, / не покајаше се од дјела руку својих / да се не клањају демонима, / ни идолима златним и сребрним / и бронзаним и каменим и дрвеним, / који нити могу видјети, ни чути, ни ходити. / И не покајаше се за убиства своја, / ни за гатања своја, / ни за блуд свој, / ни за крађе своје.¹⁶ (ПЕТРОВИЋ 2006: 153)

Својим религијским искуством јунак сведочи духовну изопаченост света и немогућност људског покајања, вапећи, притом, на особен ствара-

¹⁶ Свети Андреј Кесаријски овако тумачи наведени одломак из Откривења Јовановог: „А ослили људи, који не поџибоше од ових зала – и ово је потпуно у складу са оним што је раније речено: рекавши да су та три зла побила трећину људи, у наставку говори да ће томе бити изложени и сви они који се, иако удостојени да буду поштеђени и да не претрпе зло, ипак нису покајали због идолопоклонства, убиства, прељубништва, крађе и враџбина. Отуда постаје очигледно да ће се грех раширити по читавом свету, јер међу народима који нису познали истину махитају (βακχεύει) најразноврсније заблуде: једни се клањају идолима, други се клањају твари уместо Творцу, док неки исповедају Бога речима, али Га се делима одричу; окруживши се обличјем (привидом) побожности, одричу се Његове силе и служе мамону својим среброљубљем, које божанствени апостол прекореваше говорећи: *Лакомство је идолопоклонство* (Кол. 3:5). Нека буде да ми, сведочећи о чистоти и искрености вере у Бога својим делима, не зачујемо онај страшни глас који говори: *Заиста вам кажем, не познајем вас* (Мт. 25, 12), а затим и *Одсиђујуће од мене сви који чиниће неправду* (Лк. 13, 27), и нека уместо тога зачујемо блажени и прижељкивани глас који каже: *Ходиће благословени Оца Мојега, примиће царство које вам је припремљено од постојања свега* (Мт. 25, 34), по благодати, човекољубљу и милосрђу Христа Бога нашега, Који је ради нас добровољно претрпео крсну смрт. Њему нека је слава, са Оцем и са Светим и Животворним Духом, сада и у век и у векове векова. Амин“ (Свети Андреј Кесариски: www.svetosavlje.org, преузето 26. 07. 2011).

Тумачење Роберта Х. Мунца је драматичније: „Они који нису били убијени пламеном, димом или сумпором одбили су се покајати због своје идолатрије (стих 20), а и због живљења које прати идолатрију (стих 21). Ни жалац смрти није кадар довести људе до покајања. ‘Дјела руку својих’, која људи радијештују него Бога, јесу идоли или кумири од злата, сребра, мједи и дрва. Испразност идолатрије уобичајена је и честа тема у јудовској литератури. Богови од дрвета или камена, не могу ни видјети, ни чути, ни јести, ни мирисати’ (Пнз 4, 28). Они имају очи, али не виде, уши, али не чују, ноге, али не ходају (Пс 115, 5–7; 135, 15; Дан 5, 23). Незнабожачка је идолатрија, држало се, штовање демона. [...] Иако је трећина човјечанства убијена у покољу демонске коњице, они који су преостали наставили су обожавати зле и подмукле силе које раде управо на њихову уништењу. Таква је пријевара смрти.

Блиско повезана са идолатријом су незнабожачка дјела као убојства, чарања, блудничења и крађе. Три од четири изравно су забрањене у Десет заповјести (шеста, седма и осма; Изл 20, 3–17) [...] Када се људи одврате од спознаје Бога, онда их тај пут неминовно води у идолатрију и неморал. Бог их је јасно и очито опоменуо; но људи су и даље устрајни у својој заблуди и гријеху“ (MOUNCE 1991: 192–193).

лачки, књижевноуметнички начин, за мрвицом смисла, за милошћу Божјом, за испуњењем.

7. СИМБОЛ СТВАРАЛАЧКЕ ТУГЕ ЗА САВРШЕНИМ СВЕТОМ. Ако је у овом свету могућа само тежња према савршеној лепоти која се остварује у другом свету и ако је задатак уметности да симболички говори о тузи за тим естетским савршенством оностраности¹⁷, онда у приповеци, а потом и у роману *Исход ѿаванице која се љусѿа* препознајемо особену веру у стваралачку енергију једног уметничког акта, али оног који управо симболички изражава представу хармоније, довршености, савршенства¹⁸. Тако у корпусу Петровићевих симбола, као симбол – смисаону спону између различитих значењских и наративних нивоа романа и као отелотворење функције једног уметничког чина, формулишемо *ѿаваницу са умеѿнички израђеном ѿредсѿавом космоса*.

Изнад свих нас налазила се та предивна штукатура. Симболичка представа онолике васионе. Са Сунцем постављеним тачно у средиште, разгорелих, стилизованих зрака. Са сненим, тек мало „уједеним“ Месецем. Са прилично слободно распоређеним планетама. Па околу истачкана сазвежђима обе хемисфере: Андромеда, Рајска птица, Кочијаш, Олтар, Велики и Мали пас, Касиопеја, Шестар, Хидре, Јужни крст, Лира, Трпеза, Орион, Паун, Штит, Велики и Мали Медвед, Девица [...] уз галаксије, маглине и две или три комете, распламсалих окрајака [...] Изнад свих нас се налазила та штукатура, мајсторском руком изведена још у време газде Лазе Јовановића, местимично још увек обла као линија небеског свода, местимично прекривена грашкатама влаге и најезеним иглицама буђи, што су после толико година избиле под некада глатким пазусима гипсаних превоја [...] Штукатура некадашње велике сале за приредбе и игранке некадашњег хотела „Југославија“, местимично проваљена, тако да се виде поломљена тршчана ребра и тамне, као гњиле, таванске изнутрице биоскопа. (Петровић 2010: 109–110)

¹⁷ Овај аспект уметничког позива, на трагу Андрићевог песимистичког промишљања о позицији човека у свету, разматра и Драган Стојановић: „Туга у уметности је неизбежна, као што је неизбежан и песимизам у науци, јер је, све што је мисаоно и духовно у нашем животу тако немоћно, без одбране и неповезано у себи, тако зазорно друштву свих времена и тако страно већини људи. [...] Човек се са својим духом и својом мишљу обрео у свету као после неког бродолома, а тежња да се том свету прилагоди, узалудна је. Свет и дух су суштински неспојиви, отуд је „свака велика и племенита мисао странац и патник““ (Стојановић 2003: 320).

¹⁸ Уп. „Немогуће је насликати или „опевати“ Бога, али га је могуће учинити присутним, како у његовој истини, тако и у светости, на икони, фресци, у литургији, молитви... Такве слике, текстови или појање, односно музика, могу се посматрати и доживљавати и као уметност, али важна је њихова истина о светом или света истина; естетско и свето се ту разилазе иако се можда и додирују. Утолико треба разликовати сакралну уметност, која је усмерена на овакву истину [...] и сакрално у уметности усмереној на уметничке, односно естетске ефекте, који се постижу између осталог и деловањем таквих њених религиозних аспеката или момената“ (Стојановић 2010: 5).

Истовремено, симболичка представа космоса, поред естетске има и етичку, религиозно-духовну димензију. Увођењем овакве представе, Петровић наглашава дистинкцију између овог и оног света и омогућује духовну трансценденцију уметничко-симболичким посредовањем. Тиме се верификује теза Николаја Берђајева да је циљ сваког стваралачког чина „стварање другог бића, другог живота, пробој кроз „овај свет“ ка другом свету, од хаотично-тегобног и изопаченог света ка слободном и дивном космосу. Задатак стваралачког уметничког чина је – теургијски“ (Берђајев 2001: 181).

„Таваница“ је представљена као арбитар времена, симбол неба, непролазности, вечности, светоназора наспрам ситних људских несавршених судбина, прича и бремена ограниченог трајања, као што и материјална култура и историја имају свој пропадљиви пролазни карактер колико год у културноисторијском смислу визионарски и вертикалним принципом духовности били вођени. Иако људских руку дело, те и сама одраз уметности и културе, „таваница“ у простору који је у различитим временима и системима имао различите функције и намене, својим мотивским склопом заузима ону свевидећу и измештену перспективу вечности која опомиње на краткотрајност људског века, побуда, дела, система и идеологија и из које увек пружа адекватан одговор на стрампутнице и прекретнице националне историје. Тако и у моменту смрти Јосипа Броза Тита, најпоштованијег и најелегантнијег диктатора на овим просторима у XX веку, као најаве краја једне епохе, таквим историјским ходом понет човек није могао да пронађе ни једно адекватно објашњење:

Завладао је савршен мук. Онај што га зову гробном тишином. Од свих звукова преостао је само шум љуспања креча са штукатуре биоскопске таванице. Под нарочитим углом, у светлосном снопу пројектора, раније се могло видети да одозго, са стилизованог Сунца и Месеца, са планета и сазвежђа, пада фини, млечни прах, бељи и ситнији од сваког пудера... Упорно, сабласно сипи, сигурно и тада када је приказивање филма прекинуто... Као да би све на свету да помири, да сакрије трагове, да ублажи боре околу очију и уса-на, да обели наша лица. (Петровић 2010: 117)

То фино љуспање штукатуре, које васиону – духовну димензију уметничког дела – чини физички појавним и присутним; то сипкање, које само пажљиви посетилац биоскопске сале уме да примети и послушне, можемо духовно транспоновати и разумети као онтолошку опомену блиског краја, материјализацију есхатолошке визије човечанства, која је, форсирајући опадање духовних и културних вредности, све јаче призива и бива јој све ближе. Постмодернистичка концепција краја историје, уједно и контрастирање пролазности и вечности, сублимисани су у ову уметничку представу васионе. Овим путем, кроз опис резултата уметничког чина, као изласка стваралаштва у простор културе овог света, наше реалности, аутор назначује симболичку природу сваког културног стваралачког деловања. То фином поентом сугерише и приповедач на завршетку романа:

И још знам да је свака од ових нових намена захтевала различите реконструкције. Тако је стара сала биоскопа „Сутјеска“ више пута преграђивана, а плафон је наводно привремено, мада занавек „спуштен“. [...] Речју, представа васионе је прекривена. Ваљда је још увек тамо. Између местимично проваљене таванице и система беспрекорно упасованих гипсаних плоча. Мајсторском руком изведена штукатура се не види, али је, ваљда, још увек тамо. Јер, када се у ретким тренуцима све примири, када утихне сва ова наша силна прича, одозго као да се чује како нешто сипи, како упорно сипка. (Петровић 2010: 177)

Необична штукатура на таваници биоскопа, схваћена као виша Божја инстанца, следствено и духовно упориште, трпи време и, сагласно променама духа епохе, мења свој облик и виђење, самим тим и значењску привилегију. Овај симболички дозив или привид космоса и хармоније људском и временском интервенцијом морао је бити оштећен. Међутим, и технолошком и утилитаристичко-хедонистичком философијом савременог света, затурена, заборављена и прикривена, таваница остаје онтолошка, али и аксиолошка парадигма према којој је човекова присутност на овом свету незнатна и непојамна. Несталну позицију човека, смештеног у један цивилизацијски простор и време, укалупљеног у стихију углавном апсурдних и необјашњивих философско-историјских потеза и културних процепа и дисконтинуитета, који су симболизовани посредством биоскопоске сале са необичном таваницом, са своје измешетене, метаисторијске перспективе може нам појаснити и Николај Берђајев тезом да „у култури постоји слабост и кртост свих земаљских ствари и свих земаљских схватања; он нас стално подсећа на то, да су пред лицем вечности, пред вечитом судбином, сва постигнућа земаљске културе, чак и у најснажнијем и најблиставијем облику, пролазна и да у себи носе смртоносну болест. Али, уједно с тим, овај пад у светлости историје нашег времена, учи нас не само смртности културе, не само о томе да култура преживљава моменте рађања, цветања и умирања, него чак и о томе да је култура начело вечности“ (Берђајев 2001a: 134).

На овом месту аутор својом духовном активношћу проналази разлоге и могућности превладавања све израженијих дискрепанци које постоје између емпиријски реалног и идеалног простора. „Иманентна духовност, самоизражавање духовне суштине природе и свих материјалних бића преко људског језика, јесте истовремено и њихово преображавање уметничком унутрашњом духовном светлошћу, спасавање њихове материјалне трошности, одуховљавање и увођење тих нижих облика постојања у божанску светлост и вечност. Другим речима, оно што је у природи ружно и зло помоћу уметности је естетизовано. Одуховити, тј. естетизовати свет и живот – то је највиши морални, егзистенцијални и естетски идеал којем стреми модерна уметност“ (Радловић 2008: 47). Пружајући у уметничкој представи космоса парадигму вечности која је сучељена пропадљивости онога вануметничког, искуственог домена егзистенције, Петровић суптилним језичко-стилским нитима, које происходе из његовог имажинативног

прегнућа и развијене религиозне свести, гради и учвршћује, бар посредним путем, путем уметничке активности, преко потребну духовну вертикалу.

8. Духовно исходиште стваралачке енергије Горана Петровића. Сумирајући теме и поступке којима Петровић уобличава и реализује своје почетне идеје и остварује уметнички ангажман, препознајемо стратегију естетизације стварности, којој су у књижевној историји стремили и симболисти крајем XIX и почетком XX века. Тако можемо поновити за Хегелом премису да „поезија [књижевност, а у нашем случају прозно остварење] одговара свим формама лепога и протеже се на све њих, јер њен прави елеменат јесте лепа фантазија, а фантазија је неопходна за сваки производ лепоте, па ма којој форми припадао“ (HEGEL 1986: 89–90).

Берђајев ће приметити да је естетизам „тежио да постане нова религија, излаз из овог изопаченог света у свет лепоте. Естетизам је хтео да буде све, да буде други живот, он је премашивао границе искуства, он је чезнуо за преображајем бића у уметност, за ослобођењем од бића, за жртвовањем живота овога света у име лепоте“ (БЕРЃАЈЕВ 2001: 196). За разлику од овог, „симболичког“ естетизма, који не верује у стварну промену, „у преображај овог изопаченог света у истински свет лепоте, у лепоту као коначну и најстварнију суштину света“ (БЕРЃАЈЕВ 2001: 196), чиме се одсликава његов трагизам, естетизам Горана Петровића јесте теургијски. Он верује да се кроз стваралачки уметнички чин оваплоћује лепота као коначна и најстварнија суштина света. Иако „лепота може бити и крхка и моћна, и угрожена и угрожавајућа, и усрећујућа и извор несреће“ (СТОЈАНОВИЋ 2003: 320) дако, и „неухватљивог смисла у целини света“ (БЕРЃАЈЕВ 2001: 196), она је ту да се оствари као утеха и одговор на искуство посрнулости и зла, и нада све, најдрагоценије и најделотворније средство искупљења за то искуство човека и света.

„Али, у овом свету коначна стварност лепоте нам је доступна само симболично, само у форми симбола“, опоменуће Берђајев (2001: 197). Петровић је свестан ове чињенице и свестан је да је пут ка лепоти, као стварној егзистенцији или као космосу, заправо религиозно-стваралачки.¹⁹ Тако и Петровићево дело инклинира ка Берђајевљевом поимању смисла уметности, „сваки стваралачки уметнички акт је излазак из овога света, савладавање изопачености света“ (БЕРЃАЈЕВ 2001: 197), а „доживљај света у лепоти је пробој кроз изопаченост 'овога света' према другом свету. [...] Доживљај лепоте у свету је увек стваралаштво; у слободи, а не кроз принуду, достиже се лепота у свету. У сваком уметничком деловању већ се ствара други свет, космос, спокојно-слободни свет. [...] Уметничко стварање је онтолошке а не психолошке природе.“ (БЕРЃАЈЕВ 2001: 180) И тиме се оправдава Петровићева теургијска жудња, жудња коју испољава сваки прави

¹⁹ Уп. „Религија и питање о лепоти преплићу се на многим местима и на различите начине“ (СТОЈАНОВИЋ, 2010: 7).

уметник, јер креира религиозни живот и конструише духовну вертикалу у лепоти, лепоти речи, лепоти значења. Тако коначиште његовог уметничког путовања бива религиозно. „Јер, коначна суштина сваке праве уметности је – религиозна, подсетиће Берђајев. Уметност је религиозна у дубини самог уметничког стваралачког чина. Стваралаштво уметника је у својим оквирима – теургијско деловање“ (БЕРЂАЈЕВ 2001: 199).

Својим унутрашњим стваралачким потенцијалом и позивом, као и духовном вредношћу коју његово дело испољава, Петровић показује да је свестан да „унутрашња животност – оригиналност дела представља његов основни, природан контекст, онај који дело чини самосмисленим и самодовољним светом, вредним самим по себи“ (РАДУЛОВИЋ 2008: 92), и верификује могућност, надасве, послање да се стваралачки књижевно-уметнички чин из културе трансформише у биће. Спознајемо, на крају, у којој мери нам књижевност, као најдуховнија од свих уметности, истински и недвојбено открива нашу унутрашњу реалност, наше сопствено биће.

ИЗВОРИ

- Апокрифи новозаветни*, Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1971.
- Библија. Светио писмо Старој и Новој завети*, Стари завет по преводу Ђуре Даничића, Нови завет по преводу Вука Караџића и Светог архијерејског синода, по исправкама и преводима Светог Владике Николаја, Александрија – Ваљево: Глас цркве, 2007.
- КАРАѢИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне приповијестике*, Изабрана дела Вука Стефановића КараѢића, Београд: Феникс Либрис, 2006.
- ПЕТРОВИЋ, Горан. *Ојсада цркве Св. Сјаса*, Београд: Народна књига / Алфа, 1997.
- ПЕТРОВИЋ, Горан. *Ближњи*, Београд: Народна књига / Алфа, 2003.
- ПЕТРОВИЋ, Горан. *Разлике*, Београд: Политика / Народна књига, 2006.
- ПЕТРОВИЋ, Горан. *Исход шаванице која се љуси*, кино-новела, Београд: Компанија новости, 2010.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕРЂАЈЕВ, Николај. *Смисао историје: Оглед филозофије човечје судбине*, превео Мил. Р. Мајсторовић, Београд: Дерета, 2001.
- БЕРЂАЈЕВ, Николај. *Смисао стваралачтва: Покушај ојравдања човека*, Изабрана дела Николаја Берђајева, Том II, превео Небојша Ковачевић, Београд: Бримо, 2001.
- БРОДЕЛ, Фернан. *Сјиси о историји*, превели Бранко Јелић, Иванка Павловић, Ксенија Јовановић, Београд: Српска књижевна задруга, 1992.

- КЕСАРИЈСКИ, Свети Андреј. *Тумачење Ошкривења*, www.svetosavlje.org, преузето 26. VII 2011.
- МИЛИЋ, Новица. „А деконструкције: la différence, писање, Дерида, и 'ми'“, *Глас и њи-смо: Жак Дерида у одјецима*, зборник радова, приредио Петар Бојанић, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију, 2005: стр. 29–36.
- ПАЛАМА, Св. Григорије. *Госйоде, љросвејии љшаму моју: Сабране беседе*, Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, 2005.
- РАДУЛОВИЋ, Милан. *Књижевносй и љеолођија: Прилођ заснивању љеолошке књи-жевне љеорије*, Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и умет-ност – Православни богословски факултет, 2008.
- РУТОВИЋ, Жељко. „Сто година од рођења Маршала Маклуана – визионар медијске револуције“, *Медијски дијалози*, бр. 8, 2011.
- СТОЈАНОВИЋ, Драган. *Леја биђа Иве Андриђа*, Подгорица – Београд: ЦИД – Плато-неум, 2003.
- СТОЈАНОВИЋ, Драган. *Енерђија сакралнођ у умейносйи*, Београд: Службени гласник – Институт за теолошка истраживања, 2010.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Мий и релиђија у Срба*, Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
- HEGEL, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika I*, preveo dr Nikola Popović, Beograd: BIGZ, 1986.
- MOUNCE, Rober H. *Ivanovo Otkrivenje: Tumačenje Ivanovog Otkrivenja*, Novi Sad: Do-bra vest, 1991.

Jana M. Aleksić

SPIRITUAL STRIVINGS OF GORAN PETROVIC

Summary

This text is an attempt to materialize an idea describing the way Goran Petrovic acknowledges the tendency to transcend the beauty, linguistically articulated by the finest capacity of his inner core, onto the essential level that breathes the meaning into the spiritual and religious quest of a living individual. Hence the desire to demonstrate the author's strain towards the perfect expression – worthy of the perfection of art itself – in his novels „*Opsada crkve Svetog Spasa*“ and „*Ispod tavanice koja se ljulja*“, as well as in tales „*Bliznji*“, „*Iznad pet trosnjih saksija*“ and „*Bogorodica I druga vidjenja*“ where he offers a model, a parallel aspect of the form of a perfect life. And that is a life in a union with God. By finding the inner meaningful relations between the literature and religion, Petrovic uses his imagination, as the fundament of his creative process, to realize his spiritual mission, parallel to the one which emerges from the imperative of the Christian religion – theurgical announcement of human self-knowledge and self-

-understanding. Through the modern art from which he drains his motivational power and cultural platform that bears his artistic expression, the author envisions the possibility for redemption of the fallen society and a method for bringing the order back into remaining debris of the world.

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
tiamataleksic@gmail.com

Александра В. Јовановић

ПРОСТОР И ПРИЧА У *ВЕНЕЦИЈИ* ВЛАДИМИРА ПИШТАЛА

Постоје многобројни покушаји да се искуство представи просторно, као палимпсест. У деветнаестом веку Томас де Квинси говори о људском мозгу као палимпсесту, а овом сликом користи се и Сигмунд Фројд у есеју „Белешка о мистичној табли за писање“ из 1925. Жак Дерида користи метафору палимпсеста да би описао текст у светлу трагова који постоје у његовој скривеној односно „несвесној“ суштини. Садржај свести или подсвести пројектује се на географске просторе о чему пише Гастон Башлар преносећи метафору палимпсеста из интимног простора човековог ума у спољашњи простор. Овај есеј бави се фиктивним светом романа *Венеција* Владимира Пиштала у којем приповедач, као и читалац, трага за суштином приче између приватног и јавног, унутрашњег и спољашњег, видљивог и невидљивог простора града као палимпсеста.

Кључне речи: простор, место, палимпсест, Венеција, историја, карневал, Томас де Квинси, Жак Дерида, Сигмунд Фројд

*Зар људски мозак није природни, богајни палимпсест?
Мој мозак је палимпсест, а иакође, чиниоце, и њеј.
Непрекидни палози идеја, слика, осећања, падају на
њежа меко као свелост. Изгледа као да сваки нови слој
поништава претходни. А заправо су сви сачувани.*

Томас де Квинси

Некад је палимпсест означавао комад коже или пергаментна на којем су се знаци исписивали, а потом уклањали, да би на том истом месту били исписани нови. Слика о палимпсесту као чувару трагова и записа често је коришћена у филозофији и књижевности да опише везе између трагова и искуства, као и да представи свеколике временске и појмовне релације.

У есеју о мистичној табли за писање из 1925. године. Фројд (1953-74: 337–234) представља људску свест као суму записа у сећању. Фројд описује децу играчку у којој папирни застор прекрива воштану таблу. Испи-

сивање речи по површинском слоју табле оставља траг у воску. Раздвајањем површинског слоја намењеног писању и воштане подлоге, запис „магично“ нестаје док траг остаје „записан“ у воску и видљив је кад светлост падне на њега под одређеним углом. Површина је тако спремна за нови запис док воштана подлога чува трагове „заувек“. На тај начин „мистична“ табла, попут људског ума, чува све записе који су унесени у њу.

Метафора палимпсеста упућује и на непрекидност записа коју запажа Томас Де Квинси – као што садашњи запис није избрисао трагове претходних тако ће и он бити видљив за будуће. Тој непрекидности трагова обраћа се и Дерида (в. DERRIDA 1976) дефинишући један од темељних ставова своје филозофије у којем тврди да је присуство других идеја и појмова садржано управо у његовом одсуству, односно трагу који успоставља концептуалну непрекидност стварајући временски и појмовни континуум.

Географски простори могли би се упоредити са огромним палимпсестима. Слојеви мноштва записа, сведочанстава, књижевних и историјских истина, лажи, фикција, сазнања, скривања, интрига, политичких и људских обмана, ћутања, изгубљених преписки, заборављених осећања, архивских и хроничарских бележака, сведочанстава, непротумачених докумената на познатим или заборављеним језицима, уписани су у материјалност неког места. Пренесено у простор, сећање добија физичку димензију. Како откри-ти оно што је записано, обрисано, прецртано, и поново исписано толико пута? Како сазнати тајни код којим се читају записи?

Најновији роман *Венеција* Владимира Пиштала доноси причу о пребирању по записима на магичној табли Венеције. Пишталов наратор крстари кроз трагове у перу и простору њених давних пролазника, путника, капетана, војсковођа, дуждева, љубавника, песника и читалаца који носе отисак Венеције на себи.

Пишталов приповедач трага за тајном суштином Венеције, „потопљеном и скривеном“. „Тражио сам је...“, понавља наратор скитајући Венецијом. Да ли је тајна у љубави, у вечној женствености, у Јунговом уверењу да су митске истине необориве? У Венери. У само једној, кључној причи? У свим причама протумаченим истовремено и склопљеним у јединствену причу о трајању Венеције у вечној садашњости.

Шта памти Венеција у Пишталовом роману? Појединачне љубавне приче заборављене у хотелским собама и крчмама, јединствену причу рођака Трифуна, комичну заљубљеност Казанове, понижавајућу истину о његовом љубавном аутоматизму и све књижевне конструкције његовог лика кроз историју књижевности (и филма), укључујући и роман *Венеција*. Памти и велике историјске наративе о освајањима и поразима, као и „ситне“ историјске детаље о граду који је изграђен „на личким боровима“.

У сваком од шест делова романа *Венеција* историјска фикција помешана је са размишљањима и „сећањима“ приповедача. „По галеријама сам гледао Богородице... У дивном мистичном простору *Скуоле гранде ди Сан Роко* ишао сам са огледалом у рукама... У цркви светог Јована и Павла га-

зио сам по мртвим дуждевима...” Унутар грандиозних нарација које су наговештене подсећањима на прошлост, уметност и културно место Венеције у историји света смештене су, као код Пруста, субјективне визије приповедачеве свести. Стога би се роман *Венеција* могао читати као „трагање за изгубљеним временом“ или бар проналажење „доказа“ о постојању личних трагова о њему.

Идентитетска преокупација, попут Прустове, наговештена је поднасловом романа – Билдунгсроман. Она свакако чини подтекст трагања приповедача за ликом Венеције. Приватна оптика и неслужбене приче доприносе схватању онога што називамо „ја“ и „ми“. Стога испреплетеност нарација говори, између осталог, о исконској потреби да интимне визије буду упамћене у колективној историји. Трагање за ликом Венеције „наше даме, венчане са водом, сестре, опатице, мадоне, ћерке, града-сирене ...“ представља трагање за сопственом тајанственом суштином у контексту географских, историјских и космичких простора.

Како се трага за собом у просторима? Како читати трагове и менталне мапе? Како се улази у простор? Гастон Башлар (в. BACHELARD 1969: 183–211) предлаже сањарење као начин да посматрач оде *негде друде*. Башлар је писао да је објекат продужетак нашег интимног простора. Стога је моћ сањарења бескрајна. Дати неком објекту поетски простор, пише Башлар у *Поеицији простора*, значи дати му више простора него што у стварности заузима.

Сањарење је пројекција интимног пејзажа душе на простор, сматра Башлар, и стога је бескрај у нама. Ако желиш да оплемениш објекат испуни га својим простором, простором чије биће је у теби, јер ум види објекте, а дух проналази уточиште у тим објектима, каже Башлар. Две врсте простора подстичу узајамни раст постајући бесконачни у простору и времену. У поезији сањар и свет чине љубавни дуо чврсто спојених бића парадоксално уједињених у дијалогу две самоће – медитација представља спону између човека и непрегледног универзума.

Текст романа *Венеција* доноси сањарење о величанствености града и непрегледности имагинарних пејзажа у души. Он спаја два простора: интимни, унутрашњи, и градски. На основу те тајне формуле историјска нарација о простору и духу Медитерана у тексту романа *Венеција* уједињена је са приватним сећањима у интимном простору свести приповедача-сањара-трагача. На тај начин свет романа *Венеција* протеже се у бесконачност дуж временских и географских координата. Неомеђеност је, каже Башлар, интимна димензија.

Истовремено са бележењем видљиве стварности Венеције наратор пролази кроз имагинарне пејзаже прошлости. Писац повремено руши његов приповедачки ауторитет подсећајући на фикционалност приче. „На нашу забаву проваљује непозван разум. Са разумом се јавља и оно досадно 'Јели'“, каже наратор. „'Тишина!', каже машта“, и читалац је поново препуштен причи у којој је „...један зеленооки пријатељ замишљено боджом чешљао браду.“

У медитацијама о Венецији бораве Риалто, црква Сан Симоне Пиколо, Сото Портего дел Милион, Понте дел Дияволо, Трг Светог Марка, Дуждова палата, црква Санта Марија дела Салуте и многи други познати тргови, мостови и зграде Венеције. Они су попут оних вечних стубова на зидинама античких градова који су чувари тајни града и представљају опипљиве трагове недокучиве вечности у сусрету са људским границама. Стога је потпуно природна приповедачева запитаност да ли у Венецији има места за тривијалност обичног живота. „Да ли Венецијанци гледају телевизију?“

Дихотомија колективно/приватно присутна је и у ликовима романа Венеција. Тако Пишталове венецијанске приче настављају, поред осталих, Паунд, Бродски, Бајрон и неизбежни Казанова. Нека дама сећа се Езре Паунда: „Олга и Езра су имали гондолијерску кућу на три спрата у Долсодуру. [Отац, Син и Свети дух]. У приземљу намештај је био подигнут на цигле за случај *ažua alija*. Ноге су нам висиле у ваздуху кад смо пили чај“. Преосетљиви Казанова у еротском двобоју надмеће се са „русоовским дивљаком“ Ригетом. Бајрон на острвцу Сан Лазаро једе слатко од ружа. Ликови са добро познатим именима налазе се тако у истој приповедачкој равни са анонимним посетиоцима-путницима. Вечни Панталоне и „историјски“ рођак Трифун или Трипка из дела названог „Сени заборављених предака“ упућује на недокучиви спој „историјског“ (Трипка) и ванвременског (Панталоне).

Приповедање непрестано осцилира између ознака апсолутног и пролазног схватајући време као круг у којем је вечност могућа као непрестано понављање, као у паганским ритуалима. А шта је друго Карневал? „Орфичко путовање“, опасна близина забрањеног, узвишеног или нељудског. Светковина архетипских манекена, људи без лица, људи којима је све дозвољено, почетак херојског лутања или кукавички бег од сопствене сенке. У маску. Лакоћа проласка из једне временске димензије у другу опонаша лежерност шетача.

„Је ли мој предак заиста био на Карневалу? Је ли носио токе и копче као Ришњани и Паштровићи?... Је ли уопште постојао?“

У дугој медитацији о рођаку Трифуну или Трипку приповедач утемељује прошлост у садашњости, али и садашњост у прошлости. О Трифуну сазнајемо кроз описе маски и бестежинске приче о љубавној похоти и јефтиној забави раздраганих муштерија у борделима. Опис Трифунове љубавне авантуре доноси бизарно откриће да је његова заносна Венецијанка заправо Мара из Задра. У његовим сновима Адонис и Дионизије воде исконски дијалог између лепоте и дужности. У причи о Трипку представљени су сјај, ведрина, радости и светковина живота, као и сага о опипљивом људском постојању у свету у којем су аветињске маске, проститутке и капетани повезани у страсти која садржи идеју (или траг?) смрти.

Дионизијска повезаност љубави и смрти присутна је у свакој венецијанској причи Пишталове Венеције. Постоји међу маскама Карневала, у помињању Томаса Мана, у „сенима предака“, у опису љубавне радости „свих

феничанских, словенских, грчких, ђеновљанских, венецијанских парова за тридесет столећа.“ У „апстрактној оргија лета.“ „Где је овај свет? Нестао... Кости тих насмејаних људи завршили су на острвцу – костурници Сан Аријано.“

А где је Трипков траг на палимпсесту Венеције? „Је ли иједан камен уградио у тај град? Пита се приповедач. Ако није нека тај камен буде ова књига.“ Књига коју имамо у руци је материјални доказ о додиру два времена, четврта димензија времена, из Елиотових *Квартета*, доказ о постојању времена ван времена у којем су приповедач и Трифун/Трипко спојени истом задивљеношћу и сетом.

Последње поглавље „Кућа маски“ доноси епилог Пишталове приче о Венецији. „Маске око мене су говориле Јунгов језик архетипова“. У некој другој димензији времена приповедач-сањар који с лакоћом пролази кроз опне тренутака и вечности био је и Корто Малтезе и Фелинијев Казанова „и ловац и плен и риба и птица и стрелац и устрељени“.

Као што и почиње, роман се завршава сликама са Карневала. „Карневал ми је показао шта ћу све бити кад не будем ја... На мостовима су позирали тужни зачарани принчеви и полубожанске куртизане. Идеализовани фараони – манекени кретали су се полузауостављеним ходом. Тророги шешири и пелерине ручали су у ресторанима... Шта значи њихова идеализована тајанственост и ћутња? / Значи смрт.“

Роман *Венеција* представља медитацију о животном путу, страсти и смрти, о измештености и тумарању, о сакупљању места и прича у сећању и њиховном поновном стварању кроз пројекције унутрашњих визија на објекте из стварности.

Шта је право питање за приповедача и читаоца у кружном времену? Како пронаћи простор који би удомио наше сањарење? Како „пронаћи други свет у слагалици овог света“? Да ли би одговор на то једно, право питање разрешио централну недоумицу приповедача-сањара, „Да ли сам то био ја“? Сва та питања а, вероватно, и сви одговори бележени су, брисани и поново исписивани на камену или у ветру Венеције и смисао је управо у трагању за *соисцљивеним* ликом кроз хиљаде идентитета, у разним епохама и под разним маскама под којима је тако природно рећи „Ти си ми. Ми смо ти.“

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BACHELARD, Gaston. *Intimate Immensity. The Poetics of Space*. Maria Jolas (prev.). Boston: Beacon Press, 1969, Prvi put objavljeno 1958. 183–211. Presses Universitaires de France.
- DE QUINCEY, Thomas. *The Palimpsest of the Human Brain. Confessions of an English Opium Eater*. Kila: Kessinger Publishing. 2003 (1845): 239–251. Prvi put objavljeno: A. C. Black, 1890.

- DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Gazatri Chakravorty Spivak (prev.). Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1976. Prvi put objavljeno: *Les Editions de Minuit*, 1967.
- FREUD, Sigmund. A Note upon the *Mystic Writing Pad*. James Strachey (prev.). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works 1919-53-74* (1925): 227–234. London: Hogarth.

Aleksandra V. Jovanović

SPACE AND THE STORY IN VLADIMIR PIŠTALO'S NOVEL *VENICE*

Summary

Many literary and social theories have seen human brain as a palimpsest. In the writings of Thomas de Quincey and Sigmund Freud human brain is viewed as a palimpsest in which experience could be written, erased and written over indefinitely. On the other hand Jacques Derrida sees text as a palimpsest in which all previous texts that have contributed to its making are inscribed in the shape of invisible, that is, unconscious traces. How the content of the inner human spaces is being projected on the outer or geographical space is described in Gaston Bachelard's study *The Poetics of Space*.

The aim of this essay is to describe the fictitious space of the novel *Venice* by Vladimir Pištalo, tracing the story, as its narrator does, along the elusive track between the private and public, or conscious and unconscious space of the city as a huge palimpsest.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
ningi@sbb.rs

Весна Р. Братић

АМЕРИЧКИ ПОСТМОДЕРНИ ИДЕНТИТЕТ(И): ПЕРФОРМАНС,
ПАРОДИЈА, ПЕРВЕРЗИЈА, ПАД У ДРАМАМА СЕМА ШЕПАРДА
ИЛИ СИРОТИ МАЛИ КАУБОЈ СЌМ У ПУСТИЊИ

Рад испитује начин на који улогу егзистенцијалних страхова, перформанса, и „(пра)родитељског гријеха“ у формирању појединачног и „колективног“ идентитета (пост)модерног америчког Англо-бијелца види један од већ „канонских“ америчких драмских писаца Сем Шепард. Постмодернистички прикладно нестабилан идентитет Американ(а)ца овај аутор посматра у временском оквиру од пола вијека показујући да не постоје трајне координате у које би се амерички мушкарац уклопио. Нестабилан свијет својих фрагментираних личности Шепард представља у визији која, међутим, не дијели нестабилност својих „ишчашених“ протагониста – она је кроз неколико деценија запањујуће кохерентна и драмски је корелатив филозофским увидима најзначајнијих теоретичара постмодернизма, односно културног стања/стања у другој половини прошлог вијека: Бодријара, Џејмсона, Фукоа. Међутим, управо та непромијењена перспектива аутора –, наглашено мушка, на момен-те опрезно либерална, углавном без претензија на ангажованост, пречесто хваљена због своје „исконске америчности“ доведше до његове неувремености већ почетком деведесетих година прошлог вијека. Без (макар искрене) потребе за афирмацијом „другости“ коју Америка уводи у моду у посљедњој деценији старог миленијума, Шепард не полази, за разлику од неких других савременика, у „афирмативну акцију“ којом би другачијим (родно, расно, етнички сексуално) отворио центар своје сцене – они се, као и на почетку, крећу само рубовима мушког бјелачког универзума обављајући анциларну улогу у освјетљавању неснађеног представника фаличког поретка (“foil characters”). Од самих стваралачких почетака (раних шездесетих година прошлог вијека) па до најновије своје драме *Доба мјесеца* Шепард је, како то пластично

описује Сузан Херис Смит, „водич кроз модерне америчке мушке неурозе“ (SMITH у WADE 2002: 259). Једина иреверзибилна трансформација кроз коју његов јунак пролази јесте – биолошка; он „стари“ заједно са аутором.

Кључне ријечи: Америка, постмодернизам, драма, другост, фрагментација, субјекат, амерички мушкарац, егзистенцијални страх

Да ли је могуће дефинисати идентитет појединца кроз припадање заједници и у којој мјери? Колико је идентитет „индивидуална“ ствар појединца, колико је обликован изнутра, а колико споља? Које су то заједнице које појединца обликују? Породица, пословно окружење, медији – маркетинг, америчка верзија капитализма? Да ли постоји „амерички идентитет“? Шта је узрок индивидуалних параноја Американ(а)ца? Нуди ли драматичар Сем Шепард рјешења? Одговоре на сва питања осим посљедњег покушаћемо дати у анализи његовог драмског опуса. На посљедње питање могуће је дати одговор и прије него анализу започнемо. Драма не говори о срећним људима. Онај ко трага за хеппиендингом треба да гледа холивудске филмове. Драма проблематизује, кондензује и интензивира искуство и конфликт.

Уколико читате *Поејтски родео*, књигу коју је Керол Розен (Carol Rosen) посветила стваралаштву Сема Шепарда, дочекаће вас права бујица изведеница из коријена ријечи *Америка*. Розенова „америчност“ Шепардових драма поставља као аксиом, непорецив и неопходан за разумијевање његове јединствене умјетничке визије. Тако су Шепардове теме „квинтесенцијално“ америчке, америчка је синтакса, америчке слике, звуци, жеље и стремљења, а више од свега тврдоглавост с којом се ликови држе свог клизавог америчког сна, сна који им измиче из руку односећи истовремено и тле под ногама. Идентификујући аутора са (гњевним) младим јунаком драме *Ојерација звечарка* Розенова ће Шепарда описати као аутентично амерички бренд¹ – *мејд ин Америка* (ROSEN 2004: 12) а Сузен Харис Смит, мање склона панегеричима, назваће његов комплетан опус „водич(ем) кроз модерне америчке (курзив наш) мушке неурозе“ (WADE 2002: 259). Попут Розенове, и Бони Маранка (MARRANCA 1981) у уводу најсвеобухватнијем прегледу Шепардовог стваралаштва до осамдесетих година прошлог вијека², његову умјетничку азбуку види дубоко укоријењеном у есенцијалној „америчности“. Нису само искуство и садржај Шепардових драма амерички него је то чак и драмска структура. Шепардове драме могу се посматрати

¹ Помало га реификујући јер га је раније алудирајући на његову филмску каријеру назвала „познатом робом“.

² Посљедња драма која се у есејима спомиње је *Прави Зайад*; након ове драме биће написане свега двије до 1985: *Људи од љубави* и *Обмана ума*, а онда слиједи пауза до 1991. последије чега све што је Шепард написао остаје у сјенци драма из умјетнички плоднијег периода о којем је овдје управо и ријеч.

и као огледало америчких стања и промјена у тим стањима. Дrame одбијају да се повинују традиционалној структури и епска средства – наратија и монолог – истискују дијалог зато што је у *савременој Америци сужена могућност комуникације*. Његова драма је изломљене структуре јер је *савремено искуство некохерентно и површно*. Психолошка мотивација и дијалог недостају, симбол замјењује поливалентна слика, јер су мотивација, дијалог и симбол остаци модернистичког трагања за смислом и цјеловитошћу. Умјесто њих, нуде нам се монолог, прича и прегршт слика без јасне усмјерености, презентација умјесто репрезентације, сценска датост умјесто ланца каузалитета. Само то је, у суштини, и могуће у друштву које „не спознавши [...] акумулацију времена, живи у вјечитој садашњости (и) [...] вјечитој симулацији“ (BAUDRILLARD 2010: 82).

Непостојање *одрживог* дијалога, чињеница да се личности међусобно не чују или су индиферентне на оно што други прича, открива и кроз саму драмску структуру савремену „претјерану аналитичност“ (MARRANCA 1981: 24) и преокупираност собом. Шепард слика и „рат“ који се у америчкој свијести води између радикалних идеја с једне стране и дубоко укоријењеног конзерватизма са друге. Шизофрени подвојеност коју ће у великом броју његових драма представљати двојници – браћа је уједно и ауторова и америчка. По Маранки, овај конфликт се у америчкој психи „нажалост [...] рјешава окретањем ка десници“ (MARRANCA 1981: 21) што се и десило Шепардовом драмском колеги Дејвиду Мемету, који данас с поносом истиче како више није „затуцани либерал“ (МАМЕТ 2009).

Проблем идентитета је неисцрпан извор, чини се искрене запитаности и аутентичне потраге пјесника Шепарда, писца Шепарда, грађанина Шепарда који 1998, већ у зрелом добу (и у биолошком и у ауторском смислу) и након силних потрага, ипак остаје фасциниран њиме:

„За мене једна од најчуднијих и највише застрашујућих ствари у вези са људским постојањем јесте потреба да се одговори на питање идентитета. Оно ме је увијек збуњивало и могу да кажем, да је чак и сада, углавном неријешено... „Ко сам ја?“ Колико год овештало и просто ово питање могло да звучи нама (људима) дот-ком компјутерског времена, оно и даље може да остане најважније које ћемо икада поставити“ (ROUDANÉ 2002: 290).³

Идентитет који нема свој фиксиран центар, који стално лебди око неке имагинарне тежишне тачке, тешко је, ипак, приказати и на сцени. Глумци који су учили да глуме по традиционалном методу Станиславског, навикли су да траже *мотивацију* за поступке ликова које играју; код (нарочито раног) Шепарда су (ре)акције ликова немотивисане, нема узрочно-последичне везе,

³ To me, one of the strangest and most terrifying things about being human is the need to come up with an identity. It has always bewildered me, and I can say that even now it's still mostly unresolved... 'Who am I?' As hackneyed and simplistic as the question might sound to us of the dot-com e-mail computer age, it may still remain the most important one we can ever ask.

нема одговора на питање *зашто* се нешто дешава. Ствари се просто збивају на сцени, у садашњем тренутку, глумци/ликови постоје у пуноћи свог емотивног бића, поступци су им, ипак, потпуно лишени каузалитета. Такав модус постојања, без *прошлости*, или је боље рећи, без *објективне* прошлости, јер ликови имају своју субјективну (и)сторију подсећа на *ипрениућности* и *иниензијет* искуства коју нам дарује рок музика што, када је у питању несучена рок звијезда – Сем Шепард – уопште није случајно. Нарочито у својим раним једночинкама, својеврсним „метадрамским експериментима“ (GEIS 1996: 67) Шепард „преферира(о)... лик који је константно немогуће дефинисати, који се мијења кроз глумца, тако да глумац може све да игра, а од публике се никад не очекује да се идентификује с ликом“ (SHEWEY 1985: 51).⁴

Шепард идентитет доживљава као фрагментиран, промјењив, нефиксиран, читајући тако идентитет/субјекат у постмодерном, „*посихуманистичком*“ коду. Наиме, картезијански филозофски концепт који почиње са Декартом наглашава свијест као темељ за нашу спознају свијета. И многи филозофи након Декарта (Кант, Хусерл) фокусирају се на кохерентан, јединствен субјекат. Са друге стране, за постмодерне мислиоце се често каже да су субјекат *избрисали* – оно што се заправо десило јесте премјештање субјекта у односу на дискурс, жељу или моћ.

Шепардов став о личности у којој је могућа инкарнација различитих улога, одлично се уклопио са „вјежбама трансформације“ експерименталног *Ошвореног театра* Џозефа Чејкина (Joseph Chaikin); глумци су могли да мијењају и замјењују улоге и гласове и окушају се у више различитих рола, „тумачећи“ један једини лик.⁵ Ово је дало повода критичарима да закључе да је по Шепарду наративна конвенција која захтијева постојане, мотивисане ликове, вођене трагичном кривицом или неком мрачном тајном, у нескладу са самим људским стањем (SCHIFF 1996: 85).⁶

Шепардов јунак је фрагментиран и као такав типично постмодеран, али су анксиозност, отуђење и нагласак на осјећањима модернистички и романтичарски концепти. Отуда Ботомзова одредница за Шепардово стваралаштво – „опрезни постмодернизам“, али и етикете „касног модернисте“ и „романтичара“ које му такође приписују (Воттомс 2004). Џејмсон, рецимо,

⁴ „Preferred a character that was constantly unidentifiable, shifting through the actor, so that the actor could almost play anything, and the audience was never expected to identify with the character.”

⁵ У вези са овим могуће је споменути и једну од продукција „најреалистичније“ од свих Шепардових драма – *Прави Зајад* – написане у периоду у којем Шепардова остварења једнако жељно очекује и „обичан“ позоришни гледалац и критичар, а у којој два главна глумца замјењују улоге након сваког приказивања.

⁶ Ово, наравно, не важи у једнакој мјери за драме из тзв. „породичног циклуса“, касних седамдесетих и раних осамдесетих година прошлог вијека у којима итекако постоји „трагична кривица“ која је у овом случају кривица породичне припадности, а свака од драма породичног циклуса има и најмање једну „мрачну тајну“.

управо алијенацију и анксиозност сматра репрезентативно модернистичким концептима (JAMESON 1991: 14). Илуструјући их Манчовим сликарством, Џејмсон се позива на буржоаски его, закључан у „безумној самоћи“ (15) истовремено проглашавајући постмодернистичко „згаснуће афекта“ као крај „психопатологије ега“; „ослобађање од центрираног субјекта“ уједно ослобађа, како од „анксиозности, тако и свих других врста осјећања“, јер нема субјекта који би осјећао (15); осјећања су „слободно лебдећа и нелична и њима влада посебна врста еуфорије“ (16). Шепардови јунаци нису ослобођени анксиозности, али јесу „уроњени“ у неку врсту необјашњивог ужаса. Биће да такву „слободно лебдећу“ анксиозност има на уму и сâм Шепард када у прилично колоквијалном маниру говори о својој, за режисере и глумце изнова фрустрирајућој драми, *Икарова мајка*. Његове су ријечи врло упрошћена и врло тачна дефиниција онога кроз шта пролази анксиозна особа:

„А онда имате ту некаку емотивну ситуацију која сеже далеко у прошлост, која ствара неку врсту хаоса, неку врсту ужаса, не знате шта се ког врага дешава... Дешава се некакав неодређени ужас, а људи у ствари и не знају шта се дешава“ (CHUBB 1981: 196).⁷

Шепардови рани ликови (једночинке) могли би се читати и као модерни анти-Едипи у кључу компликоване филозофско-психолошке (тачније психијатријске) мисли Делеза и Гуатарија, као „машине жеље“ (DELEUZE – GUATTARI 2008) уроњене у свијет у којем је наше тијело само машина, повезана са безброј других у једном непрекидном космичком брујању. Њихова дијагноза је, ако смијемо тако рећи, рани стадијум одвајања од реалности који ће се касније манифестовати шизофреном расцијепљеношћу вишеструких личности Шепардових ликова. Везу између шизофреније и капитализма коју уочавају ова два аутора, ослањајући се на Лаканову (критици него психијатрији кориснију) теорију, Џејмсон на занимљив начин прилагођава области естетског, сматрајући да лакановски схваћена шизофренија нуди „сугестиван естетски модел“ који назива „шизофреним раздвајањем или *écriture*“ (JAMESON 1991: 26). Такав модел „када се генерализује као културни стил, престаје да остварује неопходну везу са морбидном садржином коју повезујемо са терминима као што је шизофренија и постаје доступан за веселије *интензијетје* (џејмсоновско-лиотаровски еквивалент за осјећања, прим. аутора) за управо ону еуфорију коју видимо да замјењује старе афекте анксиозности и отуђења“⁸ (29).

⁷ And then you've got this emotional thing that goes a long way back, which creates a certain kind of chaos, a kind of terror, you don't know what the fuck's going on...There's a vague kind of terror going on, the people not really knowing what is happening.

⁸ ...when it becomes generalized as a cultural style, ceases to entertain a necessary relationship to the morbid content we associate with terms like schizophrenia and becomes available for more joyous intensities, for precisely that euphoria which we saw displacing the older affects of anxiety and alienation.

Шепардови рани јунаци, уколико на њих примијенимо дихотомију параноидно/модернистичко – шизофрено/постмодернистичко (в. ROBERTS 2001: 124)⁹ су углавном модернистички параноични. Логика коју слиједе није рационална, него патолошки собоцентрична. Стога су они, једнако и из истог разлога, неразумљиви глумцима који се труде да их тумаче колико и особа која се ирационално плаши нечега у тренутку када нема реалне опасности посматрачу са стране. Неразумљивост ликова у раним Шепардовим драмама проистиче у највећој мјери из неразумијевања за стања свијести која се не могу докучити рационално. Шепардове једночинке представљају акцију (укључујући и вербалну) и емотивна стања. Иза језика, емоција и акције не стоји рационални каузалитет, аутор вуче гледаоца ка другој страни постојања, мрачној и ирационалној, у којој пут од *заштито* ка *зашто* *што* није праволинијски – последица је на сцени, а узрок несазнатљив.

Свијет гледалаца бар привидно почива на закону каузалитета, нерационално је маскирано, привид се одржава и кондензована екстремна нерационалност, чиста емоција, афекат који их заплусне са сцене нема ефекат катарзе, него производи узнемиреност чији је интензитет непропорционалан стварном извору. Због чега је то тако? Шепардови јунаци нису само анксиозни, ишчашени појединци, нису (само) ни одраз ауторове властите неукоријењености у турбулентним шездесетим; њихови страхови нису само лични, нису ни колективни архетипски, него врло актуелни колективни страхови са којима се суочавао амерички „евремен“. Узнемирујуће је сазнање да се има чега бојати.

Сем Шепард се, по мишљењу неких, не одриче своје, у основи романтичарске идеје, да је „емоција једино чврсто мјерило [...] једина истина“ (ROSEN 2004: 156) ни у драмама каснијег периода, као што је драма *Обмана ума* коју Розенова сматра нарочито значајном у Шепардовом опусу.¹⁰ Емоције су и овдје „старије“ од језика, па ментална деменција која не дозвољава да оштећени мозак обнови информације о базичним синтаксичним структурама не успијева ипак да потре *семантику љубави*. Бет не може да препозна свог мужа насилника, не може да „лоцира положај свог мозга у географији властитог тијела“ (ROSEN 2004: 156) афазиа је спречава да риче изговара смисленим редосљедом, али сјећање на љубав – на сâмо осјећање – није нестало.

⁹ Адам Робертс у књизи посвећеној Џејмсону у оквиру едиције Ратлицевих критичких мислилаца врло једноставно предочава однос параноја/шизофренија као естетских обиљежја модернизма и постмодернизма. Ове термине треба разликовати од истих у клиничкој пракси.

¹⁰ Нису, међутим, сви драмски критичари подједнако одушевљени Шепардовом експлорацијом феномена „конструисаности рода“ и „женске“ стране ствар(ност)и у овој драми. Мање постичним језиком од Розенове и евидентно са много мање одушевљења Лезли Вејд три драме деведесетих година (*Симбијатико*, *Очи за Консуелу* и *Сјање шока*) назива „пропалим покушајима“, а *Обману ума* написану шест година раније, опет покушајем, овог пута последњим (и опет пропалим) да се напише још једна велика америчка драма.

Нестабилан идентитет последица је нестабилног и несигурног свијета у којем се живи, а Семјуел Роцерс је нестабилност дубоко осјетио, и на личном и на колективном плану. Турбуленте шездесете, оптерећене прошлим и будућим колективним паранојама, и неизбежно сљедујућим „ловом на вјештице“, нашле су свој „типично амерички“ глас у талентованом двадесетогодишњаку из Дуартеа који је одлучио да своје артичоке остави непосађене и запути се ка неодрљиво привлачној и опасној Меки америчких умјетника – њујоршкој културној сцени.

Шепардове „ране“ јунаке, чији халуциногени монолози су се изливали у бујицама сценом оф-офбродвејских експерименталних позоришта, можемо посматрати и као психотичне појединце који су заувјек исцртали шизофрену границу између „ја“ и реалности, али и као освијешћене пророке новог времена који су на вријеме узели пилулу са којом се излази из „матрикса“ оивиченог кичицама медијских магната.

Монолози Шепардових једночинки, чувене Шепардове позоришне арије, за које ће аутор тек много доцније схватити какво бреме, уз све поетске квалитете које могу да имају, оне представљају за глумца и гледаоца, настављају се неком унутрашњом логиком, поетски извиру из неког унутрашњег жаришта и евоцирају код публике разноврсне емоције од којих је, чини нам се, најјаче веома непријатно осјећање физичке нелагодности. Физичка нелагодност симбол је егзистенцијалне неуклопљености – Шепардови јунаци посрћу под бременом „неподношљиве тежине постојања“. Само бивствовање је по себи мука. Та сартровска мучнина се, с почетка, манифестује у сликама физичке муке (*Турисџикиња*) или кроз пластично евоциран осјећај свраба по интимним дијеловима тијела (*Црвени крси*).

Намјера ових раних драма, чини се, јесте да се код гледалаца појача свијест о сопственој рањивој тјелесности. Монолози ликова откривају разноврсне страхове од физичког бола и непријатности доведене до фантазмагоричног климакса кроз слике које се супротстављају свакодневnoj логици. Осим што није свакодневна, логика ових монолога није ни поетска ни емотивна. Она је на пола пута између логике кошмара и ЛСД трипа. Керол се плаши да ће јој глава „прснути“, распасти се, и тај страх развија се у слику ње на скијању како се претвара у крваву лопту, а глава у огромну грудву снијега која пријети да уништи људе и куће. Овакве фасцинантно бизарне слике могу да настану у једном (о)необич(е)ном стању свијести које је вјероватно изазвано употребом халуциногених средстава. Не без утицаја трикова матичног „Генезис“ позоришта, Шепард наставља са бизарним апокалиптичним сценаријима колективног страдања изазваног „непажњом“ његових јунака. У драми *Клуб 4-X*, Шепард евоцира сличне бизарне и немотивисане ситуације у којима младић замишља колективно страдање изазвао бацањем јабука на пролазнике. Укратко, у Шепардовим једночинкама нека лична незгода често добија размјере колективне катастрофе у гротескно хиперболисаном оквиру.

Очигледно да је у стварању оваквих неуобичајених, несређених и узнемирујућих енергетских поља на Шепардовој позорници учествовало више од појединачне инспирације. Фрагменти личног искуства, свијест о колективној несигурности, авангардизам и експресионизам савремене позоришне сцене (закашњело увезен из Европе) у спрези са искуствима повременог живаоца психоактивних супстанци, уклопили су се у јединствене сценске колаже у које је узалудно учитавати цјелисходност, значење и сврховитост. Тјелесне патње еквивалент су душевној тјескоби. Непријатност је понекад удружена са шокантним квалитетом њеног узрока. Џим осјећа свраб изазван стидним вашима, а собарица доживљава грчеве и бол кроз симулацију пливања.

Драме шездесетих наговјештавају у Шепардов, мање-више непромијењен и често критикован однос према женским ликовима. Жене у раним једночинкама су најчешће (и физички и емотивно) одсутне партнерке. Оне тумарају по рубовима сцене, Шепард их стално некуд „шаље“, да не сметају. Жене су „ометачи“ који скрећу пажњу са егзистенцијалних недоумица над којима је (пост)модерни Хамлет без мисије замишљен. Жена мора да оде да би мушкарац остао у сопственом свијету, заокупљен личним демонима који имају квалитет ноћне море у будном стању. Међутим, размажени савремени мушкарац не може да допусти да она оде заувјек (*Чикаџо*); женска је функција јасна – она треба да је на рубовима егзистенцијалног круга чији је он центар. На мушкарцу је да одлучи кад и колико варира дијаметар ове кружнице. Савремени мушкарац додијелио је савременој жени улогу невидљивог сателита око властите *ја*-планете која се окреће око саме себе чак и када је тежиште помјерено, као што је то код Шепардових јунака увијек случај.

Драма *Црвени крст* и својим насловом сугестивна је као позив у помоћ лику који је у непрекидном егзистенцијалном бунилу. „Радња“ се дешава у изнајмљеној колиби у шуми у којој се одмарају Џим и његова дјевојка Керол; све је упадљиво бијело/стерилно и на том фону се свака емоција, слика и звук вишеструко интензивирају. И личности су обучене у бијело, па је, осим природне боје коже, једина боја коју видимо на сцени дубоко узнемирујућа црвена боја каплица крви низ Џимово чело, на крају.¹¹ Керолин, будући немотивисан, такође узнемирујући говор о прскању мозга, префигурација је ове сцене. У три драме, *Икарова мајка*, *Клуб 4-X* и *Црвени крст*, постоје објективни референти који служе креирању осјећаја нелагодности и егзистенцијалног страха – авион/авијатичар, мишеви и стидне ваши. Они представљају опипљиво а опет невиђено присуство неких пријетећих сила. Колико год читаоцима/гледаоцима овај страх изгледао гротескно увећан и искривљен, неутемељен, чињеница је да морамо признати да оста-

¹¹ Цитирајући Левија који тврди да крв на Џимовом челу изазива увијек дубок уздах и мртву тишину код публике Дероуз скреће пажњу и на позоришни ефекат ове сцене (Levy у: DEROSE 1992: 30).

јемо у великој мјери узнемирани манифестацијама страха које ликови на сцени показују. Овакве драме, попут комадића разбијеног стакла, забадају се у наше ирационално.

Оно што нас узнемирује у овим драмама је онеобичавање реалности које би се могло повезати са Фројдовим концептом „језовитог, мистериозног, опасног“ (uncanny) у којем на оно што је истовремено познато, блиско, нама слично а опет по нечему битно другачије (и зато пријетеће) реагујемо радије одбијањем него прихватањем. За Џима је и сама чињеница постојања неподношљиво болна. Боли нас што/кад постојимо? Шта може да изазове овако нешто? На ово питање Шепард се не труди да одговори. Његов је „посао“ завршен препознавањем и презентовањем оваквог стања, узроке још увијек није спреман да призна/препозна.

Активност/кретање/акција постају видови борбе против овог (мета)физичког бола када се на тренутке заборавља његово непријатно постојање – Џим (симулира да) трчи, плива, пење се на дрво, а све те радње служе само као привремено олакшање јер је проблем (бол, свраб, нелагода) дубоко у нама и носимо га као паразита. Не помаже промјена средине овдје симболички представљене креветом, једнако као што ни Кент (*Турисџикиња*) не добија ништа носећи своју америчку бјелачку ароганцију у Мексико.

Драме овог типа срачунате су да изазову осјећање физичке и психичке непријатности и са њом удруженог страха. Дио Џимовог усуда лежи у чињеници да он није у стању да егзистира а да не дела. Не називају Шепарда узалуд „смртним непријатељем коначног стазиса“ (TUCKER 1992). Подучавање собарице да плива је начин пребацивања дијела сопствене муке/физичке нелагоде на другог кроз успостављање односа доминације (класне, родне) и успостављање себе – Субјекта у односу на Другог који се мора објективизовати. У сваком случају, у питању је насиље уз истовремено насиље над публиком. Када се појави Керол са причом о вашим које и сама има, Џимово психичко стање добија физичко обиљежје – оно је толико озбиљно да организам физички „пуца“ јер не може да се носи са тензијом. У „рату“ имагинације, који воде собарица и Џим (и који подсјећа на сличан сукоб Дока и Кента у *Турисџикињи*) она бива скоро поражена али се спасава властитом фантазијом претварања у рибу и тиме привикава на нову средину која више нема моћ над њом. Шепардово позориште уистину постаје позориште трансформације, по дефиницији постмодерно. Постмодеран је и амбивалентан однос који Шепард има према илузији. Зависност од илузије код Шепарда, по Такеру, није само сатиризована, него јој се признаје и одговарајућа „љековита“ вриједност. Она постаје „балзам, плацебо, штака“ (TUCKER 1992: 150) ослонац и модус преживљавања. Ум, једноставно, конструише спасоносну обману.

Једночинке *Чикаџо*, *Клуб 4-X*, *Црвени крст*, а нарочито *Икарова мајка* апокалиптичног су карактера. У центру такве једночинке је обично млад човјек, какав је Шепард тада био, у сукобу са околином и реалношћу. Своје необично искуство он претаче у дуге монологе који имају карактеристике

дрогама изазваних трипова. Биће да је то посљедица и пишчеве тадашње животне реалности испуњене егзистенцијалним страховима, сиромаштвом, неуклопљеношћу.¹²

Сту у драми *Чикаџо* покушава да обликује околину својим субјективним искуством кроз гротескно развијену нарацију; он се упиње да „манипулише реалношћу“ (DEROSE 1992: 28) из властите каде! Шепардов рани јунак арогантан је колико и патетичан у својој потреби да контролише свијет. Илузија реалности разбијена је на самом почетку кад Сту излази из каде полуобучен при чему откривамо да је када празна. Како у центру позорнице мијења функцију о оквиру Стуове субјективне реалности, када је узастопце брод, острво, утроба, али једини стално постојећи и постојан елеменат на сцени. Она је уточиште и симбол страха од делања и живота самог. Џој (радост) треба некуд да оде, Сту је привидно индиферентан, али је покретач свих његових вербалних моделовања реалности страх од губљења Џој – сва „дешавања“ на сцени су продукт његове имажинације јер Џојини пријатељи добродошло пристижу на позорницу необично (али идентично) обучени и са рибарским штаповима у моменту када Сту развија своју необичну причу о риби и рибарима. Сви Џојини пријатељи су у Стуовом уму идентични јер им се негира издиференцираност карактера, посебност, личност. Џој на крају драме вози колица са коферима дуж сцене као да је заувјек заробљена у чину напуштања Стуа који се у својој кади крије од живота. Ова „залеђеност“ завршетка постаће препознатљив манир писца који не зна како да се носи с крајем и преферира бескрајан ланац (неидентичних) понављања. Препознатљива мушка анксиозност на чију смо се немотивисаност већ навикли, у драми *Чикаџо* крије префигурације мотива патолошког партнерског односа који се јасно артикулише у драми *Очи за Консуелу*, написаној након три и по деценије, у којој Хенри оптужује своју жену за партнерску издају:

„Зашто би она хтјела да виђа било кога другог? *Ја* нисам имао потребу да виђам било кога другог. [...] Примио сам то као знак дубоке издаје. Напуштања. Одлазила је. Назвао сам је издајницом“ (162).¹³

Овакве обједињујуће идеје (колико год то у почетку биле евокације емотивних стања) чине Шепардову визију запањујуће кохерентном кроз неколико деценија стварања. Оно што код Шепарда фасцинира јесте да се основе његовог погледа на свијет изненађујуће мало мијењају кроз деценије. Он, рецимо, остаје досљедан свом поимању мушкости чак и када покушава да докучи различитост женске перспективе. Шепард мијења драмску структуру, „основну“ тему, перспективу. „Увиди“ у стварност, међутим,

¹² Постоји прича да је Шепард у то вријеме продавао крв да би купио чизбургер.

¹³ Why would she want to see anyone else? I didn't want to see anyone else [...] I took it as a sign of deep betrayal. Abandonment. She was leaving. I called her a traitor.

остају исти. „Растанци међу људима“ увијек су „гори од смрти“ (*Simpatico* 231).

Дуги „манични“ (TUCKER 1992: 15) монолози функционишу као манипулација реалношћу – наметање субјективне реалности објективној уз покушај њеног усмјеравања узима облик манипулације језиком. Разлика постоји између говора који се користи свјесно од стране говорника у одређене сврхе и оног који је намјерен да преузме контролу. У првом случају (као у *Каменијој бајци* када младић користи посљедњи монолог о својим сексуалним искуствима и преференцама да шокира оца или у овој драми када Сту прича о баракудама да би заплашио Џој) постоји јасно дефинисана „мета“ на сцени и тиме се гледалац дистанцира и шок је мањи, али има случајева када се прича отргне контроли и гледалац доживљава страх који се преноси са сцене на публику. Публика је увучена у емпатичко реаговање јер су невиђене силе (невиђена рука?) на дјелу, а у људској је природи да се плаши непознатог, односно да страхује када није у стању да лоцира одакле опасност долази. У свој круг страха, по обичају, уплашени појединац укључује и друге придајући страху и себи значај који нема. Када постаје фокална тачка из које се испредају апокалиптичко-оргијастичне сцене цијелог људског рода који се масовно размножава на плажи, а онда повлачи у сигурност домаћинства само да би гушећи се у том амбијенту опет изашао, ослободио се и вратио у воду гдје се поново рађа и учи да дише. Елеменат воде у Шепардовим анксиозним једночинкама има митски квалитет прочишћујућег и животодавног. Много касније, у драми *Обмана ума*, ватра и снијег преузеће унеколико ту улогу у развијенијој форми.

Рани Шепард подвргава нас некој врсти хипнозе. Он захтијева потпуно емпатичко (са)учешће публике са ликом, тражећи да се проживљавају страхови јунака, психички и физички подједнако, и онда нас на крају враћа у стварност неким наглим и необичним гестом. Крај драме никад не нуди разрешење конфликта јер, ако је Шепард фасциниран постојањем конфликта које износи на сцену, то не значи да вјерује да се било шта завршава или рјешава, напротив. Све се наставља и траје, некад и без логичне везе како се то дешава у његовим монолозима. Шепардови ликови се опсесивно држе свог говора који нема никакву кохезију и прелива се попут бујице у правцима неслућеним на изворишту.¹⁴ Деценију доцније Шепард ће се „из“ драме *Град Анђела* метатеатарски осврнути на потребу за формом: „Мора да постоји нека форма. Чак и хаос има неку форму“ (33). Једини начин да се овим монолозима да смисао јесте њихово подвргавање законима једне другачије логике, преразумске унутрашње логике коју се рани Шепард

¹⁴ Шепард нешто слично „објашњава“ у интервјуу датом Керол Розен дуго након тога, мада у каснијим драмама на овом „лету маште“ Шепард „пилотира“ много сигурније: „Мислим да кад почнете нешто, имате до пола сварену визију о ономе што се надаће да ће то постати. Али, можда уопште неће у том правцу. Може да ће на сасвим другу страну...“ (ROSEN 2004: 219).

не труди да обузда – логике сна и слике, логике емоција и логике страха. Или, за оне чија се (сно)виђења не заустављају на природним биоритмом индукованим стањима (а што је својевремено био случај и са аутором) – логиком дрогом изазваних измијењених стања свијести, тзв. „трипова“. Слика од које се полази је често нешто доживљено, али Шепард од ње чини оно што сан ради са нашим сјећањима и искуствима, убацује је у најнеобичније оквири, здружује са другим сличним или диспаратним сликама и ствара нову, сценску реалност.¹⁵

Шепард не покушава да сакрије да су страхови његових јунака, као и терет прошлости под којим посрћу, у ствари, његов властити пртљаг. Ако као позоришни глумац Шепард и има проблема са излагањем интимног себе у сценском „акваријуму“, читаоци и гледаоци имају прилику да у том акваријуму посматрају до миле воље све индивидуалне „буре у чаши воде“, али и оне озбиљније, под условом да тим водама плутају друге, глумачке „рибе“.¹⁶ Мартин Такер добро примјеђује да су и ране драме са сасвим нелинеарном структуром одраз „породице [...] одрастања и младалачких искустава“ иако „кодиране у измаштаним фрагментима“ (1992: 108).

Ипак, није све у Шепардовим уплашеним младићима израз сопственог страха. Такер, осврћући се на Шепардове једночинке, првенствено *Клуб 4-X* и *Чикаџо*, наглашава културолошки аспект ових „неуроza“. Појединци нису само жртве сопствених промашаја, него и „неуспјеха културе да произведе изводљиву визију зрелости“ (1992: 46) а Шепард се, „иако интензивно личан у својим драмама, такође бави универзалним стањима“ (1992: 101). Универзално је у овом смислу у ствари посматрано у референтном систему западне цивилизације. То су англо-америчка стања у ужем смислу, а можда и стања бијелог човјека у западноевропским земљама у другој половини прошлог вијека.

Једно од „универзалних“ стања носи изразит печат „америчности“ – опсесија прошлости, (ре)конструисање њеног значења и њено одбацивање. Трансценденталистичка доктрина „поновног рођења“, која је захтијевала суштинску промјену и препород, код Шепарда је претворена у механизован ритуал одбацивања старе коже/улоге и преузимања нове. Поновно рођење је претворено у играње улога – перформанс. Перформанс карактерише још један типично амерички концепт – брзина (у складу са „вријеме је новац“ идеологијом¹⁷) замјене улога и маски која негира могућност су-

¹⁵ Шепард се сјећа да га је за драму *Чикаџо* инспирисала једноставна ситуација у којој он и његов пријатељ Мингус носе каду улицама њујоршког Ист Вилица (TUCKER 1992: 37).

¹⁶ „Нисам желио да се излажем на тај начин, да играм свој живот на сцени. То је било као да сам у акваријуму.“

„I didn't want to exhibit myself like that, playing my life onstage. It was like being in an aquarium“ (MORRISROE 1997).

¹⁷ Није ли у енглеском глагол „трошити“ и глагол који се користи у фрази „проводити вријеме“ исти?

штинског препорода. Ако и није увијек (само) приватан, млади Шепард је прилично „млако“ ангажован. Референце на тренутну политичку ситуацију су само спорадичне. Шепард на позорници представља њене последице на стање појединца: несигурност, страх, дезоријентисаност. Он напросто не види алтернативу којом би се укинуло насиље. Радикалне групе на улицама, радикалне интервенције по свијету („језиви мали ратови у мочварама“; *Град Анђела* 38).

Сем Шепард је изабрао инвазивну опцију само на сцени. Његове слике, звуци, ситуације, напад су на чула посматрача, одраз естетски модификоване опште анксиозности. Млади драмски писац види како јесте, јасно је и да му се не допада оно што види, али не умије да каже како треба да буде. А у постмодернизму, од умјетника се такво што и не очекује. Америка руралног благостања, гдје фармери сами обрађују своја поља и уживају плодове властитог рада, и Америка страшних урбаних тензија, двије су Шепардове Америке педесетих и шездесетих година. Он као да шездесетих сања заједно са својим јунацима, истовремено се надајући буђењу на ранчу у Дуартеу. Ријеч је о, опет за амерички постмодернизам типичном, жалу за „хипнотишућом изгубљеном реалношћу Ајзенхауерове ере“, који тако добро уочава Џејмсон:

„...макар за Американце, педесете остају привилеговани изгубљени објекат жеље – не само стабилност и просперитет рах Americana (америчког мира, прим. аутора) већ и прва наивна невиност контракултурних импулса раних рокенрол омладинских банди“ (JAMESON 1991:19).¹⁸

У драми *Операција звечарка* (1970) Шепардов (анти)јунак, симболичног имена (Младић) у предугачким дијалозима „бљује“ отров накупљен у разочарањима шездесетим. У питању су иста она разочарања која доживљавају левичарски интелектуалци у Европи и САД након згаснућа револуционарног жара студентских протеста и из којег ће се родити регановски и тачеровски конзерватизам осамдесетих, доба у којем ће Шепардова драма доживјети најповољнији пријем. Дневно-политичка ситуација постаје мотив за сумњиво (пост?)метафизичко потврђивање сопства:

„Сачекајмо четири године и можемо да преузмемо демократску партију. Теди Кенеди још је жив. Хајде да ништа не радимо. Може бити само горе. Одустанимо. [...] Не може увијек бити по твојој. Бићеш ухапшен, ухваћен, злостављан, тестиран и изнова тестиран. Претучен, затворен, избачен из школе. Изударан, избичеван, бачен у ланце. Али ја сам бичеван. Ја сам у ланцима [...] Ја сам депресиван, помјерио памећу, обезглављен, онечовјечен, умоболан [...] и проклет! Не могу да изађем. Ти можеш. Можеш да се смијеш и смијеш

¹⁸ ...mesmerizing lost reality of the Eisenhower era; and one tends to feel, that for Americans at least, the 1950's remain the privileged lost object of desire – not merely the stability and prosperity of a but also the first naïve innocence of the countercultural impulses of early rock and roll and youth gangs.

и љубиш и плачеш. Ја јесам! Ја јесам! Ја јесам! Ја јесам! [...] Ја јесам! Ја јесам! Данас. У овој пустињи. На овом простору. Ја јесам..." (255–256).¹⁹

Младић пјева витменовски интонирану пркосну химну бићу²⁰ испуњавајући специфично америчку потребу за (само)потврђивањем: „Ја сам тај и тај, и ја постојим“ (BAUDRILLARD 2010: 21).

На примјеру ове драме могуће је испитивати и валидност тезе Хаченове (Linda Hutcheon) о истовременом саучесништву и критици постмодерне умјетности (HUTCHEON 2002) у односу на постмодерно стање. Иронијски се поигравајући са стазисом и акцијом, младић зове на акцију истовремено је опозивајући. Приказујући јунака „наших дана“ као убицу и наркомана, Шепард доводи у питање конструктивност и мотивисаност акције за коју је он такав способан – антимилитаристички ангажман потакнут је себичном побудом зависника да обезбиједи себи мјесто у халуциногеном свијету. Не приказујући у нарочито повољном свијетлу ни естаблишмент ни револуционаре, Шепард је постмодернистички „саучесник“ касног капитализма.

Јед(и)на од једночинки којом се не испитују анксиозна стања него се писац осврће на питање језика, знања и мудрости је драма необичног наслова – *Милион и четиристотина хиљада*. Цифра се не односи на новац, како би се то у америчком контексту могло очекивати, него на књиге. Све ове књиге потребно је смјестити на полице, а полице прије тога направити. Млади пар Том и Дона, њихов пријатељ Ед и Мама и Тата (једног од њих) учествују у сизифовском послу израде полица које никад неће бити завршене. Полице су материјални еквивалент нелинеарној драмској структури раних Шепардових драма и истовремено и симбол потребе за материјализацијом „сазнатог“ или онога што је могуће сазнати – потребе за дефинисањем, сажимањем, скупљањем, која је, по Бодријару, насушна потреба америчког друштва (2010: 41). Шепард се, очигледно, грози овакве потребе да се све знање сажме, сачува и каталогизује. Овај отпор уочљив је и у његовом упорном одбијању информатичких и техничких достигнућа, попут компјутера, гдје је све доступно знање ипак могуће „смјестити“ на смијешно мале носаче меморије. Шепард вјерује у „екстазу визије о чему се у књижевности и писању и ради“ (TUCKER 1992: 47) а број посједованих и

¹⁹ Let's wait till for years from now when we can take over the Democratic party. Teddy Kennedy is still alive. Let's not do anything at all. It can only get worse. Let's give up. [...] You can't win all the time. You can't always have everything your own way. You'll be arrested. You'll be arrested, accosted, molested, tested and retested. You'll be beaten, you'll be jailed, you'll be thrown out of school. You'll be spanked, you'll be whipped and chained. I am whipped. I am chained. [...] I am depressed, deranged, decapitated, dehumanized, defoliated, demented and damned! I can't get out. You can get out. You can smile and laugh and kiss and cry. I am! I am! I am! I am! [...] I am! I am! Tonight. In this desert. In this space. I am...

²⁰ Звуковне квалитете овог монолога, нажалост, није могуће у потпуности задржати у преводу.

(можда) прочитаних књига постаје показатељ неке врсте интелектуалног снобизма. Шепардова коначна порука је немогућност довршавања епистемолошког круга, која савременог човјека (ствараоца) амнестира од одговорности због недостатка ерудиције. Гомила књига и полица као синоним за складиште незамисливе количине информација сугерисане бројем из наслова, наговјештавају значај који ће у добу позног капитализма имати информација. У постмодерном свијету информисаност је препозната као оружје моћи (LYOTARD 1984a) али се не ради о било каквом темељном и дубоком продирању у суштину ствари, још мање о естетском доживљају који књижевност треба да пружи. „Производна средства која обезбјеђују моћ у постмодерним друштвима су информациона, прије него ли индустријска“²¹ (LYOTARD по: HAMILTON GRANT 39). Тројство – информација, технологија, капитализам обезбјеђују, по Лиотару, да његов посљедњи члан изађе као побједник из сукоба нарација.

Ова драма пародира квантитативни (квантификујући) однос према стварности који карактерише савремену Америку. Квантификовањем/складиштењем књига покушава се немогуће – складиштење естетског с једне стране, а с друге потирање естетске и сазнајне вриједности књижевности њеним увођењем у систем конзументско-капиталистичких односа.

Оно што разбацане слике и неповезане монологе држи заједно у „магловитом заплету“ Шепардових драма јесте „јединство ауторове визије“ (TUCKER 49). Ова визија, попут једне савршене цез мелодије која може имати на десетине варијација, показује се заиста јединственом и након деведесетих које Такер није укључио у своју књигу. Шепард у својим драмама никада није противурјечан, ако то можда у животу, као уосталом и сви, понекад и јесте, иако је у посљедње вријеме знатно директнији и, консеквентно, мање поетичан у артикулисању одређених аспеката своје визије.

Шепардове драме, осим што евоцирају архетипску потрагу за суштином, која је уједно индивидуална нужност и комунална потреба, истовремено су на једном нивоу и потрага за собом. У овој је потрази аутор амблематичан за постмодерну друштвену ситуацију чији је неизоставан пратилац парадокс. Шепардова потрага за собом има парадоксалан квалитет; тражећи се, чини се, изгарајући у трагању, он стално, свјесно избјегава „налажење“, јер ако се пронађемо, ми смо се и дефинисали, одредили, а тиме и *сузили, оџраничили*. Овај драмски писац, познато је, има проблема да заиста стави тачку на крају својих драма. Ту су, да се опет послужимо интерпункцијском аналогijом, најчешће три тачке, али не у маниру који наговјештава сљедећу епизоду. Телевизијско „наставиће се“ трансформише се у Шепардовом позоришту у „играће се опет“, наравно, не као реприза, него као варијација на тему.

²¹ The means of production that secure power in postmodern societies are informational rather than industrial.

Иако често упошљава филмске технике (флеш-бек) и наглашава визуелни аспект своје позорнице, структура његових драма евоцира музички прије него класични наративни образац. Шепардов јунак – млади Американац бијелац (као што смо навели најчешће слабо маскиран аутор сам, или, прецизније инкарнирани ауторови страхови) ужасава се пружоковске судбине у урбаној Америци, пола вијека након што је, један други велики Американац, далеко од домовине, написао ову поему о урбаној отуђености. Сем Шепард (и његови јунаци) одбијају да буду „фиксирани у формулисаној фрази“ и тако „формулисани... превијају чиодом приковани на зид“ (Елиот 1920: 12) Уколико бисмо били довољно претенциозни да се придружимо Џону Блекбурну у успостављању дијагнозе фиктивним драмским ликовима, а у неку руку и живућем писцу, уз анксиозност (BLACKBURN 2009) од које пате, додали бисмо им и очигледну *клаустрофобију*. (Можда није случајно што Кен у *Турискињи* у нападу панике пролети кроз зид позорнице). Широки, отворени и непрегледни простори америчка су опсесија, колективна и приватна, још од самих почетака америчке историје, па није ни чудо што се овај елеменат колективног (не)свјесног манифестује у опусу писца који је заиста и специфично амерички.

Шепардови ликови, дакле, у суштини су увијек у стању, најблаже речено, неке душевне нелагоде. Немир, тјескоба, анксиозност на Шепардовој позорници кондензовани су у експлозивним монолозима, узнемирујућим и наглим сликама, звуковима и покретима, евокацијама непријатних физичких стања. Шепардова драма приказује симптоме болести која се доима неизлечивом – његово позориште није катарзично, оно је упозоравајуће. Понекад су његови јунаци мртви већ у првом чину (*Турискиња*, *Покојни Хенри Мос*, *Луд од љубави*, *Свештодушни*, *Очи за Консуелу*, *Самоубиство у б-молу*) али, као да и они и писац упорно одбијају да је крај док се изнова не суоче са проблемима које су оставили у другој димензији. Овај упорни егзорцизам Шепардовог позоришта избацује на дање свјетло злодухе личне, колективне, америчке и свељудске. Шепард се труди да покаже најгори сценарио, да упозори (како сам признаје за недавну драму *Боџ њакла*). Овакво упозорење на једну од могућих апокалиптичних будућности повезује чак и тако различите драме као што су *Чикаџо* и *Боџ њакла*. Дубоко испод узнемирујућих симптома су наталожени узроци страхова. Шепардове јунаке повезује свијест о нечему изгубљеном у прошлости. Свијест о изгубљеном у коријену је шепардовског страха. Жаљење, губитак, одвајање, и страх од њих меланхолични су подтекст Шепардових драма. Питање је само да ли је пропаст лична или општа, америчка или глобална? Ако је вјеровати Бодријару, *Америка* не може ништа да изгуби, јер ништа аутентично ни нема, а Американци – симулације у симулацији – нису у стању да артикулишу ни властито стање, а камоли да се позабаве свјетским и истински архетипским. Американци су савршено срећни без идентитета, колективног нарочито – јасни, прецизни, неоптерећени, једнаки и банални, усмјерени напријед, јер иза њих нема ничега (BAUDRILLARD 2010). Могуће је да је

Бодријар овдје помало неправедан. Немају сви Американци савршен осмијех о којем Бодријар пише, као валидној замјени за идентитет. Сâм аутор, рецимо. Шепардов осмијех, шармантан и енигматичан, не би могао да рекламира пасту за зубе. По аналогiji, можда постоје и Американци који се опиру Бодријаровим смјелим и бриљантним генерализацијама? Сâм аутор, опет?

Колико Бодријар претјерује у свом европском културном елитизму, још милитантније амерички критичари наглашавају квалитет „америчности“ у дјелима својих аутора. Керол Розен, и амерички проучаваоци Шепардове позоришне поезије, склони су наглашавању специфичне „америчности“ у свему о чему Шепард пише, док Британац Бигзби, признајући да постоји траума (из) прошлости, ипак није сасвим сигуран да је могуће временски је лоцирати у неком прецизном историјском тренутку. Иако, како и сам примјећује, Шепард понекад „дође у искушење“ (BIGSBY 2004: 10) да то покуша. Други свјетски рат и повратак америчких мушкараца кућама, могући је почетак једне колективне америчке трауме, не само за ратнике повратнике, њихове жене четрдесетих година прошлог вијека него и њихово потомство које ће одрасти таман на вријеме да понови клетву очева. Но, траума може да сеже и даље у прошлост, у вријеме када су европски вагабонди бахато и богухулно, прво мачем и револвером, касније лукавством, политиком и „законом“, систематски уништили цијелу једну древну цивилизацију замијенивши аутентично примитивно друштво прошлости бодријаровским хибридным синтетичким примитивизмом будућности (Отуда можда и у Шепардовим драмама изражена „наивна“ вјера бијелог Американца да лијека има у чудотворним напицима индијанских шамана).

Свијест о неком губитку у прошлости, жал за нечим што је неповратно изгубљено, у Шепардовим је драмама евидентна. Али, није само Американец нешто изгубио, *човјек* уопште је изгубио. Глас који вапије у пустињи јесте амерички, америчка је и пустиња, али је изгубљено општељудско. Можда се Американец хипик, који разбија кухињско посуђе, сједи у празној кади и једнако озбиљно ламентира над предстојећом апокалипсом као и над празним фрижидером, не чини најбољом инкарнацијом палог Адама, првог изгнанника из раја, али ако је вјеровати Бигзбију (а и самом Шепарду) (BIGSBY 2004: 28) он управо то јесте.

Загребе ли се дубље свака прича је већ небројено пута испричана, а прича о *џаду* можда чешће од свих осталих. Када у витменовском маниру, као у каквој древној бајалици – подсјетнику шта све имамо и не желимо да изгубимо (макар само из сјећања) просто набраја мјеста, људе, ствари (BIGSBY 2004: 14) Шепард понекад у трансу напусти Америку и оде до самих прапочетака, не само америчких – до Аврама, Јуде, Еве (*Сџања џока*).

Када нешто ипак изгубимо, остаје празнина. Празнина тражи да буде попуњена. Емотивна и духовна глад тражи да буде утажена. Шепардова драмска метафора те глади је храна које у неком облику увијек има на његовој сцени:

„...[Н]а дубоку празнину, дубинско осјећање празнине у животу појединца одговара се једењем, на више начина. Некако, када једете храна попуњава неку врсту празнине која није само физичка него и емотивна. Мислим да ту има нечега. Људи који имају ту глад за било чим – дрогом, сексом – ова је глад директан одговор на дубински осјећај празнине и усамљености, можда, или раздвојености“ (ROSEN 2004: 221).²²

Везу између усамљености и хране/храњења (додуше у америчком метрополису који није примарно Шепардов простор) уочава и Бодријар:

„...То је најтужнији приказ на свијету. Тужнији од напуштености, тужнији од просјака је човјек који једе сам на јавном мјесту. Ништа није више у супротности са законима човјека или звијери, јер животиње увијек учине једна другој част да дијеле или се расправљају око хране. Онај ко једе сам је мртав“ (BAUDRILLARD 2010: 15).²³

Шепардови јунаци припремају храну и (понекад) једу код куће и у друштву, али то није довољно да се егзистенцијална глад чији врхунац је Бодријаров „човјек који једе сам“ (2010: 39) утоли.

Храна је код Шепарда сигнал за постојање глади, никако начин да се таква глад превазиђе; симптом, а не лијек. У *Проклејсџу изгладњеле класе* артичоке, у *Покојаном дјејетју* шаргарепа, кукуруз и говеђа супа, у *Обмани ума* крем супа од броколија, у *Акцији* печена ћурка, у *Сћањима шока* супа од рачића... Листа је дугачка. Чак и Мексиканац Естебан, пажљиви сусјед Хенрија Моса, супом лијечи мамурлук остарјелог пијанца. Ипак, у свим драмама они којима је окрјепљујућа храна намијењена свјесни су да је она само симулакрум за „праву ствар“. „Носи то од мене!“, виче Лорејн на кћерку Сели, „не занима ме храна. Не занима ме одржавање у животу нечега што је већ мртво“ (93).²⁴ Драма *Кад је свијет био зелен* храну користи први пут као моћну метафору измирења оних међу којима постоји демон крвне освете. Поднаслов драме је чак „Куварева бајка“, а егзотичност и софистицираност јела и укуса у директној је пропорцији са обимом глади. Гладни су читави, завађени народи; та глад сије смрт генерацијама, па стога и храна мора бити одговарајућа. Кувар осуђен за смрт оца младе но-

²² ...a person's profound emptiness, the profound sense of emptiness in a person's life is answered by eating in many ways. Somehow, when you eat, food fills some kind of void that's not only physical but emotional. And I think that there's something to that. People who have the hunger for anything – the hunger for drugs, the hunger for sex – this hunger is a direct response to a profound sense of emptiness and aloneness, maybe, or disconnectedness.

²³ It is the saddest sight in the world. Sadder than destitution, sadder than the beggar is the man who eats alone in public. Nothing more contradicts the laws of man or beast, for animals always do each other the honour of sharing or disputing each other's food. He who eats alone is dead.

²⁴ Get that stuff away from me! [...] I'm not interested in food. I'm not interested in keeping something alive that's already dead.

винарке на крају спрема с њом храну евоцирајући архетипску свијест древних племена у којој дијељење хране представља знак пријатељства и хуманости.

Но, посматрајући Шепарда у дијахронијској равни, можемо се сагласити са Лезлијем Вејдом, који предности раног Шепарда, извор његове оригиналности и индивидуалности, *и́лутѡајући иденийиѡей хейѡеросексуалноѡ америчкоѡ бијелца*, препознаје као основни недостатак касног Шепарда и разлог његове апсолутне неувремењености у деведесетим (WADE 2002: 274). Ако је Америка новог доба проговорила гласом Поле Вогел (Paula Vogel) и Тонија Кушнера (Tony Kushner) (а судећи по Оби и Пулицеровим наградама јесте) очигледно је дошло вријеме у којем је публика уморна од мачо „крика и бијеса“. Колико год покушавао да продре у нова етичка поља, Шепард се држи свог нефиксираног јунака који или ломи, (рас)кида и руши стари поредак или, уколико процијени да није у стању да побиједи, једноставно напушта битку, бјежи. Ломљење (и буквално) и отуђење су начин на који се типичан шепардовски јунак носи са стварношћу.

Позориште новог времена тежи интеграцији, разумијевању, емпатији, прихватању различитости. Поларизација, груписање и разврставање нису више у моди уколико не воде разумијевању и прихватању, инклузији различитости/различитих у велику америчку породицу. Рецепт за успјех у америчкој драми је сада интересовање за маргинализовану осјећајност, емпатија, осјећање дужности – стављање себе у позицију другог (WADE 2002: 274–275). Дrame из деведесетих су Шепардов невичан покушај да се (с)нађе у новој реалности и да, кроз супротстављање демонима мачизма, индивидуализма и опсједнутости собом, одговори новим захтјевима које сада постављају млађи драмски писци. Млади Шепард открива дубоко неповјерење у могућност интеграције у било какве надструктуре које надилазе ниво индивидуалног које ни зрели Шепард не успијева да превазиђе. Цјеложивотно пишчево интересовање за индивидуалисте, усамљенике, луталице, неуклопљене појединце: рок звијезде, родео тркаче, цез музичаре, гангстере, глумце, све који траже излаз из друштвених оквира (окова?) било кроз стварни бијег, било кроз трансформацију која никад не оставља могућност трајног фиксирања идентитета у неком друштвено препознатљивом и прихватљивом облику, не допушта артикулацију ревидираног становишта, највјероватније јер се становиште и није ревидирало. Шепардов јунак (као ни сам аутор?) не вјерује у одрживост друштвених веза и задовољавајућих међуљудских односа, тако да ово ново интересовање, по некима, дјелује неприродно.

Међутим, уколико упоредимо садржај једног Шепардовог писма Чајкину са неким од реплика у драми *Симѡиѡико*, коју Вејд заједно са свим драмама послѣје *Лудих од љубави* сврстава у категорију неуспјешних покушаја, биће нам јасно да су ауторова интересовања искрена. У писму Чајкину из 1983. Шепард говори о „стању кризе о којем је све са чим смо се раније идентификовали уздрмано“ и чија га „сљедујућа празнина и усамљеност

занима. Нарочито у вези са питањима попут *дома? Породице?* Идентификације *других* кроз вријеме? Људи које сам знао и сад су за мене изгубљени иако живи?“ (Shepard у: BIGSBY 2004: 195)²⁵

Сесилија, из неког разлога глас(ник) ауторовог разума, у овој драми артикулише основну хуманост.

СЕСИЛИЈА: „Људи који се растају. То је, мислим, горе од смрти. Горе него умријети сам, попут пса“ (231).²⁶

У својој студији *Посмодерна/драма* Стивен Ват добро примјећује Шепардову, (а и Меметову) снажну жељу за повратком оног „истинског“, „природног“, „непатвореног“ (WATT 2001) израженог кроз вишеслојну Шепардову метафору „правог Запада“. У потрази за „правим“ састојком (као у драми *Град Анђела*) јунак је „на друму“, у својој привременој Америци са „вјечно привременим“ насеобинама камп приколица (попут Асузе), мотелима, свратиштима (Shepard у: WATSONS 2002: 52). Начин на који се враћа то „право“ (патријархално, фаличко) најчешће је ерупција насиља и маргинализација жена. Своју тврдњу Ват илуструје јукстапонирајући „родну различитост, промискуитетну хетеросексуалност и фалична маштања“ (WATT 2001: 144) Шепарду драгих седамдесетих (које поткрјењује низом врло живих слика из збирке *Мјесец сокола*) са дистопијском ноћном мором *Сињања шока*, у којој је млади амерички мушкарац (или мужјак) седамдесетих постао импотентни инвалид деведесетих.

Шепард заиста јесте пјесник губитка, ламент над изгубљеном прошлом Америком је лајтмотив свих његових драма, само што није јасно да ли је та боља прошла Америка, за којом је у црнини, заиста икада постојала. Вријеме садашње – вријеме које његује мултинационалност, транснационалност – је истовремено и вријеме „каснокапиталистичке емаскулације“, апокалипса америчких вриједности. Америка се, по Вату, покрива „*идеолошким јорџаном*“²⁷ који се прави од смањене мушке потенције, смањене дјелатности у касном капитализму, опадајуће националне супериорности и снаге слике“ (WATT 2001: 144).

Још седамдесетих година Шепард артикулише свој страх од моћи слике, маске, симулације, кроз драме као што су *Зуб злочина*, *Град Анђела*, *Самоубиство у б-молу* или *Заведене*, а већ почетком осамдесетих Маранка

²⁵ It only makes sense to me in relation to an idea of one's identity being shattered under severe personal circumstances – in a state of crisis where everything I've previously identified with in myself suddenly falls away. A shock state, I guess you might call it. I don't think it makes much difference what the shock itself is – whether it's a trauma to do with a loved one or a physical accident or whatever – the resulting emptiness and aloneness is what interests me. Particularly to do with questions like *home? family?* the identification of *others* over time? people I've known who are now lost to me though still alive.

²⁶ People drifting apart. It's worse than death, I think. Worse than dying alone.

²⁷ Термин је кованица Славоја Жижека.

упозорава на „деструктивну моћ слике у Шепардовом стваралаштву“ (MARRANCA 1981: 20). У Шепардовом дјелу, опозиција симбол/слика посматра се и као опозиција модерно/постмодерно (мада се сами термини не користе) односно као умјетнички израз двају типова миметичког – традиционалног и постмодерног „реализма“. Иако не спомиње постструктуралистичке и постмодернистичке теорије, Маранка у Шепардовој употреби слике уочава израз нездраве доминације слике у савременом америчком друштву:

„У свом најразорнијем оквиру слика може довести до естетизованог осјећања – одсуства стварног осјећања – односно замјене нечега правог властитом сликом. Ако се америчка култура све више креће ка производњи и потрошњи слика, то има везе са естетизацијом осјећања, историје, сопства, политике, личних односа: наш фрагментирани свијет изгубио је начине да се изрази кроз јединствену симболику. Савремени начин изражавања свијета и себе је кроз слике. Симбол је одраз цјелине, дијељеног система вриједности и искуства, онога што је у великој мјери одсутно из свакодневног живота којим доминирају слике ствари, а не ствари саме. Шепардово коришћење реализма као форме одражава надмоћ слике у односу на симбол који је као обједињујући елеменат увијек имао примат у реализму, у његовим најтрадиционалнијим примјерима“ (MARRANCA 1981: 20)²⁸.

У овом одломку, иако језиком далеко једноставнијим него Бодријар, а нарочито Џејмсон, Маранка износи исте увиде у америчку савременост, проблематизујући питање слике и реалног у добу касног капитализма. Они су нам од значаја јер, као дио прве књиге (1981) која је у цјелости посвећена Шепардовом стваралаштву, упућују на везу касно-капиталистичко (постмодерно) друштво – драмски опус Сема Шепарда.

Дводимензиони терор над тродимензионом суштином – терор маске над лицем, најупечатљивије је представљен драмом *Зуб злочина* у којој маска постаје лице и драмом *Самоубиство у б-молу* у којој нестајање маске води ка анихилацији лица. Кроу тврди: „Али ја вјерујем у своју маску – човјек којег сам измислио сам ја.“ (232) а Најлз осјећа да се „везао“ за своја многобројна лица: „Осјећам као да је његова кожа моја кожа“ (215) али и да су се фабриковане личности „отеле контроли. Преузеле су ме и није остало мјеста за мене“ и да је остати сам у својој кожи „готово горе

²⁸ In its most destructive frame the image can lead to an aestheticized feeling – the absence of real feeling – or the substitution of a picture of something for the real thing. If the American culture is moving more and more toward the production and consumption of imagery, it has to do with the aestheticizing of feeling, of history, of the self, of politics, of personal relations; our fragmented world has lost the means to express it-self in a unified symbology. The contemporary way of expressing the world and the self is through image-ry. The symbols reflect a wholeness, a shared system of values and experience that is largely absent from contemporary life which is dominated by the images of things, not the things themselves. Shepard's use of realism as a form reflects the preponderance of images as opposed to symbols which as a unifying element have always dominated realism in its most traditional examples.

од умирања“ (216). Шепард, колико год често тумачен у психолошко-биографском кључу (јасно је да је немогуће негирати разноврсне интимне фрагменте у његовим цез колажима) кроз своје стваралаштво пажљивом читаоцу омогућава и посредан увид у ширу друштвену стварност. Цијелу деценију он упорно проблематизује питање маске и властиту амбивалентност у односу на потребу за маском. Ако је маска „опрема за преживљавање“, а алтернатива самоубиство, да ли се онда уопште поставља питање избора? Бодријар је јасан, иако на себи својствен начин претјерано смио у генерализацијама: „Америка нема проблем идентитета. У будућности, моћ припада народима без поријекла и аутентичности који знају како да ту ситуацију искористе у потпуности“ (BAUDRILLARD 2010: 83).²⁹ На појединачном нивоу, онда, будућност је на страни номадског Кроуа, никако традицијом оптерећеног Хоса.

Страхови од губљења контроле (фаличке моћи) еволуирају у породичним драмама кроз низ симболичних емаскулација – кастрација, до апсолутне импотенције јунака *Сјања шока* (Дјук у *Мелодрамском комаду* и Доџ у *Покојаном дјејствију*) симболички се лишавају моћи кроз шишање косе које у оба случаја обављају чланови породице (брат и син) Доџ отворено изражава страх од старачке немоћи као и Бредли у *Обмани ума*).

Набрајајући истакнуте драмске писце деведесетих, Лезли Вејд истиче расна, социјална, родна и полна питања која се постављају њиховим дјелима и која воде ка преиспитивању старих норматива и ревалоризацији истих. Шепард таква питања не може аутентично да постави: чини се да и у драми којом се највише приближава преиспитивању позиције „другог“, он покушава да изазове *саосјећање* и *разумијевање* за Џејка силеџију, још једног неуротичног младог бијелца (WADE 2002: 262)

Зашто је, дакле, Сем Шепард анахрон у деведесетим? У основи његове драмске и животне визије је један вјечно нестабилни идентитет, мушкарац на ивици да искочи и из властите коже ако анксиозна ситуација достигне критични ниво. Деведесете пропагирају не само толеранцију него и разумијевање, спајање, укључивање, повезаност са другим(а). Уколико је индивидуа у опсесивном страху од поробљавања властитога ега, затварања, ограничења и у вјечитој потрази за остварењем највеће могуће мјере индивидуалне слободе, остварење емотивне интимности је *a priori* немогуће.

Рјечником физике, нова драма тражи енергију *фузије/сјајања* а Шепардова драмска енергија рађа се из система *фисије* – *нуклеарног цијепања*. Чини се да је једини начин да Шепардова драма поново уђе у главне токове савремене америчке драме да буде нешепардовска. Шепард тако досљедно остаје, заједно са Дејвидом Меметом и Меметовим имењакотом Рејбом, у мачо тријади, што у америчкој драми данас и није најхваљеније позиционирање.

²⁹ America has no identity problem. In the future, power will belong to those peoples with no origins and no authenticity who know how to exploit that situation to the full.

Уколико нешто дефинише идентитет свих Шепардових ликова, независно од тога да ли су то дивљи изливи емоција гњевног јуноше под очигледним утицајем халуциногених супстанци у раним једночинкама његове рокенрол фазе (шездесете године прошлог вијека) мрачне готске породичне сторије о проклетству крви, налик Ибзеновим, Пинтеровим и О'Ниловим, или приче о људима (мушкарцима) у животном добу „подвлачења црте“ и „свођења“ рачуна онда је то управо *еџзисџенџијална џаника*. Шепард нам зато на сцени, у ствари, и приказује тај страх и пратеће емоције, беспомоћности, гњева или апатије, много више него његове узроке. Јер, као и у сваком анксиозном стању, узрока је много и временом само добијају на бројности, и једино може да се наслуђује, с мање или више сигурности и права, да је праузрок у оквирима – породице, прве заједнице у којој се индивидуа нашла. Шепардови ликови, као и Пинтерови, имају свој „повратак кући“, само да би схватили да нису начисто с тим гдје је за њих дом.

Гоњен властитим страховима, као и већина анксиозних, овај амбивалентни романтичар непрестано се повинује свом импулсу да „*оде, наџу-стиџи, џромиџени*“ средину и „*џремџеџиџа*“ се с једног на други крај Америке. Својевремено ни цијеле Сједињене Државе нису биле довољно широке да се стишају личне буре и јака психичка криза. Криза идентитета натјераће Шепарда да се отисне преко Атлантика – у Велику Британију – гдје одлучује да свој пораз пред тврђавом филмске индустрије утопи у интензивним покушајима да постане рок звијезда. У ово вријеме Шепард се је већ био окушао у неколико улога и чини се, са промјенљивим успјехом у свакој: син, муж, драмски писац, сценариста, музичар, љубавник.

Ово је период (седамдесете године прошлог вијека) када настају драме у којима се испитују страхови и границе једне специфичне групе са којом се Шепард, разумљиво, лако идентификује – стваралаца, креативних људи уопште. Било да је ријеч о Кодију обдареном специјалном способношћу да сања побједнике коњских трка, о Ребит Брауну који је нека необична врста мјешанца, умјетника-врача или о цез музичару, сви ови ликови су непатворено креативни и сви су у животној опасности од оних који ту креативност желе да употребе у сврху материјалне добити. Као и у властитом случају, Шепард овај сукоб доживљава као атак на суштину умјетничког (и сваког другог) идентитета, засијецање у саму кичму (Коди, *Геоџраџија сновиача коња*) креативног „ја“ које у потпуности дезинтегрише ионако нестабилно сопство. Шепард не крије да жели да се издвоји, удаљи (отуђи?) од других („другог“); у том смислу врло је сликовита метафора сокола који покушава да се удаљи од јата досадних врана, а којег Шепард спомиње у једном интервјуу из времена највеће популарности (1986). Досадне вроне (публику, критичаре?) треба једноставно „надлетјети“ и „избјегавати ситуације у којима могу узети дијелове тебе“.³⁰

³⁰ In a 1986 interview, Shepard described a hawk he had once observed in New Mexico trying to outfly bothersome crows. The interviewer, Jonathan Cott, rightly supposed that Shepard

Након што је драмом *Покојни Хенри Мос* дао коначан омаж свом сценском и властитом Оцу и отворено се ангажовао против републиканаца, пред изборе 2004. (*Боџ њакла*) Шепард је своју сцену поново ставио на располагање једном лику. Шизофрени расцјеп појединца који је до сада углавном представљан (најмање) двама ликовима, овог пута сигнализован је супротстављеним „гласовима“. Хобарт Стратер (*Шуиширање мртвог коња*) има нешто преко шездесет година, баш као и аутор сам. Настањен је у Њујорку и живи лагодно захваљујући продаји вриједних умјетничких дјела која је сакупио по забаченим ћошковима некадашњег Дивљега запада. Ријеч је, у ствари, о врло пластичном примјеру комодификације (претварање у робу) мита. Хобарт није далеко од варалица и трик мајстора другог савременог драматичара – Дејвида Мемета, осим што је он, за разлику од већине њих, успио да заиста профитира од своје трговине „америчким сном“. То га је, међутим, само привремено учинило негубитником. Извлачећи из *заборава* „мајсторске западњачке мурале које више нико није могао да препозна кроз нагомилане године чађи, дуванског дима и крви из кафанских туча“³¹ (19–20) и купујући их од власника несвјесних њихове праве вриједности³², Стратер је „похарао сваки проклети салон, шталу и таван западно од Мисурија [...] узео пуне приколице плијена“³³ (20) и нагомилао милионе. Прошлост се враћа да га походи и опсједа, а умјетничка дјела Запада откупљена будзашто и продата за стоструко веће суме, почињу да попримају облике демона који су дошли по освету. Трговац умјетнинама одлучује се на још један поход на Запад у потрагу за „аутентичношћу“ која се пародира другим ироничним гласом, једном од верзија постмодерног себе. Хобарт и његов глас нису неслични Хосу и Кроуу (*Зуб злочина*), Остину и Лију (*Прави Зайад*) или Винију и Картеру (*Симџајко*), Шепардовим двојницима/персонама којима се испитује (не)аутентичност (пост)модерног човјека. У Шепардовом свијету, ко год је кренуо да тражи аутентично, изгубљен је (Хос, Картер). Спас је у маскирању, непрестаној замјени идентитета и улога, која је начин да се остане у „игри“ (Вини, Кроу). Потрага за суштином је модернистички „атавизам“ и осуђена је на пропаст. Постмодерни човјек мора да савлада умјетност брзог прилагођавања, он мора да „игра себе“. Идентитет није више стање, него *процес*. Од вјештине прилагођавања зависи опстанак и то

identified with the hawk and asked, “So the answer is to outfly them.” Shepard responded, “Yeah, outfly them. Avoid situations that are going to take pieces of you. And hide out” (преузето из тезе Џ. Блекбурна).

³¹ ...masterful western murals nobody could recognize anymore through the piled up years of grime, toba-cco juice, and barroom brawl blood.

³² „Колико тражиш за ту стару слику краве тамо горе?“...

„Мислим да бих је дао за двадесет долара. Свакако више никад и не гледам ту проклету ствар. Стално сам јој окренут леђима. [...] „Двадесет долара? Узимам“ (20)

“How much do you want for that old cow painting up there? [...] Twenty bucks? I’ll take it.”

³³ I raided every damn saloon, barn and attic west of the Missouri [...] took truckloads of booty.

је тема коју Шепард експлоатише од самих почетака свог стваралаштва (Собарица у *Црвеном крсту* прилагођава се на нову средину воду претварајући се у рибу, Кент је у *Турискињи* подвргнут вербалној метаморфози у мноштво различитих облика, ликови у *Граду Анђела* стално се „селе“ из улоге у улогу). Управо наведено, Шепардово позориште заиста чини „позориштем трансформације“, што је, по Шмитовој (SCHMIDT 2005), синоним за постмодерно позориште. Хобартов монолог вриједи упоредити са ријечима Дика Хигинса (дјело *Дијалектика вјекова* из 1978) које наводи Шмитова да би илустровала дихотомију модерно/постмодерно. „Положај“ (енгл. ријеч predicament обично има негативан предзнак: негативно стање, неприлика, незгода) савременог човјека је збуњујући.

ХИГИНС: „Когнитивна питања (које поставља већина умјетника 20. вијека [...] до око 1958): „Како могу да тумачим свијет чији сам дио? И шта сам ја у њему? Постмодерна питања (које поставља већина умјетника од тада): „Који је ово свијет? Шта с њим да се ради? Које од мојих „ја“ треба то да ради?“³⁴
 ХОБАРТ (ШЕПАРД): „Нисам у потпуности сигуран који „глас“ да користим. „Глас“ у смислу [...] који глас одговара овом положају [...] у каквом сам сад положају – није уопште јасно“ (*Шутирање мртвог коња* 15).³⁵

Проблем Шепардових јунака није губљење аутентичности, него губљење вјере у своју маску. Маска је уједно и властита креација, како тврди Кроу у *Зубу Злочина*. Хобартова маска је лице успјешног пословног човјека на Петој авенији. Његова пропаст почиње одбацивањем маске која упорно одбија да срасте с лицем:

„Да скратим причу, мора да је то била судбина неке друге сироте будале која ми је додијељена јер је ни на који начин и ни у којем облику нисам могао препознати као своју [...] Ни најједноставнији чин [...] Осјећај да сам у властитој кожи. То ми је недостајало. То ми је недостајало више од ичега другога на свијету“ (15–16).³⁶

Шепардов мотив *нейрејознавања* овдје је унеколико промијењен. Обично његове јунаке не препознаје неко други, њима близак – Хобарт је отишао корак даље, он не препознаје сам себе.

³⁴ The Cognitive Questions (asked by most artists of the 20th century [...] till around 1958): “How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?”

The Postcognitive Questions (asked by most artists since then):

“Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?”

³⁵ I’m not exactly sure what “voice” to use. Voice in the sense [...] what voice suits the predicament [...] what predicament I’m actually – it’s not at all clear.

³⁶ Long story short, it must have been some other poor fool’s destiny I had been assigned to because I couldn’t recognize it in any way, shape or form as my own [...] Not even the simplest act. [...] The sense of being inside my own skin. That’s what I missed. That’s what I missed more than anything else in this world.

Хобартова прича је скована од фрагмената који подсјећају на друге Шепардове приче (чак и моменат породичног насиља као далеки ехо Веслијевог монолога из драме *Проклейсџиво изгладњеле класе*). Постепено лична дислоцираност поприма облике колективне, а Стратер постаје „сваки Американац“ у ритуалу симултаног одбацивања једне и прихватања друге прошлости. Стратер симболично сахрањује мртвог коња и каубојску опрему/симболе, прихватајући их као националну обману ума – илузију сна о Западу, посљедњем бастиону америчке аутентичности. Истовремено, он постаје свјестан да је индијански јунак Луди Коњ којег су на превару домамили и убили његови каубојски преци „истински амерички херој“ (42) Херберт пародира властиту митоманију и вјеру у могућност уцјеловљеног стања у постмодерној Америци, а чини се да то чини и писац са властитим митотворачким импулсима: „Након читавог живота проведеног као изломљен [...] сад бих одједном постао цио? Машта је ужасна ствар“ (28).³⁷

Шепард у овој драми и сам „шутира мртвог коња“, ужива у сопственој иронији и рециклира стари материјал са два бекетовска гласа без других (непотребних) ликова који траже мјеста за себе. Хобарт је глас америчке параноје „Ко је наручио овај проклети шатор? Саботажа и побуна!“ (61) али и америчка савјест: „Не разумијем зашто имам оволико проблема с дивљином. Ово сам већ радио. Зар нисам већ прошао кроз ово?“ Ја се без упозорења претвара у „ми“ и Хобарт постаје Америка:

„Затворили смо границу 1890 и неке [...] Гвоздени коњ – од обале до обале. Побили бизоне. Океан костију [...] Стаза суза. Отјерали паганске црвенокошце до Флориде. Платили црнце мулама [...] Помлатили Кинезе и везали их властитим проклетим репићима. Обезглавили Мексиканце. Подигли челичне зидове да смеће не улази. Исисали злато из ових јалових брда. Подерали плодни слој земље колико поглед досеже. Исушили изворе воде. Преградили све ријеке и потоци долине у рекреативне сврхе! Потјерали све патетичне мале фармере и претворили пољопривреду у „агробизнис“. Уништили образовање. Претворили своју дјецу у криминалце. Уништили умјетност! Напали суверене народе! Шта више можемо да урадимо?“ (61–62)³⁸

³⁷ After a whole lifetime of being fractured [...] I'd suddenly become whole. Imagination's a terrible thing.

³⁸ I do not understand why I'm having so much trouble with the wild. I've done this already [...] We closed the frontier in 1980-something, didn't we? [...] The Iron Horse – coast to coast. Blasted all the buffalo out of here. [...] An ocean of bones [...] Trails of tears. Chased the heathen red men down to Florida. Paid the niggers of in mules and rich black dirt. Whipped the Chinese and strung them up with their own damn ponytails. Decapitated the Mexicans. Erected steel walls to keep the riffraff out. Sucked these hills barren of gold. Ripped the topsoil as far as the eye can see. Drained the aquifers. Dammed up all the rivers and flooded the valleys for recreational purposes! Run off all the pathetic small farmers and transformed agri-culture into "Agribusiness"! Destroyed education. Turned our children into criminals. Demolished art! Invaded sovereign nations! What more can we possibly do?

Витменовско поетско „инвентарисање“ овдје је иронија на витменовски оптимизам. Хобартова (и Шепардова) Америка је негација витменовске наде. Драма се завршава шаљиво религиозним тоновима у којима један глас позива на молитву а други на имагинацију (сан) што је истовремено и одраз искрене потребе за чудом и пародија те потребе: „Не мислим да могу *сада* да мислим на Бога“ (65) коначан је закључак једног гласа. „Онда замисли нешто“, каже други. Олуја се претвара у ведар дан рушећи гледаочеву илузију и покуравајући се законима позоришта. Праћен блуз мелодијом „Није ли лутао“ о овну којем каспин коначно дође главе (а која је чест музички мотив на сахранама и поменима у Америци када се жели подвући садржајност нечијег живота као контраст реалности смрти) Хобарт силази у јаму коју је сам ископао.

Једно од могућих читања јесте да када сахранимо властите митове сахрањујемо неминовно и себе. Хобарт мора да умре и по истом оном закону по којем је умро Хос или Најлз (*Самоубиство у б-молу*) – јер не вјерује више у своју маску. Ако је рани Шепард синоним за анксиозност шездесетих и потребу за афирмацијом сопства седамдесетих, а Шепард стваралачког зенита за потпуније и храбрије реконструисање породичне прошлости, онда је заједнички именитељ радова зрелог Шепарда потреба да се суочи са проблемом *Ћубишка* – смрти, растанка, прекидања са старим, било да је ријеч о пријатељима, љубавима или начином живота. Или, што се у сваком од ових случајева дешава – губитком илузија.

ИЗВОРИ

- SHEPARD, Sam. *Angel City, Curse of the Starving Class and Other Plays*. New York: Urizen Books, 1980.
- SHEPARD, Sam. *Fool for Love and Other Plays*. New York: Bantam Books, 1984.
- SHEPARD, Sam. *Kicking a Dead Horse*. New York: Vintage Books, 2008.
- SHEPARD, Sam. *Seven Plays*. New York: Bantam Books, 1981.
- SHEPARD, Sam. *The God of Hell*. New York: Vintage Books, 2005.
- SHEPARD, Sam. *The Late Henry Moss, Eyes for Consuela, When the World Was Green*. New York: Vintage Books, 2002.
- SHEPARD, Sam. *Plays:3, A Lie of the Mind, States of Shock, Simpatico*. London: Methuen Drama, 1996.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BAUDRILLARD, Jean. *America*. London and New York: Verso, 2010.
- BIGSBY, C. W. E. *Modern American Drama. 1945–2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- BLACKBURN, John. Portrait of the Artist: Sam Shepard and the Anxiety of Identity. <<http://xroads.virginia.edu/~ma95/blackbrn/toc.html>> 11. 06. 2009.
- BOTTOMS, Stephen. J. Shepard and Off-Off-Broadway: the Unseen Hand of Theatre Genesis. *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP, 2002, 34–64.
- BOTTOMS, Stephen. J. "Introduction: States of Crisis". *Modern American Drama*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004, 209–233.
- CHUBB, Kenneth et al. Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys: Interview with Sam Shepard. *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Bonnie Marranca (ed.). New York: Performing Arts Journal Publications, 1981, 187–209.
- DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane (trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- DEROSE, David, J. *Sam Shepard*. New York: Twayne Publishers, 1992.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Prufrock and Other Observations*. New York: A. A. Knopf, 1920.
- GEIS, Deborah R. *Postmodern Thatric(k)s, Monologue in Contemporary American Drama*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2002.
- GRANT, Ian Hamilton. Postmodernism and Politics. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Stuart Sim (ed.). London and New York: Routledge, 2007, 28–40.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham NC: Duke University Press, 1991.
- LYOTARD, François – Jean. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Bennington Geoff and Brian Massumi (trans.). Manchester: Manchester University Press, 1984.
- LYOTARD, François – Jean. *Answering the Question: What Is Postmodernism?* Régis Durrand (trans.). Manchester: Manchester University Press, 1984.
- MAMET, David. David Mamet: Brain-Dead Liberal a „Brain-Dead Liberal“. *The Village Voice News*. The Village Voice, <<http://www.villagevoice.com/2008-03-11/news/why-i-am-no-longer-a-brain-dead-liberal/>> 2.05. 2009.
- MARRANCA, Bonnie (ed.). *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1981.
- MARRANCA, Bonnie. Alphabetical Shepard: The Play of Words. *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Bonnie Marranca (ed.). New York: Performing Arts Journal Publications, 1981, 13–33.
- MARRANCA, Bonnie. Preface. *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Bonnie Marranca (ed.). New York: Performing Arts Journal Publications, 1981, i–ii.
- MORRISROE, Patricia. *Mapplethorpe: A Biography*. New York: Da Capo Press, 1997.
- ROBERTS, Adam. *Fredric Jameson*. London and New York: Routledge, 2001.
- ROSEN, Carol. *Sam Shepard: A Poetic Rodeo*. Palgrave MacMillan, 2004.

- ROUDANÉ, Matthew C. Shepard on Shepard: An Interview. *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Matthew Roudané (ed.). Cambridge: Cambridge UP, 2002, 64–80.
- SCHIFF, Stephen. Shepard on Broadway. *The New Yorker*, 22 Apr. 1996: 85.
- SCHMIDT, Kerstin. *The Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama*. Rodopi: Amsterdam, New York, 2005.
- SHEWEY, Don. *Sam Shepard*. New York: Dell Press, 1985.
- TUCKER, Martin. *Sam Shepard*. New York: Continuum, 1992.
- WADE, Leslie A. *States of Shock, Simpatico, and Eyes for Consuela: Sam Shepard's Plays of the 1990's*. *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Matthew Roudané (ed.). Cambridge: Cambridge UP, 2002, 257–278.
- WATT, Stephen. *Postmodern/Drama, Reading the Contemporary Stage*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.

Vesna R. Bratić

POSTMODERN AMERICAN IDENTITY(IES): PERFORMANCE,
PARODY, PERVERSION, DOWNFALL IN SAM SHEPARD'S PLAYS:
A POOR LITTLE COWBOY ALONE IN THE DESERT

Summary

This paper investigates the way in which one of the canonical American playwrights, Sam Shepard, perceives the role of existential fear, performance and the “original sin” in shaping both personal and collective identities of Anglo-Americans. America and its people in Shepard’s plays have, in our analysis, been scrutinised through the lenses of postmodern theories, as well as the theories of the most prominent philosophers delving into the modern capitalist society and culture at the turn of the century. The bold insights of Baudrillard, Foucault and Jameson into what we might call the text of the modern cultural moment, their theories of simulacrum and hyperreality, power and postmodernity as the cultural logic of late capitalism, have been the theoretical grounds for our examination of the expression of the modern US culture in Shepard’s plays. The aptly postmodern contemporary American identities have been represented over a five-decade-long author’s writing career as fragmented, floated, shifting and ultimately “uprooted”. Shepard shows that there is no stable referential system for an American male. Despite its uncertainties, the unfixed universe of his fragmented characters has been displayed in a singularly unified vision. However, the very coherence of the author’s vision, his unchanging standpoint of a white American male led to both a diminished output and not more than mild critical acclaim in the 1990s and after. Unlike his more flexible peers (David Mamet for instance), Shepard has never tried to keep up with the trends, refusing to give rise to “affirmative action” in his recent plays and stubbornly sticking to the emotional geography of a troubled white male. The main “entrance” into the Shepard’s theatre remain shut, in all likelihood permanently, to the minorities of all kinds (racial,

ethnic, sexual). Their role in his plays is at best ancillary; they are mere foils to the white male protagonist. Susan Harris Smith could not be more precise than when labeling Shepard's drama as a "Baedeker to modern American male neuroses" (SMITH in WADE 2002: 259). The only real transformation the essential white male character of his undergoes through the whole course of Shepard's career is ageing – together with the author himself.

Институт за стране језике
Универзитет Црне Горе
vesnabratc@gmail.com

О РУКОПИСНОМ ФОНДУ ПАТРИЈАРШИЈСКЕ БИБЛИОТЕКЕ

(Зоран Ранковић, Владимир Вукашиновић, Радоман Станковић.
Инвентар рукописа Библиотеке Српске патријаршије. Београд:
Библиотека Српске патријаршије – ЈП Службени гласник, 2012, 125 стр.)*

Библиотека Српске патријаршије поседује данас једну од најбогатијих и најразноврснијих збирки старих књига и рукописа у земљи, чија стручна обрада према мерилима савремене археографије представља насушну потребу српске културе. Управо са тим циљем одобрењем Светог архијерејског синода Српске православне цркве, а под покровитељством Министарства културе Републике Србије покренут је пројекат *Дигитализација, ревизија и стручна обрада рукописног фонда Библиотеке Српске патријаршије*. Замишљен у две фазе, обиман и захтеван посао израде *Каталога* збирке поверен је комисији коју, поред аутора ове публикације, чине још проф. др Бранислав Тодић са Филозофског факултета у Београду, мр Душица Грбић, шеф Одељења старе и ретке књиге Библиотеке Матице српске у Новом Саду, и мр Зоран Недељковић, управник Библиотеке Српске патријаршије.

Пред нама се за сада налази *Инвентар* – резултат прве фазе пројекта, који открива сву хронолошку и жанровску разноврсност збирке, али и отвара нека начелна, методолошка питања у вези са будућим описом конкретних споменика. У првом делу *Инвентара* пописано је 432 споменика, док је 59 рукописа Библиотеке Јована Рајића обрађено засебно. Поред сигнатуре и наслова за сваки рукопис доноси се подаци о језику, времену настанка, материјалу, броју и димензији листова, затим садржају и записима.

Приликом давања наслова настојало се да он што верније одрази карактер књиге те се додатне информације о садржају дају само у случају конволута и зборника различитих састава. Посебно се упућује на преписе ретко посведочених састава, као и дела српске књижевне баштине (Теодосијево Житије Светог Саве, Служба Светом Максиму Бранковићу, Служба цару Урошу са његовим житијем, Натпис на косовском стубу и др.). Известан број споменика добио је нове називе у односу на оне присутне у постојећој литератури, на шта се посебно указује у *Индексу рукописа с посебним називом*.

Рукописи ове збирке већином су словенске провенијенције, док се од осталих језика јављају латински, немачки, грчки, арапски, румунски, француски, коптски и турски (Рс 138), који не налазимо у *Индексу рукописа по редакцијама и језику*. Међу редакцијама, поред најзаступљеније српске, срећу се још бугарска, влашка, молдавска, влашко-молдавска, македонска и руска. Аутори се иначе, како

* Овај приказ настао је у оквиру пројекта *Историја српског језика*, који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

је то истакнуто у уводу, опредељују за термин *редакција* у случају споменика насталих до краја XVII века, док за оне из каснијих раздобља користе називе *руско-словенски* и *славеносрпски језик*. Оваква подела међутим неминовно отвара питање у каквом међусобном односу се налазе термини *руска редакција* и *рускословенски језик*, тим пре што им је у одговарајућем регистру дат посебан статус. Наведен хронолошки принцип у њиховом разграничењу се у знатној мери поштује па остаје нејасно чиме су присутна одступања у случају појединих споменика (Рс 60, Рс 122, Рс 169, Рс 294, Рс 334, Рс 353, Рс 362) била мотивисана. Уколико се оваква подела задржи приликом израде *Каталога*, било би корисно да се овај однос дефинише и чвршће постави. У појединим одредницама *Инвентара* (Рс 20, Рс 131, Рс 359, Рс 364, Рс 373) јавља се термин *редакција* тамо где би се очекивао *језик*, а како је то уосталом урађено приликом представљања датих рукописа унутар *Индекса*. С обзиром на то да је у редакцијском периоду могло долазити не само до прожимања и међусобног утицаја различитих редакција него и до продора особина живих словенских језика у књижевне текстове, у терминолошком погледу је значајно да се прави јасно и недвосмислено разграничење између појмова књижевног језика, тј. редакције и народног идиома (уп. Рс 245, Рс 269, Рс 398). Поред поменутих страних језика, у збирци се налази и невелик број рукописа на српском језику, сви из XVIII и XIX века, који својом жанровском разноврсношћу могу пружити занимљив материјал за историјска проучавања језика. То су *Буквица Досијеја* (друга половина XVIII века), *Зборник рукописа о различитим сиварима Илирског народа* (1790 г., латински, немачки и српски језик), *Оде миштролишту Стефану Сирайшировићу* (1807–1821, латински и српски језик), *Аутобиографија протосинђела Кирила Цејейковића* у три књиге (середина XIX века), *Душевно лекарство* (1871 г., српски са елементима славеносрпског), *Белешка о приходу и расходу Д. Руварца* (1884 г.), *Српске јесме* (1890. г.), *Писмо Илариона Руварца Димитрију* (1901 г.). Занимљива би у том погледу могла бити још два писма Рс 260 и Рс 261 (*Писмо Пречестејшем Господину Сергију Катванском*, архимандриту Беочинском од 28. октобра 1848 г. од патријарха српског Јосифа и *Писмо манастиру Крушедолу* од 25. априла 1807. године), која су нажалост заједно са обимним *Зборником јоука и слова* (Рс 397) остала без напомене о језику.

Датирање рукописа вршено је углавном путем записа и анализом водених знакова, а ређе на основу палеографских и других карактеристика споменика. За ову прилику датирано је 87 до сада недатираних кодекса, који су махом из XVIII века, док су за остале споменике подаци најчешће преузимани из Богдановићевог *Инвентара ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)* (Београд 1982). *Хронолошки индекс* открива широк временски распон ове збирке од XIII до XX столећа, с тим да највеће целине чине споменици XVII и XVIII века.

Већина рукописа је на папиру, док је пергамент заступљен код двадесетак споменика српске и ређе македонске редакције. Због значаја издвојени у посебном регистру (*Пергаментни рукописи*) споменици на пергаменту сачували су се углавном само у одломцима из XIII, XIV и XVI века. У тој групи обимом се истиче изборни апостол из 1324. године са 266 листова познат под именом Шишатовачки апостол.

На самом крају одредница уз податке о запису наводе се и имена познатих писара, чији списак је дат засебно у *Индексу писара*, иза којег следи и *Индекс осталих имена*.

Поред поменутих регистара, посебну вредност књизи даје *Предметни индекс*, који открива велику тематску разноврсност ове збирке. У њој се може наћи велик број жанрова средњовековне и новије писмености, од богослужбених текстова, патристичких и апологетско-полемичких списа, преко оригиналних састава

старе српске књижевности, законских и пословноправних аката, историографских, географских, астрономских, медицинских, филозофских, филолошких текстова и речника, Александриде све до инвентара, писама и читуља знаменитих личности. Илустрације рукописа, које с разлогом заузимају значајан део публикације (стр. 70–107), уводе нас у свет илуминација које прате текстове – минијатуре, заставице, иницијале, маргинални украси, а које свакако заслужују да буду предметом посебних истраживања.

Добро осмишљен и лепо графички опремљен *Инвентар рукописа Библиотеке Српске њаџријарџије* послужиће као користан приручник пре свега проучаваоцима словенске старине, али и истраживачима других профила. Његовом израдом начињен је, дакле, први корак у обради ове збирке, чијим детаљним каталожним описом ће се несумњиво осветлити много занимљивих детаља из културне историје Срба, али и попунити осетна празнина у презентацији наше писане баштине научној и широј јавности како у земљи тако и иностранству.

Наџаџа Драџин

UDC 811.163.41'37

СЕМАНТИЧКА ТИПОЛОГИЈА ОБЈЕКТА У СТАНДАРДНОМ СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

(Нада Арсенијевић. *Падеџи љравоџ објекџа у сџандардном српском језику*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2012, 175 стр.)*

1. У издању Филозофског факултета у Новом Саду појавила се 2012. године синтаксичко-семантичка студија *Падеџи љравоџ објекџа у сџандардном српском језику* нашег афирмисаног синтаксичара Наде Арсенијевић, чиме се наставља публикување научних резултата вредних истраживача ангажованих на пројекту *Сџандардни српски језик: синџаксичка, семанџичка и љраџмаџичка исиџраџивања* (178004), којим руководи проф. др. Владислава Ружић а уз финансијску подршку Министарства просвете и науке Републике Србије. Ова би књига, у том смислу, била четврта у низу врло корисних синтаксичко-семантичких, односно синтаксичко-семантичко-лексиколошких студија који (уз монографију Наде Арсенијевић) чине и књиге *Модалносџ: моџивациона модалносџ у српском и маџарском језику* (Нови Сад 2011) Душанке Звекић-Душановић, *Каузаџџивносџ – маниџулаџивносџ: од конџеџџа ка форми* (Нови Сад 2011) Миливоја Алановића, те *Доџуне комуникаџивних џлаџола: синџаксичко-семанџички и лексикоџрафски оџис* (Нови Сад, 2011) Гордане Штрбац. Нада Арсенијевић је синтаксичку србистику, уз више десетина научних радова, обогатила опсежном синтаксичко-семантичком монографијом *Акузаџџив с љредлоџом у савременом српском језику* (Нови Сад 2003), чиме је попуњена још једна празнина у синтаксичко-семантичком опису падежа стандардног српског језика – опис српског акузатива започет је три деценије раније већ класичном студијом Даринке Гортан-Премк *Акузаџџивне синџаџме без*

* Овај приказ настао је у оквиру пројекта *Исиџорија српскоџ језика*, који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

ипредложа у српскохрватском језику (Београд 1971). Детаљно бављење акузативом (досада понајвише предлошким) као централним падежом обележеним усмереношћу (према Јакобсоновој терминологији), Наду Арсенијевић је нужно водило ка синтаксичко-семантичкој анализи објекта као једној од централних синтаксичких функција којом се идентификује мање или више, константно или ситуативно пасивни аргумент ка којем је усмерена радња реченичног предиката и(ли) који је том радњом у потпуности или делимично обухваћен.

Категорији објекта аутор приступа из перспективе транзитивности као синтаксичко-семантичког обележја својственог глаголима који у својству предиката „повезују два различито хијерархизована аргумента – једног агентивног који изазива, контролише и усмерава радњу, и другог пасивног који је директно или индиректно у њу укључен“ (16). Будући да се објекат у стандардном српском језику може исказати различитим падежним формама, Нада Арсенијевић полази од нове, комплексне и врло инспиративне систематизације „објекатских падежа“, узимајући у обзир, с једне стране, „вертикални критеријум“, тј. начин укључености објекатског аргумента у реализацију дате радње и, са друге стране, „хоризонтални критеријум“, тј. дистрибуцију објекатског аргумента у односу на реализацију дате радње. Према начину укључености у реализацију управне радње, објекат може бити *пoшћуно* или *делимично обухваћен* датом радњом, или је пак концептуализован као оријентир ка којем је реализација дате радње само *управљена*. Према дистрибуцији у односу на управну радњу (што у начелу значи, према степену интерференције објекатског значења са неким другим циркумстанцијалним значењем), објекат може бити *дирекћан* или *индирекћан*. У том смислу, *бесћредлошкi акузатив* би био „падеж директног потпуно обухваћеног објекта“ наспрам којег стоји *инструментал* као његов индиректни еквивалент, *генитив* би био падеж „директног парцијално (не)обухваћеног и потпуно необухваћеног објекта“ наспрам којег стоји *локатив* као падеж „индиректног и парцијално обухваћеног објекта“, док би *датив* био падеж „директног објекта према којему је радња усмерена“, и који корелира с предлошким акузативом, као својим индиректним еквивалентом (17). Правим објектима Нада Арсенијевић сматра само оне објекте „који су директно укључени, а притом потпуно или делимично обухваћени, односно потпуно или делимично необухваћени датим глаголским процесом“ (18), чиме се синтаксичко-семантичка анализа ограничава на објекатски акузатив и објекатски генитив.

У складу с оваквим полазиштем, књига *Падежи иправог објекта у стандардном српском језику* организована је кроз следеће целине: *Увод* (7–23), *Акузатив без ипредложа као падеж пошћуне обухваћености објекта* (25–126), *Генитив без ипредложа као падеж парцијалне обухваћености објекта* (127–144), *Закључак* (145–160), *Резиме* (161–162), *Summary* (163–164), *Извори* (165) и *Литература* (167–172). Два централна дела монографије – *Акузатив без ипредложа као падеж пошћуне обухваћености објекта* и *Генитив без ипредложа као падеж парцијалне обухваћености објекта* – посвећена су, логично, двома падежним формама за исказивање право, директног и притом потпуно или делимично (не)обухваћеног објекта радњом управног предиката. И једна и друга форма разматрају се у контексту њихове спојивости с одговарајућим транзитивним глаголима, при чему се на основу семантике транзитивног глагола у позицији управног предиката, инхерентне семантике именице којом је исказан објекат, те на основу врсте предикатско-објекатске везе идентификују и различити семантички типови објекта.

2. Први централни део књиге с насловом *Акузатив без ипредложа као падеж пошћуне обухваћености објекта* обухвата три поглавља, и то *Транзитивност акцио-*

них *џлаџола* (31–80), *Транзиџивносџ џроцесуалних џлаџола* (81–103) и *Транзиџивносџ релационих џлаџола* (105–126).

2.1. Поглавље *Транзиџивносџ акционих џлаџола* посвећено је анализи објекатских синтагми реализованих уз *џлаџоле маниџулације* (31–63), *џлаџоле акустџичке џрезентџације* (64–74) и *џлаџоле каузације* (74–80).

2.1.1. Манипулативним глаголима исказују се различити типови моционих, трансформационих, креативних или деструктивних акција којима је обухваћен одговарајући мање или више пасивни актант, при чему је статус објекта манипулативне радње дефинисан како семантиком објекатског појма тако и природом саме глаголске радње. Тај однос може бити *џранслокаџивноџ* (32–43), *локаџивноџ* (43–49) или *модификационоџ* типа (49–63).

Транслокативна релација између правог објекта у акузативу и одговарајућег моционог глагола може бити реализована 1) као *моциони однос* (32–37), што подразумева промену локализације живог или неживог објекта локализације (*баџиџи камен; носџиџи деџе*), 2) као *сеџарайџно-моциони однос* (37–38), што подразумева аблативно одвајање објекта од локализатора (*кидаџи нокџе*), 3) као *сџимулаџивно-моциони однос* (38–39), што подразумева ангажовање једног самоактивног актанта ради померања другог самоактивног актанта, тј. субагенса (*водиџи деџе*), 4) као *конверзни однос* (39–42), што подразумева транслोकацију објекта конверзивне моционе радње између адресанта и адресата (*џослаџи џисмо*), и 5) као *комџензациони однос* (42–43), што подразумева транслोकацију објекта компензативне моционе радње из сфере једног посесора у сферу другог посесора (*џродаџи виноџрад*). Објекти моционих и сепаратно-моционих радњи семантички су идентификовани као *објекџиви*, стимулативно-моционих радњи као *џациџенџиви*, док су објекти конверзних и компензационих радњи термилолошки одређени као *до-наџиви*.

Локативна релација између објекта и одговарајућег моционог глагола може бити реализована 1) као *конекциони однос* (43–45), што подразумева обједињавање субјекатског и објекатског аргумента (*ухваџиџи ручку*), и 2) као *локализџорски однос* (45–49), што подразумева успостављање тактилне везе „чији циљ превазилази саму конекцију“ (*лизаџи ране*).

Модификациона релација између правог објекта у акузативу и одговарајућег моционог глагола може бити реализована 1) као *моционо-формџивни однос* (49–51), што подразумева промену положаја неодвојивог посесума или неактивног објекта (*џодиџи руку; накривиџи фес*), и 2) као *џтрансформџивни однос* (51–63), што подразумева квалитативну и(ли) квантитативну промену објекта у процесу реализације деструктивних радњи (56–59) дезинтегративног или елиминативног типа (*џоцеџаџи рукаџицу; џолуџаџи џрозор*), односно креативних радњи (59–63) (*џравиџи браве*). Сви објекти модификационих радњи семантички су идентификовани као *модификаџиви*, при чему се *формџиви* остварују уз моционо-формативне глаголе, *џтрансформџиви* уз трансформационе глаголе, а *дезинџеџраџиви*, *елиминаџиви*, *креаџиви* и *реџрезентџаџиџи* уз глаголе деструктивних акција.

2.1.2. Глаголима акустичке презентације изричу се различити типови испољавања звука, пре свега као израза „човекових физичких и физиололоких активности, подстицаних његовим емоционалним и интелектуалним потенцијалом“ (64). Према намени и врсти аудитивног утиска, реализацију акустичке презентације прати *комуникаџиски* (64–72) или *инџиерџреџаџивни* однос (72–74).

Глаголи комуникативне активности према директном објекту обухваћеном том активношћу могу формирати 1) *вербално-информџивни однос* (65–69), у којем

се за комуникативни глагол везује објекат као израз форме саопштеног садржаја (*испичајћи причу*), 2) *вербално-каузативни однос* (69–71), у којем се реализацијом комуникативног глагола (перформативног типа) објекат као перципијент анимира на одређену вербалну или невербалну активност (*позвајћи келнера*), или 3) *вербално-квалификативни однос* (71–72), у којем се комуникативним глаголом валоризује објекат (*хвалићи некога*). Објекат глагола комуникативне активности семантички је идентификован као *акустик*, који се у вербално-информативном односу испољава као *форма*, у вербално-каузативном односу као *перципијент*, а у вербално-квалификативном односу као *квалификатив*.

Интерпретативна релација успоставља се између глагола „музичке интерпретације“ и објекта као ознаке форме музичког остварења (*певајћи песму*), као ознаке музичког инструмента (*свирајћи клавир*) или пак као ознаке аутора музичког дела (*свирајћи Хајдна*).

2.1.3. Каузативним глаголима исказују се акције којима се објекат подстиче на различите физичке, односно интелектуалне активности, или се пак доводи у одговарајуће емоционално стање, чиме се између акције и објекта успоставља 1) *каузативно-манипулативни однос* (*пожуривајћи некога*) (75–77), *каузативно-интелектуални однос* (*уразумићи некога*) (77–78) или *каузативно-емојивни однос* (*обрадовајћи некога*) (78–80). Прави објекат каузативних глагола семантички је идентификован као *стимулатив*, који се у каузативно-манипулативном односу реализује као *субагенс*, а у каузативно-интелектуалном и каузативно-емотивном односу као *субексперјенсер*.

2.2. У поглављу *Транзитивност процесуалних глагола* аутор се бави објекатским синтагмама реализованим уз *глаголе перцепције* (81–90) и *глаголе когниције* (90–103).

2.2.1. Перцептивним глаголима исказују се различите активности чулне спознаје свеколике стварности. У својству објекта перцептивне активности, тј. *перцептивна* може се јавити *перцептивна анимација* (82–88) или *перцептивна ефекта*, односно *форме перцептивног садржаја* (88–90).

Перцептивна анимација је тип правог објекта који привлачи аудитивну, визуелну, тактилну или неку другу перцептивну активност перципијента (*слушајћи певаццу*; *посматрајћи реку*).

Перцептивна ефекта или форме перцептивног садржаја је тип правог објекта којим се изриче аудитивни ефекат или визуелно фокусирана ситуација (*слушајћи музику*; *гледајћи меч*).

2.2.2. Когнитивним глаголима исказују се различите врсте менталних процеса који са одговарајућим објектом успостављају *когнитивно-креативни* (91–99) или *когнитивно-оперативни однос* (99–103).

Когнитивно-креативни однос испољава се уз когнитивне глаголе којима се шири човеков когнитивни профил (*сазнајћи бићан* *подођајак*; *ујознајћи Јелу*), док се когнитивно-оперативни однос остварује уз когнитивне глаголе примене, утврђивања или заборављања стечених знања (*знајћи цену*; *познајћи мајер*; *заборавићи песму*).

Објекат когнитивних активности семантички је идентификован као *делибератив*, који се у зависности од семантике когнитивног глагола, односно појма у позицији објекта реализује као *квалификатив* (*смислићи лукавцићину*), *дескриптив* (*ујознајћи Брисџол*), *еврикатив* (*оћкрићи нову мајерију*), *радња* (*предвидејћи стварање Југославије*), *форма* (*смислићи реченицу*), *аутор* (*познајћи Шекспира*), *субобјекат* (*заборавићи маслиново уље*).

2.3. У поглављу *Транзитивности релационих глагола* анализирани су најразличитије релације успостављене између субјекатског и објекатског аргумента, а дефинисане одговарајућим релационим глаголима као што су глаголи *емоционално* (105–109), *интерперсонално* (109–112), *верификативно* (112–114), *каузативно-дешетерминативно* (114–115), *интенцијоно* (115–120) или *посесивно* односа (120–126).

Глаголима емоционалног односа успоставља се субјекатско-објекатска релација у којој објекат (живи или неживи референт) својом појавом и(ли) особитим карактеристикама иницира емоционалну ангажованост субјекта као експеријенсера (*волећи деће*; *мрећи ципијуне*). Глаголима интерперсоналног односа исказују се различити типови социолошких субјекатско-објекатских веза у којима се обично испољава бенефактивност или десоцијативност (*срећајући колеге*; *варајући народ*). Глаголима верификативног односа изричу се „процеси праћења, контроле, посматрања и формирања става о објекту“ (*омаловажавајући поштиничане*; *поштинивајући противника*). Глаголима каузативно-детерминативног односа исказују се акције којима субјекат „на властиту иницијативу, или под спољњим утицајем мења статус објекта“ (*кријућавајући децу*). Објекат реализован уз већину релационих глагола семантички је идентификован као *релатив*, тј. као *каузашор* (*волећи деће*), *коагенс* (*срећајући колеге*), *бенефактив* (*варајући народ*), *кришериј* (*надиграјући противника*) односно *номинал* (*називајући за Кесџен*).

Глаголима интенцијоног односа изричу се акције усмерене на обезбеђивање неопходног објекта или пак на избегавање нежељеног објекта (*изражисајући лек*; *избежавајући сукоб*). Објекат остварен уз интенцијоне глаголе семантички је одређен као *финитив*, а у зависности од инхерентне лексичке семантике глагола, односно појма који се јавља у позицији објекта финитив се може реализовати као *субангенс* (*желећи досије*), *радња* (*желећи усјех*), *објектив*, односно *пацијентив* (*изражисајући чекић*; *ловисајући рибу*).

Посесивне релације између субјекта и објекта посесије предикатски се изричу глаголом *имајући*, при чему је тип посесије одређен инхерентном лексичком семантиком именице у позицији посесора, односно посесума.

3. Други централни део књиге с насловом *Генитив без предлога као надеж парцијалне обухватности објекта* посвећен је сагледавању конкурентности генитива у односу на акузатив као типичан падеж правог објекта. Генитив правог објекта супротставља се акузативу правог објекта као падежу потпуне обухватности, како истиче Нада Арсенијевић, „негацијом таквог значења, па га за разлику од акузатива одликује ’необухватност’, која може бити потпуна – словенски *џенитив*, или парцијална – *парцијални џенитив*“ (155). Овај део књиге обухвата такође три поглавља, и то *Транзитивности релационих глагола* (133–138), *Транзитивности неђираних глагола различите семантике* (139–140) и *Транзитивности акцијоних глагола* (141–144).

3.1. Генитив као падеж правог објекта реализује се уз релациони глагол *имајући*, и то уз његову негирану форму у случајевима када је посесум схваћен у генеричком смислу (*немам мира ни крова над главом*), односно уз његову афирмативну форму у случајевима када је посесум имплицитно или експлицитно квантификован (*имали бисте свећла по цео дан*).

3.2. Реализација објекатског генитива условљена негацијом разматрана је у вези са глаголима манипулације, акустичке презентације, каузације, перцепције и когниције, те у контакту са релационим глаголима. Посебна пажња посвећена

је *појачаној нежацији* везаној за употребу речце *ни*, одричног прилога *нигде*, одричне заменице *нишџа* (у генитиву), односно *нико* (у дативу).

3.3. Од акционих глагола употреба објекатског генитива потврђена је уз транслективне и модификационе глаголе, и то у случајевима када је објекат транслективне или модификационе активности имплицитно или експлицитно квантификован (*сипајући воде; вечерајући бомбона*).

4. Монографијом Наде Арсенијевић синтаксичка категорија правог објекта у стандардном српском језику сагледана је на нов начин, утолико што је разматрана из перспективе инхерентне лексичке семантике транзитивног глагола уз који је објекат реализован, али и инхерентне лексичке семантике појма у позицији правог објекта. Овом је студијом дата синтаксичко-семантичка типологија транзитивних глагола допуњених правим објектом, али и семантичка типологија правог објекта. Колико је дата синтаксичко-семантичка анализа правог објекта заокружена показатељима, разуме се, предстојећа семантички усмерена истраживања *неправом* објекта. Имајући све речено у виду, може се закључити да монографија *Падешки право објекта у стандардном српском језику* представља крупан и храбар искорак у синтаксичко-семантичкој анализи српског језичког стандарда.

Слободан Павловић

UDC 929.732 Kantakuzina K.

ЈЕДНА ЗНАЧАЈНА БИОГРАФИЈА

(Јелка Ређеп. *Катарина Канџакузина. Грофица Цељска*.
Београд: Завод за уџбенике, 2010)

Издавачка кућа „Завод за уџбенике“ пре неколико година покренула је едисију *Биографије* која је специјализована за историографска дела – биографије историјских личности старијих времена. Како у предговору наводи, професорка Јелка Ређеп је на позив Завода написала животопис Катарине Кантакузине, значајне, али не и довољно познате жене српског средњовековља. Књига је подељена на седам поглавља: *Десџој Ђурађ Бранковић; Удаја Ђурђевих кћери Катарине и Маре; Грофови Цељски; Полијичка збивања половином 15. века; Грофови Цељски и Зађреб; Удова грофица Катарина; Одлазак Катарине Канџакузине у Јежево*, за којима следе *Прилози, Литература и Режијар имена*.

На почетку, професорка Ј. Ређеп успоставља генезу владавине деспота Стефана Лазаревића и Ђурђа Бранковића. Након смрти Вука Бранковића, власт у Србији једнако су делили, како каже ауторка, Мара и њени синови, издавши, почетком 15. века, две повеље – Дубровнику и Хиландару. Везе са Дубровачком Републиком биле су јаке и након Ђурђевог женидбе са Ирином (Јерином), Солуњанком из породице Кантакузин. Представљајући породицу, професорка Ређеп посебну пажњу посвећује *Есфиџменској повељи*, описујући њене најважније елементе, а на крају књиге налазе се и два снимка овог значајног документа – повеље у целини и јединог савременог Катарининог портрета.

У другом поглављу представљене су удаје Ђурђевих кћерки и гроф Улрих II. Муж Катарине Кантакузине био је веома моћан, богат и угледан Немац, чије порекло досеже до 12. века, до једне од најпознатијих и најбогатијих породица. Женидбом са петнаестогодишњом ћерком српског деспота, цељски гроф је успео да се територијално прошири према југоистоку, а деспот Ђурађ Бранковић да се повеже са династијом која је била важна за даљу судбину земље. Развијајући ову тему, професорка Јелка Ређеп анализира *Хронике Ђорђа Бранковића* и наводи комплетне податке из овог дела. Треће поглавље књиге упознаје читаоце са грофовима Цељским, а тако је и насловљено. Описана је историја једне породице, која је итекако била важна на целом јужнословенском простору, јер је због својих веза, како родбинских тако и политичких, била утицајна на територијама Босне, Србије и Хрватске. На овај део књиге природно се надовезује следећи – *Политичка збивања половином 15. века*. У време првог пада Смедерева под турску власт и великих превирања четрдесетих година петнаестог столећа, Катарина Кантакузина живела је на поседима Цељских, а највише у Загребу. Те године обележили су многи догађаји који се овде додатно осветљавају – Ђурђев боравак у Дубровнику, Муратово ослепљивање Стефана и Гргура, рођење ћерке Јелисавете која је била обећана Матији, сину Ј. Хуњадија и други. О свему овоме проф. Јелка Ређеп пише једноставним језиком, наводећи, врло поуздано, податке из богате литературе. Поглавље завршава податком да је Катарина у истој години изгубила и мужа, и оца, а како није имала деце, постала је наследница грофа Улриха II.

У петом одељку о Цељским грофовима и Загребу, ауторка ће приказати приватни живот, али и политичка превирања у којима је учествовала и Кантакузина и њена породица у Градецу – Гричу и осталим средњовековним градовима на подручју целе Хрватске, користећи податке и старије и, пре свега, новије хрватске и српске историографије. Из овог поглавља издвајамо чињеницу да је 1453/1454. године настала црквена књига *Вараждински ајосџол*, најстарије ћирилично дело на хрватским просторима.

У глави о удобиштву грофице Катарине Кантакузине утврђују се нови подаци, проверавају већ познати, и стављају у нови контекст. Сагледава се гашење лозе Цељских и делатност удовице Кантакузине на плану духовног рада и делатности у вези са куповином поседа, имања и замкова.

У последњем поглављу описан је Катаринин одлазак на Исток, у Жежево, код сестре Маре, са којом је у неколико наврата посредовала у пореговорима Млетачке Ребулике и Турске. Након сестрине смрти наставила је да брине о редовном исплаћивању стонског дохотка светогорским манастирима Св. Павла и Хиландара. Ова велика жена умрла је на Истоку, и поред жеље да се врати на Запад, у дубокој старости, у годинама након 1490.

После изузетних женских личности које су обележиле српску историографију, попут кнегиње Милице, монахиње Јефимије, Јелене Балшић, Маре Бранковић, Маре султаније, сада се, захваљујући преданом раду професорке Јелке Ређеп, указује и личност Катарине Бранковић – Катарине Кантакузине, удате Цељске. На препознатљиво леп начин, али пре свега научно утемељено, Јелка Ређеп је успела да врати дуг „једној од оних жена српске историје чији се профили добро разазнају и на временској раздаљини од пет векова“.

МАРГИНА У ЦЕНТРУ

(Марија Клеут. *Из Вукове сенке: огледи о народном њеснишћу*.
Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2012)

Када неко приреди *Избрана дела* Вука Стефановића Карацића онако како их је Марија Клеут приредила за Издавачку књижарницу Зорана Стојановића (Сремски Карловци – Нови Сад 2005) и разнородно и до непрегледности обимно дело овог српског филолога и језичког реформатора, лексикографа, сакупљача и антологичара усменог стваралаштва, утемељивача књижевне критике, преводиоца (*Новога завјетја*), историографа, географа, етнографа... представи у његовој жанровској и проблемској хетерогености – онда може себи да дозволи луксуз да, попут Подруговићевог Марка Краљевића, окрене „ћурак наопако“ и фокус са Вукових антологија и онога што је Вук својим делом учинио „канонот“ помери ка стварима које су остале у Вуковој сенци.

Књига која се појавила под управо поменутиим насловом – *У Вуковој сенци* – сачињена од радова насталих у ауторкином вишедеценијумском бављењу народном књижевношћу, а избор је вршен по два основа. У првом делу књиге („Збирке, сакупљачи, песништво“) нашло се девет превасходно књижевноисторијских, али делом и поетичких студија, у којима се сагледавају слојеви културе, жанрови, збирке и сакупљачи који су до сада били на маргини научног интересовања. Комплексност феномена традицијске културе и њеног усменог стваралаштва такве је, међутим, природе и таквих димензија да је и „маргина“ подједнако непрегледна као и оно што се сматра „главним током“, те је ауторка била принуђена да међу многобројним студијама које су се могле наћи у овако концепираном поглављу – чини избор, и он је пао на неке од најзначајнијих занемарених и недовољно проучених „тема“: на грађанско песништво, серију сакупљача и њихових збирки с простора северно од Саве и Дунава (Марко Утвић, Николај Беговић, Милица Стојадиновић Српкиња, Георгије Стефановић Којанов, Стеван Бошковић, Младен Белајчић) и на бећарац као живу и популарну лирску врсту, која ни код Вука ни у академским круговима касније није побуђивала велику пажњу (с изузетком Младена Лесковца).

Не спорећи значај Вуковог дела (јер би то, како и сама ауторка примећује, „јалов посао био“), и не улазећи, или барем углавном не улазећи у питања естетике, Марија Клеут помера фокус са „центра“ на „маргину“ у неколико важних тачака: са Вука на друге сакупљаче, са простора који је Вук покрио својом сакупљачком делатношћу на простор који га је мање занимао (јурисдикција Карловачке митрополије), са песништва чији су носиоци били припадници патријархалне сеоске културе на усмену поезију која је живела међу српским грађанством XVIII и XIX века, са вуковске на предвуковску традицију записивања, са жанрова које је Вук фаворизовао у свом „бечком издању“ на оне који су у том издању готово прећутани (бећарац).

Феномен грађанске поезије и традиција рукописних песмарица у свим поменутиим тачкама налазе се на другом полу у односу на традицију коју је Вук смаatraо аутентичном „народном“. Марија Клеут истиче, међутим, да феномен народне, односно усмене традиције није ни хомоген ни статичан каквим га је Вук имплицитно представљао и да се одбацивањем и занемаривањем грађанског песништва

губи „историјска перспектива у бележењу и рецепцији усменотрадицијских поетских творевина“. Грађанска поезија јесте представљала конгломерат усменог и писаног, руралног и урбаног, певаног, преписиваног и штампаног, ауторског и наслеђеног, што је, како истиче ауторка, утицало на то да се она од поезије коју је Вук сматрао изворном разликује по степену варијантности, избору тема, метрици, језику, дистрибуцији жанрова и доживљају света. Међутим, већ и летимична анализа Вуковог редакторског поступка на примеру приповедака које је забележио или добио од Михаила Обреновића, Милице Стојадиновић Српкиње и Груја Механџића (и објавио их) показује да су грађански обичаји и реквизити, страна лексика и, уопште, животне реалије урбане средине продирале и у онај сегмент народне културе који је Вук сматрао аутохтоним и да је Вук редакцијом и избором из грађе у извесној мери вештачки градио и одржавао идеалтипску слику усмене патријархалне културе. Потребом да се формира слика узорите руралне заједнице и њеног етоса Марија Клеут објашњава и Вуков индолентан однос према бећарцима, који су хуморним, фриволним, често и вулгарним стилизацијама одражавали пре свега урбани и непатријархални дух.

Анализирајући усмене песме из рукописних песмарица, као и записе Марка Утвића, Николаја Беговића, Милице Стојадиновић Српкиње, Георгија Стефановића Којанова и др. или оне објављене у *Лейойису Мајице српске*, Марија Клеут показује да је поезија са простора северно од Саве и Дунава, и када није била најуспелија, чувала веома архаичне детаље, сижее и представе (о „сребрном богу“, космичкој свадби, „изједеном овчару“, „змији младожењи“), заборављене епске слојеве (мартолошка епика) и да је, могуће, нудила неке „карике које недостају“ (порекло и судбина мотива ухођења противничког табора у певању о Косовском боју, порекло имена Иван Косанчић итд.).

Други део књиге чини седам текстова обједињених насловом „Поетика“. Први од њих – „Хердер и Вукова поетика народне књижевности“ – бави се, како се већ на основу наслова да наслутити, Хердеровим и Вуковим виђењем народног стваралаштва. У њему је ауторка, на основу код нас непреведених Хердерових текстова, трагала за фазама и доменима у којима је немачки предромантичар – умногоме заслужио за статус свеколиког, па и српског фолклора у Европи – утицао на Вукову терминологију и његово поимање народне културе и њеног значаја.

Осталих шест радова баве се поетиком на општијем нивоу. Прва четири – фигуром епског јунака, с тим што је у сваком од огледа акценат на другој поетичкој категорији: типу (типском лику, лику–симболу) („Херкул у националним културним обрасцима: мађарском, немачком, српском“), имену и одећи, као елементима којима се конституише и карактерише епски лик („Име као поетска категорија у епским народним песмама“, „Поетика одевања у песмама Тешана Подруговића“), и броју, који је, поред простора и времена, фундаментална категорија симболичког, а онда и епског мишљења („Карактеризација лика бројем у јуначким народним песмама“). Ауторка указује на везе између конкретних бројних вредности и домена епских ликова, на симболику броја *један* и начине на које Старац Милија посредством њега везује одређене нијансе значења за знаменитог епског Бановића (Страхињу), на димензије традицијске културе и елементе социјалне стратификације посредоване типом номинације (информације о пореклу, социјалном статусу, националној и конфесионалној афилијацији и сл.), на опремање јунака као сигнал у етапама радње и тип одеће као сигнал природе јунака, као и на везу између формулативних/формулских описа и животних реалија (описи ношњи).

Последња два рада јесу својеврстан омаж аналитичком приступу који се од Геземановог огледа о *Хасанаџиници* и књиге Радосава Меденице о Бановић Стра-

хињи и теми неверне жене у народној епизи показао не само примереним и пожељним, него и неопходним и незаобилазним. Реч је о посматрању конкретних усмених, поготову епских усмених творевина у одговарајућим круговима варијаната као услову за њихово не само целовитије, него и исправно разумевање уопште.

У првом од ова два рада, насловљеном по чувеној песми из Вукове збирке „Дијоба Јакшића“, знамениту песму о завади браће због коња и сокола, односно „коња старјешинства“ Марија Клеут посматра у контексту шире епске традиције (у кругу њених варијаната) и у контексту обрета/обичаја из којег је поникла (обичај „добре молитве“ / благослова невесте приликом удаје). Ауторка указује на реплицирање/ удвајање обредне ситуације у песми (релација девер – снаха) и на архаично поимање принципа даривања (дара и уздарја), којим се конфликтна ситуација превазилази.

У другом огледу – „Мали Радојица у кругу варијаната и тема о шаману“ – Марија Клеут сучељава резултате ванконтекстуалног и контекстуалног посматрања епске песме. Ван ширег поетског окружења, знаменита песма о истрајавању Малог Радојице на мукама делује као класично остварење јуначке епике. У контексту варијаната – отварају се, међутим, сасвим нове интерпретативне перспективе и разлистављају нови семантички слојеви. Поставивши једне наспрам других „мушке“ и „женске“ варијанте сижеа, Марија Клеут уочава да се иза певања о хајдучком подвигу назире древна представа о шаманској екстази, подједнако везаној и за мушке и за женске ликове. Математички прецизно рашчлањујући сижејну схему и идући за семантиком варијабилних и инваријантних сегмената сижеа, ауторка детектује архаична упоришта приче о физичком и еротском искушавању и тесту провере статуса јунака/јунакиње на граници између овога и онога света, што је класична шаманска позиција и позиција у којој, између осталог, престаје реаговање на физички бол. Овим одлично постављеним и одлично изведеним радом затвара се и поглавље о поетици и књига у целини.

Студије Марије Клеут обједињене у књизи *Из Вукове сенке* – писане прецизно и јасно, термилошки доследно, на моменте позитивистички акрибно, одговорно према постојећој литератури о одређеним проблемима (Т. Остојић, В. Ђоровић, В. Недић, Р. Пешић, Б. Маринковић, М. Матицки итд.), с увидом у архиве и мало познату грађу, са свешћу о комплексности и слојевитости традиције и када је реч о географској распрострањености, и када је реч о типовима културе, и када је реч о дијахроним аспектима, са даром да се препознају структуре на различитим нивоима и прате односи међу деловима система (везе између поетичких категорија – лик, атрибут, сиже/сижејни модел, жанр) – представљају драгоцену аквизицију и у аналитичком и методолошком погледу и сем због значаја самих налаза вредне су и као модели за нека будућа изучавања.

Лидија Делић

СРПСКО-НЕМАЧКА ЛАЈПЦИГОФИЛИЈА

(Dušan Ivanić (Hsg.). *Serben in Leipzig*.Thomas Dietze, Gudrun Krivokapić, Mirjana Vuković, Katja Wadewitz (Übersetzung)
Belgrad: *Dositej Obradović*, 2011, 228)

Поводом две пригодне прилике – двестогодишњице озваничења српске академске науке (1811–2011) и именовања Србије почасним гостом на престижном сајму књига у Лајпцигу, српску и немачку књижевно-културну сцену обогаћује својеврсна историја односа и узајамних веза једног народа и једног града. *Serben in Leipzig*, зборник студија на немачком језику, уз одговарајуће изворе фотографија и докумената са пропратним коментарима, мотивисано, подробно, врло пријемчиво, динамично и занимљиво представља значај Лајпцига као универзитетског, књижевног и трговачког града, важност његовог утицаја на формирање српске научне елите, образовање српских студената на Универзитету у Лајпцигу, обликовање њихових ставова и гледишта кроз поступке и истраживања немачких професора који су их подучавали, као и њихово паралелно деловање и сарадњу са лајпцишким издавачима, уредницима периодичних издања, преводиоцима. Читава књига представља квалитетну лексикографску и фактографску одредницу о улогама Лајпцига у културној историји Срба и присуству Срба на историјско-културолошкој мапи Лајпцига.

Попут две ДНК нити, у *Зборнику* се преплићу у дијахронијској равни кроз текстове угледних српских германиста и немачких слависта немачки *ġрад* и српски *народ*, стварајући незаобилазан генотип двеју култура и матрицу сваког компаративног проучавања књижевности (усмене, књижевности просветитељства, књижевне историје, историје књижевних утицаја и веза), културе, дипломатије, уметности. Већ у уводном делу књиге (*Einleitung*), који је праћен културно-историјском дефиницијом Лајпцига, маркирана је широка и свестрана позиција разматрања међусобних додира града и народа која ће се детаљно развијати у засебним поглављима.

Проф. др Херберт Појкерт (Prof. Dr. Herbert Peukert) бави се утврђивањем узајамних немачко-српских књижевних веза у генерацији Вука Стефановића Карацића и њиховом значају за формирање свести о српском националном, језичком и књижевном идентитету у првој половини XIX века, нудећи општи поглед и пресек ситуације (*Deutsch-serbische literarische Wechselseitigkeit in der Vuk-Stefanović-Karadžić-Generation*). Означавајући почетну фазу односа двају народа као ону која није имала директних паралела све до прве половине XIX века, Појкерт скицира три генерације које су утрле пут и начиниле комплетан заокрет у разумевању српско-немачких веза: Лесингову и Доситејеву у аустријској варијанти просветитељства, у периоду Терезе и Јосифа, Гримоу и Вукову у романтизму, као и генерацију настављача, који се гранају у смеру Радичевића и Сарајлије и њихових односа о немачким поднебљем. Тренутком преокрета Појкерт представља преоријентацију са истока на запад, тј. одабирање Беча, Халеа и Јене за стручно усавршавање уместо дотадашње Русије, којој су биле склоне генерације Жефаровића, Петровића, Рајића. Запажајући да постоје многобројни прилози о узајамним везама Срба и Немаца, Појкерт закључује да је неопходно написати једну историју немачко-српских узајамности, која би систематично представила све изворе

и перспективе посматрања проблема. Овим Појкертовим ставом као да је најављена даља концепција Зборника, који ће се подробно бавити појединим културним прагаоцима и њиховом заслугом у успостављању српско-немачке културне баштине.

Уводна слика о личности Доситеја Обрадовића у Зборнику (*Persönlichkeiten, Dositej Obradović*) изграђена је кроз приказ Геземанове рецепције Доситејевог живота и рада као првог модерног уметничког дела нове српске књижевности, затим кроз одломак о Доситејевом путу од Халеа до Лајпцига из аутобиографије *Живот и учествовања*, и кроз краћу биобиблиографију која Доситеја представља као прву српску везу са Лајпцигом.

Да би мотивисао важност Доситејевог пута и боравка у Лајпцигу (Hilmar Walter: *Dositej und Leipzig*), Хилмар Валтер претходно прави културолошку мапу ондашњег града (школа, библиотека, ресторана, становника, ученог друштва) и обележава другу половину XVIII века као други економски, финансијски, комуникацијски, и уопште трансакцијски процват Лајпцига, сајамско-трговинске метрополе, барокно-класицистичке архитектуре, словенско-сорабистичког додира, на раскршћу истока и запада, у којем је, по Лесингу, цео свет у малом (IVANIĆ 2011: 33). При томе је фирма и штампарија Брајткопф (*Breitkopf*) имала завидан положај у организацији града, привлачећи и Доситејеву пажњу својим слободним приступом и објављивањем дела најразноврсније садржине и националног порекла. У Валтеровом прилогу описано је и организовање студија у Лајпцигу на којима је учествовао и Доситеј, а које је подразумевало прихватање најразноврснијих знања старих и модерних језика, историје, филозофије, аритметике, астрологије и физике, логике, метафизике, и другог, за које је студент поред имена уписивао и националност (при томе, појам *нације* није одговарао дефиницији у данашњем смислу речи), што је потом утицало на његову финансијску позицију.

Скоро у сваком поглављу *Зборника*, као важан извор истраживања примарне грађе о Доситеју Обрадовићу и покретач полемике о вредности и истинитости појединих чињеница, поставља се рад Алојза Шмауса, који је посебно истакнут у поглављу које, кроз документа и заоставштину, испитује везе Доситеја Обрадовића и фирме *Брајткопф* (Alois Schmaus: *Die Geschäftsbeziehungen Dositej Obradovičs zur Firma Breitkopf (einige Dokumente)*). На основу уписнице на Универзитет, писама Универзитету, каснијег *Писма Хараламјију* и других околности (ондашњих годишњих обичаја у Лајпцигу), Шмаус прецизира дан Доситејевог доласка и период боравка у немачком граду. Именујући лајпцишки период најважнијим у Доситејевој књижевној и издавачкој делатности, Шмаус упућује на архиве Градске куће у Лајпцигу, уз напомену да би се њеним системским истраживањем употпунила слика о овом периоду Доситејевог живота. Овом приликом Шмаус доноси два нова документа која потврђују: 1. Време и начин Доситејевог доласка из штампарије *Брајткопф*, 2. Однос Доситеја и фирме у којој су, иначе, одштампана сва Доситејева дела изашла у Немачкој. Шмаус врло прецизно и материјалним доказима аргументовано обавештава читаоца о настанку ове штампарије, као и о првим Доситејевим контактима са њом, који су подразумевали и финансијски протокол штампања те тешкоће које су га неоспорно пратиле, а тицале су се времена за припрему рукописа, величине тиража, неопходног новца. При томе, кроз доказе у Доситејевим списима, француско-немачким писмима, актуелизује се и проблем његовог дуга штампарији, као и наставак преписке са фирмом *Брајткопф*, која се одржавала чак и онда када Доситеј није више долазио у Немачку, а била је у вези са коректурама других словенских дела (нпр. рукописа архимандрита Авакума), које се без Доситејевог присуства у Лајпцигу и упутстава нису могле са сигурношћу обавити. Шмаусов прилог употпуњен је факсимилима насловних страна

Животиа и њикљученија (који се у Немачкој прихватао као образовни роман, а не као аутобиографија), *Совјетиа здраваго разума*, *Слова њоучишелнога господарина Георгјија Иоакима Цоликофера*, превода Езопових басни, као и прве и последње стране *Писма Хараламјију*, са кратким описом садржаја и естетских вредности сваког од дела.

Као Срби који су боровили и стварали у Лајпцигу, у *Зборнику* су поменути и Емануил Јанковић и Марко Добрић. Јанковић је у Лајпцигу објавио студије из физике и преводе Голдонијевих комедија, које су утицале на Стеријино књижевно формирање. Марко Добрић, први српски песник који је своју књигу песама штампао на немачком језику, у Немачкој је сликом и речју сведочио о Карађорђевој устаничкој фигури и подухвату уопште, чинећи догађај и вожда познатим Немачкој.

После краће биографије у којој се мотивишу Вукови разлози доласка у Лајпциг (избегавање бечке цензуре и објављивање нове књиге српских народних песама, упознавање немачких поштовалаца српске усмене уметности речи, похађање предавања на универзитету), а период Вуковог боровка у Лајпцигу назива „српском декадом” у немачкој култури и литератури“ (Иванић 2011: 67), следи прилог др Дитриха Фрајданка, који тумачи дела српских културних прегалаца током њиховог посеђивања Лајпцига, представља Вуков успех у Немачкој, као и услове који су за њега били неопходни (Dr. Dietrich Freydanck: *Vuks Erfolg in Deutschland und seine Voraussetzungen*). Фрајданк бележи Вуков пут у Немачку као прекретницу у духовним односима Немачке и словенског југа, који је до тада био *terra incognita*. „Српски талас“ добио је грађативну скалу свог временског успеха омеђену 1824. и 1829. годином: од првих интереса Гетеа за преводе српских песама, преко Вукових издања, па све до Ранкеове *Српске револуције*, што је подстакло и следеће кораке знатижеље за испитивањима политичке ситуације на Балкану, као и њеним разрешењем. Уопштено интересовање за народне песме, а поготову за народни епос Вукових збирки, подстакло је однос према хомеровском питању који се интензивирао великим бројем превода Хомерових дела. Поред фототипских издања Вукових дела у Лајпцигу, Фрајданков прилог праћен је и једним писмом које је Вук наменио Копитару, а у којем се сведочи о Вуковом и Гетеовом сусрету као највећем Вуковом тријумфу.

Два поглавља *Зборника* посвећена Сими Милутиновићу Сарајлији указују на популарност његове *Србијанке* у Немачкој, као дела које је баштинило многе карактеристике са српском усменом речју. Фототипска изложба насловних страница Сарајлијиних дела употпуњена је описом садржаја сваког од њих, са напоменама о односу према бечкој цензури. У засебном тексту *Зборника* третира се Милутиновићев културно-посленички однос према Лајпцигу (Erhard Hexelschneider: *Sima Milutinović in Leipzig*), и то у детаљно представљеним етапама његовог боровка и рада у овом граду, са библиографијом радова који се баве овом тематиком. О динамичној многоликости и непресушном витализму његове личности и дела, сведочи и запажање Бидермана (Biedermann), које наводи Хекселшнајдер, представљајући Сарајлију „прво као трговца, онда секретара у српској државној канцеларији, школског учитеља, бискуповог секретара, али и разбојника, вртлара и уротника, колико у Србији, толико и на разним другим местима, у Аустрији, Влашкој, Бесарабији“ (Иванић 2011: 85), и као трећег Србина после Доситеја и Вука који је највише и најпреданије радио на објављивању својих дела у Лајпцигу, на српском језику. Два Сарајлијина лајпцишка боровка од по скоро две године, а у распону од једне деценије, показују колико је знања, воље, дипломатије, познанстава и ентузијазма било неопходно да Милутиновић све своје замисли обликује и да своје написано, од проба са иницијалима до пуног имена, одштампа. Исто-

временост нуђења пренумерантима, преводиоцима и критичарима, уз одолевања негативним немачким гласинама, критикама и књижевној „менаџерији“ у контексту представника других малих народа који су долазили у Лајпциг ради штампања својих дела (Румуни, Бугари), Сарајлија је искористио на најбољи могући начин за ширење сазнања како о својим ауторским песмама, тако и о српској народној епици и лирици, које је настојао да обезбеди преведене на немачки и промовише их на Вуков начин. Као посебно важне и плодотворне бележе се везе и односи Сарајлија–Талфј–Герхард–Херлосон, који су допринели целокупном успеху првог Сарајлијиног боравка и штампања *Србијанке*, и обезбедили повољан терен за његов други долазак и штампање *Историје Србије од почетка 1813е до конца 1815е године*, *Трагедије Обилић*, као и *Пјеваније*, које због цензуре нису могле да буду одштапане у Аустрији, а без велике помоћи Герхарда и Херлосона, као издавачких посредника, не би ни овде изашле. Проблеми финансијске природе или они који су се тicali неспоразума у сарадњи, иако се у неким тренуцима чине скоро анегдотским, заправо представљају културолошко-историјске смернице које су пресудно утицале на поједина књижевна збивања. Ипак, као коначни и, по Хекселснајдеру, позитивни исход, Сарајлија штампа шест књига у Лајпцигу и на најсјајнији могући начин информише своје колеге о Србији, земљи, култури, поезији, историји.

Као Срби у чијим је животима Лајпциг такође имао кључну улогу у *Зборнику* се кроз своје биографије и библиографије приказују Атанасије Стојковић и анонимни аутор дела *Србије њачевно њакијорабошченија*. И њиховим радним и стваралачким веком потврђује се да је тек ретком Србину Лајпциг био прво жељено животно одредиште, а чешће компромис за постизање и објављивање нечега што је у другим земљама цензуром било забрањено, а посредно или непосредно проблематизовало је однос истока и запада кроз одабир школе, издавача, превода, писма, духовне и световне оријентације (у делу Атанасија Стојковића) или ситуацију у доба устанка и сукобе двеју владајућих династија у Србији (у делу анонимног аутора).

Студентски живот, важна окосница лајпцишког бивствовања и формирања српске младалачке елите, сачињава изразит предуслов топографског усмерења многих генерација српских културних посленика, што показује и посебна студија о српским студентима на Лајпцишком универзитету у књизи *Срби у Лајпцигу (Serbische Studenten an der Leipziger Universität, Ljubinka Trgovčević: Promotionen zwischen 1885 und 1914)*. Лајпциг се као универзитетски центар промовише од средине XVIII века, када ту позицију преузима од Халеа, а интензивира је вођством и успешношћу у трговинским, штампарским и литерарним пословима, па временом после Берлина и Минхена постаје немачки град са највећим бројем промовисаних српских студената све разноврснијих области и дисциплина. Попис и кратке биографије српских студената у Лајпцигу показују повећање броја полазника студија, и то не само најбољих ученика из северних крајева данашње Србије него и из оних који су тада били под турском влашћу. Имена и њихове касније афилијације показују важан удео и ненадокнадиву присутност знања обогативаних у Лајпцигу на каснијим њиховим позицијама у Србији. У питању су великани српске научне, уметничке и културне сцене: Димитрије Матић, Милан Савић, Војислав Бакић, Стеван Мокрањец, Љубомир Недић, Бранислав Петронијевић, Александар Белић, Веселин Чајкановић, Стеван Христић.

Изузетни српски студенти имали су у Лајпцигу одличне професоре и истраживаче славистике. Како не би било Александра Македонског без Аристотела, Аристотела без Платона, а овог пак без Сократа, тако ни Доситеј не би имао великог успеха са *Совјетима здраваго разума* да није било утицаја професора Ебер-

харда из Халеа (Eberhard), односно касније Лескина (Leskien), оснивача славистике у Лајпцигу и професора србистике, који је водио чувене српске лингвисте Љубомира Стојановића, Александра Белића, као и једног од најпознатијих немачких слависта Герхарда Геземана. Значај професора Вунта (Wunt), као и истраживача Валтера (Walter) и Брауна (Braun) такође се представља у поглављу посвећеном лајпцишким професорима у овом *Зборнику (Professoren)*. Од немачких професора посебно се својим делом у области славистике, а поготово историје српског, тј. касније српско-хрватског језика, истакао Август Лескин (August Leskien). Рад на старобугарском и староцрквенословенском афирмисао је Августа Лескина као изузетног проучаваоца и познаваоца граматике каснијег српскохрватског језика. Хелмут Шалер овај допринос поставља у вертикали научних постигнућа освојених пре и после Лескина, како српских, тако и немачких научника, међу којима су и Решетар, Јагић, Маретић (Helmut W. Schaller: *August Leskien und die serbische Sprachwissenschaft*). У том смислу пресудном се именује 1914. година, када излази *Грамајшика срјско-хрвајског језика* која се посебно, у првом свом делу, тиче фонолошких, морфолошких принципа, творбе речи. Шалер тврди да су све до средине двадесетог века књиге Лескина биле практично непревазиђене, а неке од њих су до 1990. године доживеле и своје десето издање (*Приручник сѣаробугарског и сѣароцрквенословенског језика*), чему је допринео Лескинов квалитетан и предан рад, а пре свега контакт са матерњим говорницима који су отклонили многе грешке, посебно акценатске природе (Александром Стојичевићем). Шалер показује на који је начин Лескин разматрао питање термина српски и српско-хрватски језик, како се бавио системом вокала, контракцијама, палатализацијом, упоредним акценатским истраживањима места акцента руског, бугарског, словеначког, српско-хрватског, кашупског, пољског, чешког, словачког и сорабског језика, као и богатством дијалеката у народној поезији. Читав контекст немачких истраживача и уџбеника пратио је овај Лескинов рад (Бернекер *Еѣимологијски слависѣички речник*, Брокс *Словенска фонѣишика*). Лескинова *Грамајшика срјско-хрвајског језика*, како Шалер показује, представља идеалан пример повезаности славистичке науке о језику, теорије и примера у дијахронијској и синхронијској перспективи и важну карику у колекцији уџбеника и приручника *Грамајшике сѣаробугарског и (сѣароцрквенословенског) језика, и Лиѣавске чѣиѣнке*, која има невероватан значај у истраживању историјског развоја језика.

Историја српске књиге у Лајпцигу нераскидиво је повезана са издаваштвом, о чему се прецизни подаци наводе у одељку посвећеном штампаријама и периодици (*Veleger and Ausgaben, Periodika, Serbische Literatur, Kultur, Geschichte in Periodika*). Доситејев пример коректорског рада у штампарији за ћирилично писмо дат је као најилустративнији начин отплаћивања штампања и издавања српских дела. У прилогу су побројана имена издавача српских књига (Мајер, Брокхаус, Брајткопф), као и аутори штампаних студија и докторских дисертација насталих у Лајпцигу (Војислав Бакић, Љубомир Недић), или првобитно у другим градовима (Милан Ђурчин, Милутин Миланковић, Лујо Адамовић). Што се пак лајпцишке периодике тиче, јасно је назначена присутност јужнословенских тема (устанци и револуције 1848/49, устанак у Херцеговини, промене у Војној граници 1840–1870), и то у новинама, илустрованим часописима, дневним и недељним публикацијама, односно конкретнијих литерарних тема у специјалним стручним часописима, намењеним изучавању словенских филологија (српске народне песме и њихови преводи или изводи из Летописа Матице српске). При томе се као најзначајније издвајају публикације *Leipziger Literaturzeitung*, 1826, *Illustrierte Zeitung*; *Jahrbücher für slavische Literatur, Kunst und Wissenschaft* са Феликсом Фи-

липом Каницем као илустратором, *Aus fremden Zungen*, 1891, *Zeitschrift für slavische Philologie*, 1924.

Како уредник *Зборника* сматра, Лајпциг није изоловано острво у Немачкој, него велики посредник српске и немачке културе (Иванић 2011: 158), који је окупљањем Вука, Сарајлије, доношењем српских народних песама и добијањем преводиоца у лику и делу Талфј, кћери угледног професора из Халеа, и Вилхелма Герхарда, доживео кулминацијску тачку у изграђивању односа српске германистике и немачке славистике (*Übersetzer/innen und Übersetzungen serbischer Literatur (Leipziger Ausgaben), Die grossen Vermittler, Talvj (T. Albertine Luise von Jakob)*).

Прилог Елизабете Прибић (Elisabeth Pribić: *Sima Milutinović Sarajlija und Therese Albertine Luise von Jacob (Talgj), Wilhelm Gerhard, Karl Heloßsohn, Siegfried Karper*) открива околности захваљујући којима је Милутиновић досегао своју популарност (као песник *Србијанке*, коју је штампао у Лајпцигу, као матерњи говорник српског, познавалац народног епоса и проносилац интересовања за исти на немачку културну сцену и међу публиком, као даровит мислећи човек који је имао среће и уклопљене прилике да се у право време нађе са правим људима: сусрет са Вуком, који га је увео у свет песника и познаваоца народне епике, са Герхардом који је био Гетеов пријатељ и Гетеу препоручио Сарајлију, и посебно са Талфј). Прегледно представивши садржај, естетске домете и околности излагања Сарајлијиних првих дела, Елизабета Прибић посебно наглашава рецепцију Сарајлијиних песама коју је имала Талфј, а која се тицала осећаја да се са Сарајлијом јавља једна нова струја у српском песништву, која јесте заснована на елементима народне поезије, али која се даље надограђује дубином песничке имажинације и не-свакидашњим лексичким одабиром. Милутиновић, као одличан препоручилац *Србијанке*, засноване на примерима класичне митологије, успео је да примерке проследи Гетеу и краљу Фридриху Вилхелму III. Дајући детаљне податке о кретањима Талфј и Сарајлије од 1825, па све до Сарајлијине смрти, Елизабета Прибић обележава све нивое и сложености њиховог односа, у које је посредно, као обострани пријатељ био укључен и Копитар. Наклоност Талфј за све оно што је Сарајлија чинио на професионалном плану, као и благодот према његовој словенској души и пореклу, није разбила њену затвореност и искључивост за било каква другачији однос који би превазишао њихову културно-посленичку улогу. Донећећи белешке из писма Талфј, у којима је изражена брига мудре и дискретне европске интелектуалке за Сарајлију и његове поступке, Елизабета Прибић начинила је дирљиви епилог важне фазе српско-немачких веза и односа.

Иако се преводи Вилхелма Герхарда (Wilhelm Gerhard) не могу сврстати у ранг оних које је начинила Талфј, незаобилазна је његова улога као песника, преводиоца, Гетеовог пријатеља, посредника између Гетеа и Сарајлије, сакупљача песама из Вуковог бележничког или Сарајлијиног ауторског пера. Као преводилац Сарајлијине *Србијанке* појављује се и Карл Херлосон (Karl Heloßsohn), писац првог романа са јужнословенском тематиком. У бечки круг Вукових познаника спадао је и Зигфрид Капер (Siegfried Karper), који је временом показивао све више интересовања за српски језик и јужнословенске утицаје, и то како својим преводима, тако и у Лајпцигу објављеним књигама разноврсним по садржају и жанру (новински записи и приче са путовања, преводи, скупљени стихови о кнезу Лазару и косовском циклусу). Све је ово обезбедило сјајну подлогу за наставак објављивања српских књига у Лајпцигу, крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, и то из пера Радичевића и Лазе Лазаревића, односно кроз дело и подухват Салома Крауса (Salomo Krauss), који уз штампање јужнословенских легенди и бајки оснива и библиотеку изабраних српских ремек-дела, у којој издаје драме и приче Нушића, Глишића, Трифковића, Ћоровића. Поред овога Краус чини доступ-

ним и теме које су биле забрањене цензуром у Бечу, а тицале су се нових теоријских приступа психологији и сексуалности, објављених заједно са Блохом, Фројдом. Тематика сексуалног живота имала је материјала и у јужнословенским изворима, који су касније обухваћени *Мрским причама*, у издању Душана Иванића.

Поред тема које су књижевно-културолошке, у *Зборнику* се приказују и радови који се баве односом Срби/Србија/Балкан/источно/југословенско питање (*Serben, Serbien, Balkan, die Ostfrage, die jugoslawische Frage*), што је активирано историјским приликама, устанцима у Србији, задобијеном моћи која је могла постати посебно важна територијама Хабзбуршке монархије, насељеним српским становништвом у Славонији, Срему, Бачкој и Банату. У истраживање овога типа укључена су пре свега дела Фридриха Вилхелма фон Тауба (Friedrich Wilhelm von Taube), Вилхелма Рихтера (Wilhelm Richter) и Емануела Тала (Emanuel Thal), али и дела друге врсте (публицистика, историја, право, дипломатија) која су настала услед велике знатижеље за приказивањем и разјашњавањем ситуације на Балкану. Најпознатије од њих је, свакако, *Српска револуција* великог немачког историчара Леополда Ранкеа. Значај српског народа у решавању источног питања истакао је хрватски новинар Имбро Игњатовић Ткалац, који је своју књигу, засновану на истраживању током докторске дисертације, објавио управо у Лајпцигу. Пиједестал у послаништву ове врсте задобио је историчар уметности Антон Шпрингер, који се такође бавио положајем Јужних Словена у решавању источног питања. Дејан Медаковић приказује везу Шпрингера и Срба (Dejan Medaković: *Anton Springer und die Serben*), образлажући контекст у којем се засновао Шпрингеров став. Фундаменти српске државности прокламовани *Начерпанијем* Илије Гарашанина инсистирају на повезаности српске будућности са прошлошћу, а с тим у вези посебно се интересантним сматрају поступци припадника покрета Младе Немачке (Рифера, Ристова и Раша), учесника револуције 1848, на страни либералних и демократских решења источног питања, у корист Срба, за шта се и Шпрингер залагао. Тако су и везе Гарашанина, Јована Мариновића и Шпрингера биле пресудне за проширивање вести о српско-источном-балканском питању, које је Шпрингер описао у својој аутобиографији, а које су и њему веома значиле за јачање положаја на обема странама и развијање сопствених замисли о односу Порте, Русије и Аустрије, којима је Србија, као јака дунавска земља, могла решити источно питање и доба кризе под Османлијама.

Уз Шпрингера помињу се још неколика имена угледних странаца који су оставили свој траг како у животу Лајпцига, тако и у преношењу слике о Србији у Немачкој, од средине XIX до почетка XX века. Међу њима је: Феликс Филип Каниц (Felix Philipp Kanitz), илустратор лајпцишких новина, чије обимно дело о Србима од римског времена до садашњице постаје један од најсигурнијих извора за разматрање односа Срба и других народа; Спиридон Гопчевић, који је око 1880. године био у српској дипломатској служби и у Лајпцигу објављивао о балканским народима; Владан Ђорђевић и Стојан М. Протић, од којих је први разматрао питање последњих година владавине Обреновића, а други српско-бугарске ратове, албански проблем и узроке отпочињања Првог светског рата. После њих Херман Вендел (Hermann Wendel) наставља да се бави односом Хабзбурга и јужнословенског питања, расветљујући појмове кривице и правде у Првом светском рату.

Томислав Бекић употпуњује поглед на однос Срба, Србије, балканског, источног и југословенског питања кроз приказ дела Хермана Вендела (Tomislav Bekić: *Hermann Wendel und seine Schrif "Die Habsburger und die Südslawenfrage"*), које према важности и доприносу ситуира у ред друге генерације немачких истраживача словенског културног идентитета (уз Геземана), после најважнијих германских интерпретатора словенства у XIX веку – Грима и Ранкеа. Бекић на-

води да је десетак Венделових књига, као и мноштво текстова остало практично неишчитано, без обзира и на њихов превод на српски који је начинио Милан Недић. Као најзаслужније за увиђање потребе за Венделовом актуелизацијом, аутор овог чланка наводи Перу Слијепчевића и Владимира Ћоровића. Повољно у Венделовој оријентацији Бекић ишчитава порекло које му је омогућило да разуме проблематику трију раса: германске, романске и словенске, као и сложеност опстанка и успостављања релације између Турског и Аустро-Угарског царства, односно интерпретације балканске политике према позицији Немачке. Врло занимљиви су Венделови текстови који проблематизују питање сарајевског атентата за који није била одговорна српска власт, као и значај разумевања унутрашње логике државних стања, а не непредвидивог фатума, што Венделов став чини једнако актуелним и данас.

У поглављу које представља поглед на раскрсницу даљих књижевно-историјских веза двају народа (*Am Schedewege, Die habsburgische und jugoslawische Frage*), српско-немачки односи, са Лајпцигом као средиштем, условљени су политичким кризама и ратовима. Ипак, преводи српских великана Његоша и Андрића присутни су између два светска рата, а та традиција наставља се и после Другог светског рата, уз значајну улогу лајпцишке Катедре за славистику, превода Андрићеве *Госпођице*, избора југословенских приповедача од Лазаревића до Андрића, односно превода Киша и Тишме.

У коначном осврту на приказани динамичан културно-историјски вртлог и смену позиција *српског народа у немачком граду и немачког града у култури српског народа* (*Rückblick*), географски, верски, културолошки иначе врло удаљених, Лајпциг се одређује као епицентар српске културне револуције која је омогућила излазак српске елите на европску културну сцену и ојачала рецепцијску моћ њених писаних творевина, које су до тада ницале под многобројним цензурама власти и заслуживале нестабилно пророковану будућност. Представљајући за Доситеја град науке, сусрета са важним личностима и тековинама културе, за Вука стециште издања скупљених песама, те њиховог даљег усмеравања ка Вајмару, Каселу, Халеу, Јени, Готингену и најпознатијим Немцима – Гриму и Гетеу, односно извориште превода српских усмених творевина (Талфј, Герхард) и поређења са делима светске литературе (нпр. Хомеровим еповима), Лајпциг је обележио јединствени *српски њериод* у својој културној историји, који се није никада поновио на идентичан начин, али је имао утицаја на немачке реформаторе језика, писца *Српске револуције*, друге издаваче путописа кроз Србију и германске аналитичаре *источног ишћања*. Лајпциг је своју историју значаја и утицаја на српски културни развој наставио да јача и снажењем комуникацијских веза са актуелним српским достигнућима науке и технике које је као докторске дисертације универзитета у Немачкој штампао (археологија, византологија, фолклористика, политика, лингвистика).

На крају књиге принети су извори и литература (*Literaturverzeichnis, Quellen, Literatur, Auswahl*) који чине и својеврсни путоказ за даља усмерања према истраживању немачко-српских књижевних контаката, тј. проучавања српских и страних који су се њима бавили, као и истраживачких центара у којима је такав тип компаративних изучавања био актуелан и подстицајан (пре свих, универзитетски центри Хале-Виртемберг, Јена и Ерланген, Лајпциг и Будиштин, Минхен и Берлин, Франкфурт на Мајни). Свако од поглавља књиге поред многих фотографија, као извора података и детаља о њиховом пореклу – мотива за даља проучавања, нуди низ нових путева којима призива друге монографије и бављења сродним темама (нпр. *Талфј и српска књижевност и култура: зборник радова*, уреднице Весна Матовић, Габриела Шуберт, Београд 2008). Коначно, чини се да је књигом *Serben in Leipzig* Душана Иванића отворена велика библиотека изучавања

културне историје Срба у градовима ван Србије, па поред Лајпцига, као да се, у новим зборницима приказани и образложени, сами књижевно „српски ките“ и призивају Венеција, Трст, Беч, Будимпешта, Берн, Женева, Париз.

Мина Ђурић

UDC 821.163.41.09 Sekulić I.

ОСЛОНЦИ ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ

(Слободанка Пековић. *Исидорини ослонци*.
Нови Сад: Академска књига, 2009)

Монографија *Исидорини ослонци* веома студиозно прати креативни и духовни профил Исидоре Секулић – скоро као наспрамни лик у огледалу – код истог издавача (Академска књига из Новог Сада) који је истовремено објавио несвакидашње успео – слободно се може рећи: антологијски – избор елитних есеја Исидориних са *Предговором* („Самоћа и мудрост“) већ доказано угледног српског критичара Ђорђа Ј. Јанића. Кроз овај веома успео издавачки синхронизитет, књига *Исидорини ослонци* – сагледана рафинирано аналитичким оком госпође Слободанке Пековић – појављује се у форми врсне студије живота и рада велике списатељке. Приступ ове студије има бар две врлине: висок теоријски увид кроз разумљено примењен биографско-психолошки метод, као и све видове тумачења на која се и данас и сутра можемо ослонити са свешћу да пред собом имамо анализу којој се у свему може веровати.

По самој природи своје професије, критичар открива, анализира и тумачи; теоретичар утврђује односе и разлоге, утицаје и жанровска обележја дела које испитује, истражује природу места које дело има или може имати унутар једне књижевне епохе. Бавећи се делом Исидоре Секулић, Слободанка Пековић узима на себе обе поменуте улоге, али чини и више од тога. Чини оно што већина критичара и теоретичара обично не уради. А шта то? Слободанка Пековић покреће све расположиве снаге упућеног теоретичара-истраживача да крочи и зађе у скривеније духовне просторе Исидоре Секулић. А то је баш оно *највише* што неки позван теоретичар сме да се нада како ће му у том послу поћи од руке! Истражујући Исидорино лично и Исидорино стваралачко, ауторка у знатној мери успева да приближи и расветли општу друштвену климу у којој – и насупротив којој! – израста једно сасвим изузетно дело. Изузетно и по томе што има и пружа балканске увиде, а европска мерила!

Студија *Исидорини ослонци* стручно је методолошко-аналитички подељена у 10 поглавља; та је подела спроведена по следећим темама: „За и против Исидоре Секулић“, „Исидора – жена интелектуалка“, „Исидора и искреност“, „Исидора и истина“, „Исидора – морал и религија“, „Исидора и сиромаштво“, „Исидора и традиција“, „Исидора и национално“, „Исидора и град“, „Исидора и путовања“, а свако од ових поглавља, разуме се, помно се тиче и креативно и лично, саме Исидоре Секулић. У теми „Исидора и путовања“ ауторка нам открива Исидорин мало познат исказ (1957) који емотивно, психолошки и радно сведочи о томе са каквом је озбиљношћу она приступала сваком путовању: „Кад сам требала да

идем у Италију, он (мој отац Данило!) ми је рекао да морам годину дана пре тога да учим јер ћу се тамо сусрести са двадесет векова. И да ми није довољно што знам италијански.“ А ко данас – и са знањем и без знања италијанског! – **овако** путује!? КО са толико посвећености и самопрегора? Од ауторке ове монографије ми добијамо сâм Исидорин одговор како је по датом очевом савету поступила **пре** путовања! „Ја сам учила не једну него две године: шта сам год нашла читала сам, учила сам књижевност, уметност, географију, историју. Тако сам о Италији више знала од кустоса што су ме водили.“ И као што путовања захтевају она и дарују, па госпођа Пековић тачно примећује: „На путовањима се Исидора обнављала. Сакупљала је нову снагу, нова знања и сазнања... тај њен лични разлог постајао је важан и за њено стварање.“ Ауторка ово лако доказује на примеру тумачења *Писама из Норвешке*: „Монолошки облик путописног писма прикрива у себи дијалошку форму, јер списатељка, иако бележи само свој глас, у ствари води разговор са особом којој упућује писмо“, дакле Исидора Секулић води разговор са сваким непосредно активним и потенцијалним читаоцем! Тако „И у *Писмима из Норвешке* њен лирски субјект постаје део универзалног, јер је њено схватање књижевног текста: поштовање закона симетрије, тишине, празнине, било ближе општем.“

У току овако тематизованих истраживања, поједине формулације госпође Пековић – осим што имају теоријског значаја – делују и као јединствени и као поуздано проверљиви аксиоми о Исидори Секулић: „У њене речи се верује, оне су истина“, или: „сматра да је човекова душа *пресек свих њојенцијала*“, као и ово: „превазишла је ограничења женског идентитета“, „живела је у тишини и унутрашњој емиграцији“, њено схватање традиције: „уз иновативност поседовала је и сопствену визију традиције“, према религији: „религију пре свега исказивала као високу моралну вредност“, о виђењу Београда: „то нису само у план града уписане улице... Град некако постаје слика својих грађана“ – ма шта то све могло значити! О радном простору: „Затворен простор њене собе био је њено краљевство“ из којег се рађало оно врхунско, духовно; ту пуну, неодољиву атмосферу Исидориног „краљевства“ можемо – захваљујући спремности издавача да и то објави!¹ – видети и на савршеној фотографији (преузетој из Рукописног одељења Матице српске; штампано спрам стр. 158);² о Исидориним путописима читамо сâму суштину: „На путовањима је стално трагала за лепотом и културом, а културу је схватала као део лепоте“, о читавом виђењу књижевности: „Исидора има јединствено виђење књижевности и чврст став и сигуран систем духовних вредности... и на свет и на књижевност и уметност гледа из текста који пише“, о врлинама Исидориног епистоларног исказа: „Исидорина писма су права ризница мишљења, судова, описа, животних ситуација.“ О храбрости Исидориног укуса и естетских мерила: „Мишљење о себи и другим писцима исказивала је јасно и без оклевања, чак и у временима опасног политичког диктата није се либила да каже да јој се не допада *Песма* Оскара Давича без обзира на то што је роман у тренут-

¹ И заиста, та спремност новосадске *Академске књиџе* као издавача да уз одличну студију госпође Пековић објави и неколико значајних, а ретких амбијенталних и портрет-фотографија Исидоре Секулић (1877-1958) из различитих периода њеног живота, само потврђује висок естетски и документарни квалитет опремљености овога издања.

² Остале фотографије – укупно их је шест – распоређене су у овој књизи по следећем редоследу – (1) насловна, фотографија преузета из фонда Библиотеке САНУ, датована око 1900; (2) спрам стр. 60, из 1920; (3) спрам стр. 82 (после 1900); (4) спрам стр. 124 (пре 1930); (5) спрам стр. 142 (из 1937); и (6) спрам стр. 158. (из времена око 1940).

ку када је био објављен³ одмах проглашен *ремек делом*.⁴ Од посебног значаја можемо сматрати и ову процену госпође Пековић: „Није (Исидора) била заробљеник малог народа и Европу је увек имала пред собом као мерило и упоређење“! Коначно, ту је и један за Исидору Секулић свеобухватан став-аксиом: „Њена стаза је била уска и трновита, начела посебно захтевна, а задатак је схватала толико озбиљно да никада није одступала“. У исходу оваквих запажања један од важних закључака свакако је и овај: Исидора „је у српској књижевности зачала оно што би се могло назвати 'уживање у тексту', уживање у разоткривању уметника, без обзира на то да ли је то била она сама или њен писац, сликар или музичар о којем је писала“.

Ни тренутка нема сумње: истраживачка солидност госпође Пековић, њена иновативност и аналитичка луцидност одлике су ове значајне монографске студије. Једном речју, на овим осетљиво писаним, особито истраживачким страницама, можемо сазнати много о књижевном стварању и духовним напорима Исидоре Секулић о чему до сада нисмо довољно знали, или ако и јесмо, нисмо довољно разумели, а тиме ни сасвим прихватили. У том погледу, студија госпође Пековић *Исидорини ослонци* је оличење јасног подухвата и значајног књижевнотеоријског преокрета: подарила нам је до данас најисцрпнију и најсадржајнију анализу духовног и творачког укуса, па и неку врсту психолошког портрета Исидоре Секулић. Ово последње ауторка поткрепљује и назначајнијим оценама других, ранијих истраживача. Проживљавајући дубљи смисао молитве она ће „увек ићи од истине срца ка истини разума“ (Ј. Дучић); „Редовно је храбрила свакога за кога је веровала да је у тренутној слабости подлегао сумњи. Нисам срео писца који се могао тако радовати туђем успеху као Исидора“ (М. Кашанин); код ње је „изражен мотив усамљености и патње метафизички схваћене“ (П. Зорић). Ипак, уз сва ова признања, мора се ставити и једна формална примедба од објективног значаја. Ова тако успела студија није настала САМО „као резултат рада у Институту за књижевност и уметност на пројекту том-и-том“ – како је записано на полеђини насловне стране ове књиге – него и као резултат сарадње коју је госпођа Пековић тако делотворно уградила у активности *Удружења „Исидора Секулић“* (Београд) почев од 1996. до данас.

На крају, још нешто што ову књигу чини другачијом и посебном: посматран у жанру – тако често хладно писаних! – теоријских књижевних студија, стил госпође Слободанке Пековић, ношен особеном елеганцијом израза и тона, плени данас као ретко чији. И то је још један од разлога зашто се читалачки поглед, када падне на прву страницу ове књиге, не скида – све до последње!

Мирко Маџарацшевић

³ А то је било у идеолошки кувано-печеном времену – 1956. године.

⁴ Курзив је мој, али ми се чини да је Слободанка Пековић овде – када је о *џом* романау реч – могла слободно употребити наводнике, јер је поменути Давичов роман *Песма далеко* чак и од некаквог идеолошког успешно оствареног ремек дела и може се стога заиста означити само као „ремек дело“.

НОВИ ПОГЛЕД НА РУСКЕ КЛАСИКЕ

(Тања Поповић. *Стратегије приповедања*.
Београд: Службени гласник, 2011.)

Нова књига Тање Поповић, *Стратегије приповедања*, припада књижевно-критичком жанру који на жалост, и код нас и другде, полако али сигурно изумире. То је збирка огледа о класичним делима европске књижевности, заснована на пажљивом читању и компаративној анализи и, у теоријском смислу, инспирисана најбољом традицијом формалистичко-структуралистичке критике 20. века. Продубљујући своја ранија интересовања, на пример она која је показала у зборнику *Формалисти о Пушкину* и књизи *Поема и модерни ей*, Тања Поповић се овде бави највише великим руским писцима, Пушкином, Гогољем, Толстојем и Чеховом, али говори и о Глишићу, Сремцу и Матавуљу. Једно поглавље њене књиге доноси упоредно читање прича Владана Деснице и Џејмса Џојса, док последње поглавље у књизи, у којем се пореди Гогољева прича „Виј“ и њена адаптација у филму Ђорђа Кадијевића *Светло место*, представља значајан допринос интердисциплинарној анализи приповедања. Поједина тумачења у књизи Тање Поповић обједињена су и заједничким теоријским оквиром који је у главним цртама образложен у уводном поглављу књиге, насловљеном, као и књига у целини, „Стратегије приповедања“.

Сам појам „стратегије приповедања“ Тања Поповић одређује сасвим уопштено. Позивајући се пре свега на савремене, али и на нешто старије теорије прозе, она под тим појмом „у најширем смислу“ подразумева „вештину освајања наративног света и владања њиме“, односно приповедне технике којима се писци служе да би уобличио фикционални свет романа, приповетке или новеле и дочарали га читаоцима као вероватан. Вероватност фикционалног света битан је предуслов успостављања комуникације између писца и читаоца, па у вези с тим Тања Поповић посвећује пажњу и односу између наративних стратегија и њиховог „идеолошког“ односно семантичког потенцијала. У том смислу, она у свим интерпретацијама у овој књизи подједнако води рачуна и о облику и о значењу проучаваних дела. Пошто је појам „наративних стратегија“ веома широк, разумљиво је што се Тања Поповић ограничила на проучавање неколико приповедних техника које се у контексту њеног књижевног „узорка“, руске класичне прозе, чине најзанимљивијима. Како и сама каже, она испитује наратолошке проблеме „који се тичу синхроније и дијахроније, те склопа и идеологије појединих жанрова и самих дела“, а бави се и питањима у вези с „наративном инстанцом“, односно приповедачем и његовим гласом, затим временом и простором у роману, као и проблемима који се тичу наративне перспективе или тачке гледишта у роману.

Посебност приступа Тање Поповић огледа се и у чињеници да је он „дијахронијски“ усмерен, то јест да одговор на питање о природи приповедачких стратегија тражи у споју историје и поетике, у односу између еволуције појединих наративних поступака и „стабилних“ правила жанра. Као својевремено руски формалисти, и Тања Поповић очигледно верује да поетика – која „није поетика ако не барата стабилним структурама, поступцима и правилима“ – у одређеном тренутку мора потражити излаз у историју књижевности, чији је задатак да проучава оно што је у књижевности „индивидуално и непоновљиво“ (9). О томе сведо-

чи и начин на који она приступа књижевним делима, не поредећи их само међусобно, него и посматрајући одређен наративни поступак у контексту жанровске норме или његове доминантне употребе. На пример, у једном од најбољих огледа у књизи, „Гогољ и српски приповедача“, у којем анализира технику „сказа“ код Гогоља, Глишића и Сремца, Тања Поповић најпре пореди Глишићев сказ с Гогољевом употребом истог поступка у „Шињелу“ и у причама из збирке *Вечери на савици крај Дикање*. Осим тога, она специфичне особине Глишићевог сказа поставља у контекст теорије сказа уопште, односно онога што би се могло назвати канонском формом тог поступка, онако како је описана првенствено код руских теоретичара као што су Јуриј Тињанов, Борис Ејхенбаум, Виктор Виноградов и Михаил Бахтин. Најзад, пошто је на сличан начин упоредила Гогољев и Сремчев сказ, она у закључку свог рада пореди приповедне стилове српских приповедача да би указала на разлике и евентуалне сличности међу њима. На овај начин Тања Поповић полази за руком да одреди у чему се састоји посебност Глишићевог односно Сремчевог приповедног стила у односу на њихов главни узор, Гогољев сказ, али и да истакне историјски значај њихове прозе у контексту српске књижевности 19. века.

У уводном поглављу књиге, расправљајући о теоријским питањима у вези с приповедањем, Тања Поповић се, уз руске формалисте, позива и на готово све важније теоретичаре приповедања, традиционалне и модерне, у веома широкој перспективи која сеже од Хегела до Франка Моретија. Али, с обзиром на природу проблема којима се бави, она ипак највише пажње поклања неким пост-формалистичким теоријама, на пример Бахтиновој, затим наратолошким теоријама тачке гледишта у роману каква је Женетова теорија фокализације и, најзад, постструктуралистичкој теорији „модерног епа“ Франка Моретија. Моретијева теорија, изложена у књигама *Айлас модерног романа* и *Модерни еп*, Тања Поповић је очигледно привлачна са становишта тумачења романескне „идеологије“, то јест покушаја да се одговори на питање о повезаности структуре и семантике дела. Инспирисан Хегеловом теоријом епа, Морети покушава да „објасни промене у структури нарације... пратећи динамику стварног света“. Т. Поповић каже: „Надовезујући се... на хегелијанско виђење епа као израза тоталитета стварности“, Морети структуру приповедног текста види као „одраз стварности“, то јест као „синтезу уметничког и филозофског тумачења једног новог доба“ (22). Али, мада су Моретијева размишљања о односу између структуре романа и модерног сензибилитета занимљива и подстицајна, семантика романескне форме како је он схвата није оно што под тим именом изучава Тања Поповић у својим анализама Пушкиновог, Гогољевог или Толстојевог приповедања. Како и она сама с правом примећује, Морети дело схвата као „одраз стварности“ и пажњу поклања „идеолошким“ или „спољашњим“ значењима приповедног текста. Насупрот томе, Тања Поповић се у својим тумачењима усредсређује готово искључиво на специфично књижевна значења различитих наративних стратегија, остављајући по страни друштвено-историјске, политичке или идеолошке импликације њихове употребе. Другим речима, тумачећи Толстојеву, Чеховљеву или Гогољеву прозу, она расправља о начину на који су ови писци предочавали своја схватања љубави, смрти, добра и зла у свету, а не, као Морети, о идеолошким или политичким импликацијама наративне форме у којој су предпочили своје фикционалне светове.

Посматрано у целини, могло би се рећи да је уводно поглавље, „Стратегије приповедања“, као теоријски оквир целе књиге, исувише широко скројено за појединачна тумачења која му следе. Да се, рецимо, задржала на Ејхенбауму, Бахтину и Успенском, Тања Поповић је могла и да не расправља о другим теоријама приповедања, а да тиме не доведе у питање кохерентност интерпретација које са-

чињавају највећи и најбољи део њене књиге. Са друге стране, настојећи да покрије што шири теоријски терен, она се ни негде где би то можда било неопходно није упустила у детаљније разматрање неких питања мада би то само допринело вредности њене књиге у целини. Због тога овом делу књиге, поготову у поређењу са оним што му следи, на тренутке као да недостају права заокруженост и теоријска целовитост.

Том утиску доприноси и то што поједини појмови и појаве, укључујући ту и сам појам из наслова књиге, нису довољно прецизно објашњени и међусобно различени. На пример, говорећи о руским и француским структуралистима и семиотичарима, као настављачима формалистичке теорије прозе – међу које оправдано сврстава тако различите ауторе као што су Проп, Лотман, Успенски, Гремас, Бремон и Женет – Тања Поповић исправно примећује да ови теоретичари „нису оповргли ... претпоставке“ руских формалиста, него су их напротив „допуњавали“ (17), али затим наставља излагање тако да се стиче утисак да су те „допуне“ код свих наведених аутора ишле у истом правцу, што у ствари уопште није био случај. Напротив, иако су полазили од истог модела, формалистичке теорије прозе, ти су теоретичари, и у погледу метода и у погледу циљева свог истраживања, формулисали потпуно различите приступе приповедном тексту, због чега свака од тих теорија има потпуно друкчије тежиште. Проп, Гремас и Бремон заиста највише пажње поклањају функцијама ликова, „актантима“ и „наративним секвенцама“ у приповедном тексту, као што каже Тања Поповић, али зато Успенски и Женет готово и не помињу та питања, супротно ономе што би се могло закључити из њеног излагања, него се баве претежно проблемима приповедне перспективе или „гласом“ приповедача. Са друге стране, Моретијева теорија, којој Тања Поповић посвећује више пажње, управо из угла њених тумачења нема ни приближно онакав интерпретативни потенцијал каквим, рецимо, располажу формалистичка теорија пародије или Бахтинов појам хронотопа који су могли бити боље искоришћени у стварању неопходног теоријског оквира за њене појединачне анализе.

Али, у књизи чије тежиште није на теорији него на интерпретацији, све ово нису суштински недостаци. Напротив, Тања Поповић се мора одати признање што је у неколико есеја у овој књизи понудила не само иновативна и занимљива, него и веома уверљива тумачења класичних дела европске књижевности, где јој је чак пошло за руком да оствари и оно што је у том послу најтеже, то јест да класично дело сагледа из иновативне перспективе. То се пре свега односи на радове о руским писцима: „Хронологија: Пушкинов *Евђењје Оњеџин*“, „Пародија: Гогољ и антика“, „Сказ: Гогољ и српски приповедачи“ и „Приче о истини: Толстој и Чехов“. Већ поменути рад о Гогољу и српским приповедачима представља оригиналан допринос домаћој науци о књижевности и то не само у оном свом аспекту који се односи на историјски значај Глишићеве и Сремчеве прозе, него првенствено тиме што, спајајући српску и руску традицију, омогућава да се проблематика сказа, као посебног начина приповедања, сагледа у много ширем теоријском контексту него што је то досад код нас био случај. Позивајући се на веома обимну литературу из ове области, и то не само руску, која сеже од Ејхенбаума до савремених наратолога, Т. Поповић је значајно проширила оквире у којима домаћа теорија обично сагледава сказ као наративну технику. Проблематизујући владајуће мишљење да је сказ само једна варијанта приповедања у првом лицу, у којем се наративна стилизује као приповедање неког од јунака у делу, она, следећи савремене руске теорије, схвата сказ као говорну стилизацију самог приповедача. Другим речима, сказ приповеда сам приповедач, а не јунак, па утолико, у зависности од приповедачевог односа према предоченом фикционалном свету, може бити и у првом лицу

(на пример, у Глишићевој причи „Ноћ на мосту“) и у трећем лицу (као у *Поју Тири и јоју Сџири*). Осим тога, Т. Поповић показује да се ова посебна наративна ситуација може и даље рашчлањивати према неким посебним карактеристикама, па тако можемо да разликујемо гротескни или фантастични сказ (Глишић) и реалистични сказ (Сремац) у којем се „приповедни свет уобличава помоћу приповедне мимике и изражајних гестова“ (91). Али, највећу вредност овог рада ипак треба видети у томе што је Т. Поповић пошло за руком да сказ у српској традицији, и оно што је за њега специфично, сагледа у ширем контексту руске и европске књижевности.

У раду о *Евђенију Оњегину* Тања Поповић испитује Пушкинову игру с временом, то јест однос између „спољашње хронологије“ приповедања и „унутрашње хронологије“ приче. Њено тумачење и овде је инспирисано радовима руских формалиста и семиотичара, Тићанова, Ејхенбаума, Лотмана, Бахтина и других. Пишући о *Оњегину*, сви су они указивали на његову специфичну темпоралну динамику и, осим тога, истицали значај који у овом роману у стиху има сама форма стиха. Полазећи од Пушкиновог запажања да стих у *Оњегину* представља „ђаволску разлику“ у односу на „прозни вид истог жанра“, они су указивали на „стваралачку борбу између начела прозне и поетске конструкције“ која је допринела „новим структурним и стилским решењима“. Насупрот веома строгој форми Пушкиновог стиха, и још строжеј композицији његове строфе – једног веома компликованог облика станце – у *Оњегину* се још јаче истичу фрагментарност фабуле, анахроничност и дигресивност приповедања, отвореност композиције, као и „садржинска, психолошка и мотивациона недовршеност“ дела у целини (33–34). По Лотману, чије мишљење Т. Поповић посебно издваја, уз дигресивност и намерну „недовршеност“ композиције, „начело недоследности или противречности“ које се огледа у необичној комбинацији романеског материјала и форме стиха представља „основни обликотворни елемент *Евђенија Оњегина*“ захваљујући којем се Пушкинов роман конституише као специфична „уметничка целина“ (37).

О овој важној особини Пушкиновог приповедања, пре Лотмана и Бахтина, први је писао Виктор Шкловски у познатом раду „*Евђеније Оњегин*: Пушкин и Стерн“ (1923), у време када је већ био у емиграцији у Берлину. Тања Поповић и сама наводи овај рад Шкловског, али не у вези с Пушкином, него нешто касније у књизи, у раду о Гогољу и српским приповедачима, у вези с пародирањем биографије романеског јунака, какво познајемо из Стерновог *Трисџрама Шендија* (119). Указујући на мешање наративних нивоа, на дигресије, премештања, изостављавања појединих строфа, односно поглавља, као главна средства грађења смисла и у Стерновом и у Пушкиновом делу, Шкловски је сличност између два романа видео првенствено у примени пародије. Лежерност Пушкиновог приповедања, његов козерски тон и недовршеност романа о Оњегину представља, по Шкловском, јасан доказ Стерновог утицаја и главно средство пародијског подсмевања овешталим клишеима сентименталних романа, за које је Пушкин такође нашао инспирацију код Стерна.

Ослањајући се на Лотмана и Бахтинову теорију хронотопа, Тања Поповић анализира оне елементе Пушкиновог приповедања на којима се успоставља „стваралачка борба“ између прозног и поетског начела конструкције у *Евђенију Оњегину*, на пример, ауторске коментаре и дигресије, али се и она највише задржава на темпоралним фигурама. Поредићи унутрашњу и спољашњу хронологију романа, то јест хронологију приче о Оњегину и хронологију писања романа, она долази до закључка да је Пушкин свесно користио „трење“ између ове две хронологије, фикционалног времена и стварног времена, као специфичан начин конструкције сижеа. По њој, на овом хронотопу, који она по угледу на Бахтина назива

„хронотопом свакодневице“, „преплитање хронологија спроведено је с позиције врло промишљене уметничке концепције“ и на њему се базирају неки од најважнијих семантичких ефекта Пушкиновог романа (49). Синхронизација спољашњег и унутрашњег времена резултира стапањем фикционалног и стварног света, јер су, како каже Т. Поповић, „и унутрашњи и спољашњи текст одређени истим хронотопом, хронотопом свакодневице“. Сличан ефекат имају и неке друге наративне технике у роману, на пример, „ослањање на туђе текстове“, односно интертекстуалне алузије, књижевне маске јунака, па чак и цртежи „разбацани по рукопису романа, али махом распоређени тако да повежу стварност и фикцију, унутрашњи живот аутора и његових јунака“ (50). Анализа хронотопа свакодневице у *Евђењину* *Оњеџину*, као и карактеризација ове технике која, по Т. Поповић, представља главно средство „преплитања“ фикционалног и стварног света, делују врло уверљиво. Није тешко сложити се с њеним констатацијама да Пушкин „непрестано повезује догађаје из свог живота с догађајима који су приказани у роману“ како би постигао вишеструке психолошке и композиционе ефекте, и да „овакав концептуалистички спој спољашњег и унутрашњег времена остварује утицај не само на отвореност, незавршеност и фрагментарност уметничке композиције дела него да има и дубљи естетски и идејни значај“ (53).

У целини посматрано, Тања Поповић се у својој књизи представила не само као врстан познавалац класичне руске књижевности, него и као талентован критичар чије иновативне и истовремено поуздане интерпретације могу да учине много за рецепцију ове велике књижевности код савремене српске публике. Вредност њених интерпретација је вишеструка. Било да говори о Пушкину, Гогољу или Толстоју, она увек полази од питања која су код критичара различитих генерација стално била у најужем кругу интересовања, а истовремено се усредсређује на оне аспекте њихових дела који са становишта њиховог разумевања имају кључни значај. Осим тога, Т. Поповић даје и сопствени допринос ранијим тумачењима, допуњући и модификујући својим запажањима закључке својих претходника. Најзад, али не и најмање важно, њени радови о класичним писцима осим интерпретативне имају и теоријску вредност, јер су у њима поуздано предочена схватања и појмови који служе као полазиште дате интерпретације. Са становишта српског читаоца ово је посебно значајно, будући да се у нашој средини већ дуже време осећа недостатак правих информација о новијим идејама у теорији књижевности, нарочито са руског говорног подручја. Због свега тога, *Ситрајтежије ипријоведанја* Тање Поповић представљају драгоцену литературу и за слависте, и за теоретичаре књижевности, и за обичне љубитеље класичне руске књижевности.

Адријана Марчевић

ПОЛИФОНИ ИДЕНТИТЕТ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

(Сава Дамјанов. *Врџови несћварноџ*; Велики код: Ђорђе Марковић Кодер; Српски еротикон. Београд: Службени гласник, 2011)

„Сви смо стекли образовање на основу неких тријажа које су обављене пре нашег рођења. То је својствено свим културама... Ипак, подразумева се да није забрањено те тријаже довести у питање, па се стога не двоумимо да то учинимо“.

Жан-Клод Каријер,
Не надајте се да ћете се решити књиџа

Историје књижевности нужно подразумевају да су настале избором – „тријажом“ књижевног наслеђа. Искључивања одређених писаца, појединих њихових дела или посебних књижевних феномена можда су очигитија у прегледима светске књижевности него у историјама националних књижевности. Али, у историјама националних књижевности свако некњижевним разлозима мотивисано искључивање делује погубније и упадљивије. Безброј је примера занемаривања којима није главни проблем обим (представити прошлост у пуном обиму значило би постићи немогуће – поново је оживети) него и одређена идеологија, превласт одређене стилске концепције али и чињеница да се најлакше учи и чува већ научно – преписивање парадигме коју је једна култура већ прихватила као једино важећу, репрезентативну и вредну чувања. Али, књижевна прошлост би изгубила свој смисао ако би остала петрифицирана у наслеђеном облику монолошког избора. Сава Дамјанов је од оних ретких историчара књижевности који се ни у једном периоду свог рада није помирио са виђењем књижевне прошлости у временској капсули изолованој од актуелне књижевне праксе.

Историја књижевности и књижевна критика, али и прозно стваралаштво Саве Дамјанова ни једног тренутка се не двоуми да ли је потребно и могуће довести у питање досадашње „тријаже“ у српској књижевности. „Службени гласник“ је 2011. године објавио прве три, од најављених пет књиџа студија и критика Саве Дамјанова (*Врџови несћварноџ*, *Велики код: Ђорђе Марковић Кодер* и *Српски еротикон*). *Врџови несћварноџ* садрџе студију „Корени модерне српске фантастике“ (I), преглед српске фантастике од средњег века до постмодерне (II), низ текстова о писцима фантастике (III) и текстове о антологијама српске фантастике (IV). Друга књиџа (*Велики код*) у целини је посвећена различитим димензијама стваралаштва Ђорђа Марковића Кодера – њен први део је студија „Кодер: историја једне рецепције“ а други је састављен од текстова који са различитих аспеката истражују дело овог енигматичног аутора. Трећу књиџу чине антологија „Граждански еротикон“, која представља српску еротску књижевност насталу током 18. и почетком 19. века, и низ студија о еротском код појединих аутора или о еротском у различитим песмарицама као и у нашој савремености.

Предговори првим двама књиџа су текстови Милорада Павића, којем је Дамјанов био асистент на Филозофском факултету у Новом Саду али и дугогодишњи блиски сарадник. Први Павићев текст је реферат о магистарском раду Саве Дамјанова а затим, у незнатно измењеном облику, и рецензија студије „Корени

модерне српске фантастике“. Други текст Милорада Павића је приказ студије „Кодер: историја једне рецепције“. Поводом студије „Корени модерне српске фантастике“, Павић каже да је фантастика од *terra incognita* постала научна чињеница, да са овом студијом и сам предромантизам стиче релевантност у историји српске књижевности као и да се континуитет старе српске књижевности јасније сагледава у предромантизму. Павић говори о ономе што је српској књижевности данас, после двадесет шест година, неретко и даље тешко да призна: Дамјанов сагледава предромантизам из перспективе отпора „рационалистичким доминантама“ које је „наука и данас склона да генерализује као доминанте српске књижевности уопште“. Павић ће рећи и да ова студија представља „незаобилазан књижевноисторијски увид који подразумева и могућности реинтерпретације српске књижевне традиције у најширем контексту“. У оба текста Павић уочава да истраживања Саве Дамјанова превазилазе оквире свог предмета и говоре о процесима који су актуелни у српској књижевности и у време кад ове студије настају. Проблем рецепције Кодеровог дела преноси се на целокупну српску књижевност – и на њему се преламају „сав конзервативизам и сви отпори конзервативизму“.

У студији „Корени модерне српске фантастике“ Дамјанов полази од увида да се фантастици поклањало премало пажње (његова студија је први пут објављена 1985. године). Фантастика је запостављана због превласти парадигме која негује „насиље поруке над чистим, нефункционалним поетским“, односно због приоритета „референцијалне функције текста“. Непрекидно на страни оних књижевних појава које апсорбују традицију али и изазивају поетичка померања, Дамјанов нам открива „полифонијску слику традиције“, омогућава нам да уочимо у којој мери се књижевна прошлост потврђује у садашњици. Истраживање запостављених елемената књижевне прошлости не само да употпуњује полифонијску слику традиције него остаје трајни императив савремене „књижевноисторијске перспективе“.

Приступајући истраживању фантастике у књижевности предромантизма, Дамјанов не умањује значај оних ретких истраживача који су високо вредновали фантастику у српској књижевности (Зоран Мишић, Васко Попа, Божа Вукадиновић, Јовица Аћин) али и не пропушта да открије њихове недостатке које претвара у истраживачку корист: период (предромантизам) у којем није препозната фантастика постаје поље плодног рада. После анализе дотадашњих истраживања, Дамјанов се опредељује за појмовно одређење фантастике, преиспитује њен однос према жанру, истражује књижевнофантастичке токове који се сусрећу у предромантизму, одређује типове фантастике на основу тематско-садржајних критеријума, видове реализације фантастике и функције фантастичког дискурса. Поред препознавања и типова фантастике који ће касније бити антиципирани, не запостављајући и дела у којима је фантастика „узгредни онеобичавајући импулс“, аутор истражује фантастику у роману, епском песништву, драмском стваралаштву али и другим облицима прозе предромантизма. Током свог подстицајног истраживања, Дамјанов све време прати знаке деконструкције просветитељства и његових кључних поставки – на почетку и на крају студије се говори о истом: о важности дугог трајања књижевности која није апсолутизована као једина и права али је релевантна „са становишта савременог књижевног искуства“.

Други део књиге је, како сам аутор каже у напомени на крају, увод у „(ненаписану) историју српске фантастике“. Пратећи развој фантастике од средњег века до постмодерне, Дамјанов разграничава четири периода (од средњег века до барока, од просвећености до реализма, од модерне до постмодерне, сама постмодерна) и представља поетичке доминанте фантастике у сваком од њих. Сагледавајући фантастику у постмодерни, закључиће да она сведочи о превладавању „рационално-логичког дискурса“.

У трећем делу књиге налазе се текстови „аутопоетичке блискости“ настаја-ли у периоду од 1981. до 2004. године али поређани не по времену свог настанка него у складу са књижевноисторијском хронологијом. Сваки од ових текстова иза-зива померања у виђењу српске књижевности, убедљиво и аргументовано нам откривајући „вртове нестварног“ као неправедно запостављени ток традиције која се креативно обогаћује и у постмодерни. Ове текстове написао је историчар књижевности којем је занимљивије питање како би писац прошлости читао пи-сца наше савремености (Венцловић Павића, Стерија Душана Ковачевића...). Инте-ресовање за фантастику омогућава Дамјанову да у својим огледима увек делује откривалачки, било да је реч о фантастичном као слоју који је дуго био невидљив поред историјског и алегоријско-симболичког (у делу Јована Рајића), о онирич-ком код Доситеја, уделу фантастике код Симе Милутиновића Сарајлије, фанта-стичкој књижевности Кодера, Јована Суботића, Стефана Митрова Љубише, Дра-гутина Илића, Момчила Настасијевића, Massuke, Павића, Зорана Живковића, Јовице Аћина, Немање Митровића или Владимира Пиштала. Неки од ових тексто-ва су написани као кратке приче – истински метанаративи. Говорећи о *Алманаху Београдске мануфактуре снова*, Дамјанов у стваралаштву српске постмодерне књижевности проналази крајњу потврду своје тезе: фантастичка књижевност није уљез него је заснована у „моћној и блиставој, традицији“ (у четвртм делу књиге који садржи приказе антологија фантастике, кад говори о антологији Предрага Палавестре, каже да се са овом антологијом фантастика вратила традицији).

Напоменимо да је већ у својој првој обимнијој студији Дамјанов наговестио своја два велика будућа предмета – еротско у књижевности и стваралаштво Ђорђа Марковића Кодера. Истражујући на пољима која су и данас често схваћена као табуизирани области, Дамјанов је остварио значајне резултате – ако у предгово-ру првој књизи Павић говори о Дамјанову као о кандидату (за звање магистра наука), данас о Дамјанову можемо говорити као о незаобилазном водичу у откри-вању и актуализацији српске књижевне прошлости али и као о истраживачу увек спремном да препозна и нове књижевне вредности.

Друга књига (*Велики код: Ђорђе Марковић Кодер*) у целини је посвећена Ко-деровом стваралаштву и представља најобухватније истраживање његовог дела до сада. У студији „Рецепција дела Ђорђа Марковића Кодера у српској књижевности“, која заузима готово две трећине ове књиге, Дамјанов прати све релевантне тексто-ве о Кодеру од средине 30-их година 19. века до времена у којем настаје његова сту-дија (1996) и не пропушта да подвуче доприносе Јакова Игњатовића, анонимног критичара из 19. века, Живка Милићевића, Миодрага Поповића, Боже Вукадино-вића, Душана Иванића и Необојше Васовића али и да уочи оно што у њиховим су-довима не одговара његовој перцепцији. Са друге стране, Дамјанов критици излаже и сва она помињања Кодера која указују на неразумевање његовог дела (Љубомир Ненадовић, Ђорђе Поповић Даничар, Змај...). Студија о Кодеру прати настанак, развој и постепено нестајање „естетичке дистанце“ према Кодеровом делу; стога представља делотворну методологију примењиву и у случају других књижевних феномена. Бавећи се књижевном прошлошћу, Дамјанов решава питање књижевне савремености: аргументовано откривајући континуитет онога што канон одбацује отвара се могућност превредновања. Кодер, сувише велик изазов за српску културу у време 19. века јер су његова мишљења о језику и култури схватана као отпор вуковској норми и моделима патријархата, тек после искуства авангарде и пост-модерне бива прихваћен као неизоставни део српске књижевности, њене „живе традиције“. Речи Јакова Игњатовића („Игноранти или пакосњаци, који својим знањем монопол терају, исмејавали су тога ради Кодера“) на најбољи начин опи-сују однос српске књижевности према Кодеру који је промењен тек у последњих

тридесетак година, дакле у периоду у којем и настају текстови обједињени под насловом „Велики код“ а у којима Дамјанов истражује лексичке и формалне собине Кодерових спегова, порекло и континуитет лексичких игара које воде до Кодера, његов симболизам и његове „прозне епифаније“, интертекстуалност и мотив даровања, Кодерово место у оквирима (и изван њега) европског романтизма...

Српски еројикон наставља да представља и истражује оне области српске књижевности које нису довољно заступљене у канонизованом погледу на њену историју иако то заслужују својом подстицајном уметничком вредношћу и својим значајем. У предговору ове књиге Дамјанов нам открива скривене тајне творачких богова Ероса и Порноса који истрајавају у стварању „Божанске Уметности Телесног“. Ако је предговор упућивао и на неке од кључних особина књижевног стваралаштва Саве Дамјанова, уводна студија „Гражданског еротикона“ представља аналитички приступ предвуковској традицији еротске књижевности. И приступ еротском, као и у ранијим студијама фантастици, Дамјанов убедљиво оправдава његовом двоструком актуелношћу – како у европским оквирима када настаје, тако и данас када је еротско постало „део живе традиције (подвукао С. Д.) која истински комуницира са савременом рецепцијском свешћу“. И заиста, еротска поезија из многобројних грађанских песмарица али и еротска књижевност аутора као што су Александар Пишчевић или Сава Текелија, данас делује као нешто што се не сме изгубити из вида у сваком приступу књижевности, па био он читалачки, истраживачки или стваралачки. *Српски еројикон* се одважно креће од књижевне прошлости ка нашој савремености: у тексту „Уместо поговора: табу – шта је то?!“, Дамјанов говори о нашој стварности (текст је писан 2009. године) која је, за разлику од наше прошлости, мање спремна да се суочи са табуираним темама и смело пита зашто не озваничити забране и казне када ионако живимо привид слободе.

Стиче се утисак да се књиге Саве Дамјанова појављују у право време: у години када и „политички аналитичари“ у гледаним ТВ емисијама говоре писцима да они као писци имају право да пишу шта желе али да немају право да постану *mainstream* у српској књижевности. Тако се изнова актуелизује борба око питања превласти замишљене истине о стварности. Данас, када се ово питање жестоко актуелизује, истраживања Саве Дамјанова нуде решења која у потпуности обесмишљавају сваки одговор конзервативизма и показују да је идентитет српске књижевности далеко сложенији и богатији од оног који би да се представи као утилитаран и у поруци али и у свом првенству. Промењена слика књижевне прошлости, указивање на полифони идентитет књижевности, за Дамјанова представља могућност књижевног историчара која је, како он сам каже, „најизазовнија, најзанимљивија и најаутентичнија“ – штампање књижевноисторијских и критичких радова Саве Дамјанова у пуном обиму и потврђује да је њему пошло за руком да ту могућност на најбољи могући начин и оствари.

На крају, чини се битним изрећи и једну личну напомену: студије Саве Дамјанова о српској фантастици, Кодеру и еротском први пут сам читао у другој половини последње деценије 20. века, у време када сам о њима као студент могао да слушам од самог њиховог аутора. Читајући их данас поново, изнова откривам да њихова актуелност, свежина увида и субверзивно-креативни карактер није нестао. Његова истраживања су у великој мери утицала да се употпуни слика српске књижевности, како оне у прошлости, тако и оне у садашњости. Рећи да на трагу Саве Дамјанова остаје да се уради много тога довољно је за крај овог скромног приказа.

Жељко Милановић

ПОЕЗИЈА ЕЗРЕ ПАУНДА У СРПСКОХРВАТСКИМ ПРЕВОДИМА ВЕРЕ САВИЋ

(Вера М. Савић. *Поезија Езре Паунда у српскохрватским преводима*.
Jagodina: Pedagoški fakultet u Jagodini, 2010)

Монографија Вере М. Савић *Поезија Езре Паунда у српскохрватским преводима* има 152 стране и подијељена је на 4 дијела. Први дио чини Увод (9–14) у којем Савићева поставља за циљ „да у једном специјализованом сегменту допринесе изучавању области преводне књижевности и југословенско-америчких књижевних веза”. У другом дијелу (15–46) она дефинише поетику Езре Паунда у контексту америчког модернизма (Настанак модернизма и Паундова рана поезија; Паундова поетика превођења; *Hugh Selwyn Mauberley*; *The Cantos*; Елиот о Паунду; Паундова књижевна критика; Рецепција Паундове поезије). Трећи дио чини централни дио монографије и у њему се испитује пјесникова поезија у српскохрватским преводима (47–128). У Закључку (129–132) Савићева своди резултате свог веома значајног истраживања. Осим исцрпне Библиографије, Савићева даје и прилоге у којима износи статистички и хронолошки преглед објављивања Паундових дјела и превода у појединим издањима (Библиографија дела Езре Паунда; Библиографија превода поезије Езре Паунда објављених у посебним издањима; Библиографија превода поезије Паунда објављених у збиркама; Библиографија превода поезије Езре Паунда објављених у периодици; Библиографија превода критичких текстова објављених у посебним издањима, збиркама и периодици; Хронологија објављивања дела Езре Паунда на енглеском језику; Хронологија објављивања превода).

Веома прецизно и методолошки утемељено истраживање Вере Савић у овој монографији показало је оправданост избора једне овако формулисане теме будући да је рецепција поезије Езре Паунда у српскохрватским преводима до 1990. године до сада недовољно испитана. Да би испитала постављену тезу, Вера Савић на самом почетку своје монографије дефинише америчку књижевну сцену у тренутку појављивања Езре Паунда, али и указује на богатство његовог поетског и критичког опуса. Испитујући обимну критичку литературу, она одређује мјесто Езре Паунда и закључује да „интересовање за Паундову поезију и критику није престало ни након његове смрти, када је објављено на десетине књига о његовом стваралаштву, што такође сведочи о његовом и великом и несумњивом значају.” Утврђивање значаја Паунда за англоамеричку поезију и његова рецепција на енглеском језику послужили су Савићевој и као полазна основа за, како каже, „тумачење избора његове поезије и објављивање на српскохрватском језику”. Тако је испитала веома обимну рецепцију Паундове поезије на српскохрватском језичком подручју у току друге половине 20. века, односно од педесетих година и првих превода објављених у збиркама поезије, па до краја деведесетих, и вредновала преводе који су посебни преводилачки изазови и/или имају посебну естетску вриједност. Савићева је дошла и до закључка да естетски успјели преводи представљају резултат „развоја и примене посебне поетике превођења, коју срећемо у бројним преводима наших песника-преводилица“.

Вера Савић је испитала разлоге избора одређених текстова за превођење, па и Паундових, и констатовала њихову бројност пратећи вријеме у којем је дјело настало, али и Паундове естетске погледе. Ауторка ове јединствене студије није заборавила да испита ни незаобилазни 'хоризонт очекивања', улогу издавача, утицај преводне књижевности на развој наше књижевности, као и мисионарску и умјетничку улогу самих превода. Ограничена обимом монографије, она је анализирала и вредновала само репрезентативне преводе, оне који су за њу представљали посебне преводилачке изазове.

Вера Савић је у овој монографији постигла циљ који је себи поставила: да подробним изучавањем рецепције поезије Езре Паунда у српскохрватским преводима да више него значајан допринос изучавању преводне књижевности и југословенско-америчких књижевних веза. Њен допринос се огледа и у указивању на потребу за доследним и критичким вредновањем превода поезије Езре Паунда на српскохрватски. Посебну улогу одиграо је добро одабрани метод који се наприје бавио анализом изворника, потом лингвистичком анализом превода, упоређивањем изворника и превода, и коначно анализом самосталних поетских вриједности превода. Значајну улогу одиграо је и мудро одабрани корпус: Паундова посебна издања, Паундове збирке поезије и књижевна и општа периодика објављена у другој половини двадесетог вијека.

Овако конципирана студија *Поезија Езре Паунда у српскохрватским преводима* Вере Савић омогућила јој је не само да уради прецизну и често надахнуту анализу превода, него и да представи појединачне библиографије, које су дате у Додатку, што јој даје посебну вриједност. Савићева прати дефинисану тезу, путеве рецепције Езре Паунда, доследно и све своје налазе саопштава јасним, препознатљивим стилем, лако се крећући путевима који досадашњи истраживачи нису испитали. Оно што јесте на овај начин подробно испитала даје не само могућност хронолошког праћења присуства Паундове поезије код нас, него и интересовања, које се, како Савићева наводи, не би увијек поклопило једно с другим. Сумирање резултата Паундових превода на српскохрватски језик показује, по њеном тврђењу да су, „у целини гледано, и структура и квалитет превода веома задовољавајући, да је Пундова заступљеност у збиркама и периодици задовољавајућа и углавном репрезентативна, али да недостаје свеобухватније посебно издање које би укључило и већи број раних песама и већи број песама из епа *Cantos*.“ Савићева такође налази да „врхунским преводима песника-преводиоца није потребно осавремењивање, него би њихова поновљена издања могла да задовоље интересовање нове читалачке публике која је и у 21. веку отворена за сензибилитет америчке модернистичке поезије у песмама Езре Паунда.“

Монографија Вере Савић *Поезија Езре Паунда у српскохрватским преводима* свједочи о ауторки која показује значајан научни потенцијал јер је сачинила вриједно научно дјело које несумњиво обогаћује српску англистику и науку о књижевности. Монографија може веома успјешно послужити не само изучаваоцима књижевне критике и критике преводне књижевности, него и изучаваоцима дјела Езре Паунда.

Радојка Вукчевић

КЊИГА РАЗУМЕВАЊА И ОДАНОСТИ

(Јован Делић. *Иво Андрић, мост и жртва*. Нови Сад: „Православна реч“. Београд: Музеј града Београда, 2011)

Говорећи, једном приликом, о улози критике у књижевности, Иво Андрић, пошто је најпре изрекао каква критика често јесте а не треба да буде (подозрива и иследничка), износи шта сматра потребним да критика чини: „Писцу треба приступити као према вредности, као према нечем и неком ко поседује извесан дар, извесне (духовне) способности и вредности, неговати га, подржавати у његовом основном настојању. И тек потом, рекао бих, долази посао критике: да види, да уочи, објасни вредност тог дара, вредност те вредности, вредност дела, песничку идеју и језик, а не сплет неких тајних или мрачних намера“ (И. Андрић, *Писац говори својим делом*, приредио Р. Вучковић, Београд 1994, стр. 178). Критички посао којег се подухватио Јован Делић, организујући своје досадашње радове о Андрићу (допуњујући их и неколиким новим), у основи испуњава речена очекивања протомајстора српског приповедања. Полазећи од Андрићевог дела као вредности утемељујуће – али вредности што се, уз друге једнако постојане, циљано данас подрива и крњи на толике активне и пасивне начине – Делић настоји да укаже и ојача општу свест о томе кога имамо, и до кога морамо држати ако нам је до нас самих стало. Књига Делићева, под насловом *Иво Андрић, мост и жртва*, приређена је у поводу полувековног јубилеја од прве и једине Нобелове награде доспеле у српску књижевност, као и стогодишњице првог објављеног Андрићевог књижевног рада, и припада реду библиофилских издања. Читав паралелан ток књиге, фотосима издашно опремљене (Тања Корићанац) и атрактивно обликоване (Вељко Дамјановић) – чини богата визуелна прича о животу великог писца. Значајне годишњице, а ова је за нашу пољуљану књижевну самосвест од прворазредног значаја, обично нас подсети на неодужене дугове према нашим стваралачким великанима.

Књига коју Делић предочава књижевној јавности мозаичне је природе, али уједно садржава обухватан поглед, с довољно нових, подстицајних интерпретативних приноса у односу на досадашње писање о Андрићу – а у очекивању Делићевих извесних будућих, још потпунијих критичких обухватања великог приповедача, песника и есејисте. Делић, у својој књизи, одаје почаст и једном помном тумачу Андрићеве уметности, Иву Тартаљи, чијим двома студијама посвећује посебан текст, проверавајући њихове домете с удаљене временске позиције од њиховог објављивања.

Након подуге библиографије о Андрићу, у којој не мањка ни замашних синтеза, Делић прилаже своје зрно „општем гумну“ (да искористимо давну синтагму Николе Кољевића) крећући у тумачење неких битних текстова, као и у анализу оних аспеката Андрићеве књижевности досад осталих изван ужег фокуса досадашњих тумача. Има књижевних зналаца (и све их је некако више) које књижевни текст не обавезује одвише, него говоре *поводом* књижевног текста и у причи о тексту одбегну подалеко од њега. Делић је, опет, „дијачки“ наднет над текстом, непрестано га има пред очима, обилно наводи, зналачки и истанчано коментарише. Тако се једино и могу извести убедљиви критички докази по чему је Андрићево дело вредност, додатно га оснажујући и својим тумачењем. Застајући, такође, на

основној традицијској залеђини нашег нобеловца, оличеној у Вуку, усменој епици и Његошу – пре свих осталих из његове широке лектире са више светских језика – Делић потврђује и притврђује да Иво Андрић није ни случајно ни тек декларативно изабрао српску књижевност као своју (пored других, уносних избора, чак и тада), да би потом српској култури безмерно, продуктивно узвратио.

На оквирима Делићеве књиге о Андрићу дата су два, свакако сумирајућа искуствена исказа српског нобеловца. Почине се беседом „О причи и причању“, изговореном пре пола века пред лицем читавог књижевног глобуса, а завршава жанровски неодређеним и круцијалним записом „Мостови“. Почетни Делићев ауторски сегмент књиге чине два текста са назнаком „енциклопедијски поглед“, што упућује и на њихову првобитну намену. Реч је о језички крајње згуснутим, а прегледно и наративно окретно написаним ауторским радовима чија информативност добро надмашује њихов обим. Један је текст посвећен биографији, а други самом делу Ива Андрића, укључујући и селективни али довољно широк попис критичке библиографије о овом писцу, не само код нас него и у свету. Као по ономе чувеном налогу тетке Анунцијате из (овде посебно разматраног) есеја „Разговор са Гојом“ („Збијај, збијај то боље! Што га жалиш? Збијај то јаче!“), тако је и Делић у сваку реченицу двају текстова, писаних по строгим лексикографским узусима, уткивао опсежан корпус доступних, суверено систематизованих чињеница о Иву Андрићу, како о животном путу и епохалним околностима његовог рада, тако и развоју тога дела, историји рецепције, укратко: о свему што образованом читаоцу, али и проучаваоцу, може бити од помоћи за даљи пут кроз разумевање Андрићеву прозу. Истовремено, као што се и очекивало од Делића, поред сумирања увида данашње андрићологије, низ критичких нагласака и поенти овог сажетог осврта на једно тешко сводиво дело припадају личном уделу овога тумача, од којих ће неке ставове развијати у наредним, проблемским огледима, или које тек има да уобличи, овде их тек најављујући. По свему битном, овако изгледају узорито писани текстови енциклопедијског типа, а овде су увод у централне Делићеве огледе у књизи *Иво Андрић, мост и жртва*.

У анализи приповетке „Мустафа Маџар“, једног од главних остварења Андрићевог раног периода, аутор се бави техником грађења портрета главног јунака, као и одјелица поетике експресионизма. „Анализом ове приповијетке покушаћемо да дођемо до начела њеног обликовања, односно да, на појединачном примјеру, дођемо до неких елемената поетике портрета Ива Андрића, а да потом портрет Мустафе Маџара доведемо у везу с поменутиим Андрићевим ликовима, такође славним побједницима, митским Алијом Ђерзелезом и нама ближим Омер-пашом Латасом“ (стр. 86), исписује Делић на почетку огледа о мрачном османлијском јунаку, најављујући да ће се, циљано и слободно, кретати уздуж и попреко Андрићевог дела, што чини и у другим радовима, увек усредсређен на изабрану тему. Путању и наративну логику моделовања историјске грађе Делић разматра на примерима ликова везира, градитеља ћуприје на Дрини и моста на Жепи, са иманентном темом човековог остварења кроз његово дело и делање, коју код Андрића неумољиво прати стална сенка релативизације и изобличења сваке победе и сваког успеха. „Мост на Жепи проблематизује ’легенду’, предање, прерађује је и ’деформише’, па ’онај који ово прича’ – и који се појављује у лирској поенти на крају новеле – даје јој привид неприкосновене ’историје’, али ’историје’ која прича једну метафизичку причу о људском дјелу, стварању, ствараоцу, љепоти и судбини“, закључује Делић (стр. 105).

Оглед „Светост и свјетлост жртве“ изнова показује како Делић, следећи насловљени ток разматрања прави сврсисходне излете унутар дела писца којим се бави, указујући на дубинска значења маркантних тачака Андрићевог најпознатијег

романа. Премда му приличе широки потези и синтетички увиди, Делић радије посеже за анализом знаковитих детаља, спајајући их са другим, у Андрићевом књижевном простору удаљеним појединостима. Пишући о чувеној сцени романа *На Дрини ћуџија*, тек након ваљане аналитичке припреме Делић постаје спреман да повуче традицијску вертикалу садржану у опису страдања бунтовног кулчара Радисава, сажету у следећем закључку: „Радисављева сижејна линија везује Андрићев роман *На Дрини ћуџија* с традицијом српсковизантијских покосовских мученика, односно с мучничком линијом у нашој јуначкој пјесми. Та је линија, међутим, изведена потпуно модерно: контрастирањем поступака демитизације и ремитизације. Прво се демитизује јунак предања и легенде; чак се пародирају његова натприродна снага и његов физички изглед, да би се – не одступајући од реално-психолошке мотивације, али користећи митске симболе, слике и аналогии – ремитизовао и уздигао до светости“ (стр. 116). До сувереног општег закључка могло се доћи једино у сабраном ишчитавању, корак по корак, сигнал по сигнал, следећи површинске и подземне токове приповедног дела.

Реконструкција Жанете Ђукић Перишић „потенцијалног романа“ о Томи Галусу (*На сунчаној стјани*) у фокус пажње доводи контрастну паралелу између главног лика (чији је прототип млади Андрић) и мрачног Постружника, док портрет једног бочног (а приповедно повлашћеног) и другачијег лика, у роману *Омер-џаџа Лаићас*, сликара Караса, Делић тумачи у светлу културних разлика два неспојива света, али и издвојености личности ствараоца уопште, честом и дискретно спроведеном Андрићевом темом, уплетеном у нити основне линије приче: „Сижејна линија у Карасовом знаку има, према нашем увиду, несумњиву поетичку димензију. Покушали смо да покажемо како управо та линија отвара низ питања и даје низ одговора у којима би се могли наћи и Андрићев погледи на умјетност и књижевност“ (стр. 151). У оба наведена рада опет су у средишту ликови, портрети, и све што доприноси њиховом рељефном приповедном обликовању – на шта отпада нужни део одгонетке пишевог велемајсторства.

Андрићево дело нам указује, поред толиких пишчевих непосредних изјашњавања, колико његово приповедање израста на тлу културе великих синтетичара наслеђеног и новог, општег и овдашњег, као што су Вук и Његош. Делић се овде посебно бави пишчевим сродничким везама с двојицом корифеја из доба нашег патријархалног романтизма, као што указује и на иницијална сагласја са књижевним горостасом Андрићевог нараштаја, Милошем Црњанским, али, такође, заборавне подсећа да је и Данило Киш (код групације жучних аутошовинистичких духова данас идолотризован и накнадно коришћен против матице књижевности којој припада) вољно и поштено признавао Андрића као чврсто претходничко упориште своје прозе. При таквом приступу овај тумач чини нешто посебно важно у времену стратешких културних дезинтеграција и деградација: указује на чињеницу – макар онима што до чињеница елементарно држе – да су све те истакнуте ауторске појаве дубински повезане у јединственом и моћном традицијском низу српске књижевности.

Поред носећих тема, као што је Андрићево опсесивно, стално варирајуће проблематизовање крајњег домета и смисла човековог стваралаштва и других прегнућа, Јован Делић доста пажње посвећује његовој лирици и есејистици, оном делу његовог опуса што је – делимично и под утицајем самог скрупулозног писца – критика некако стављала у други план. Почев од тумачења експлицитно поетичких значења беседе „О причи и причању“, Делић прелази на „Разговор с Гојом“, вредносно га издвајајући не само унутар есејистике разматраног писца него и наше есејистичке књижевности уопште. „Есејистика“, истиче Делић, „прожима цијело Андрићево дјело, оно је у његовим темељима.“ (стр. 60) Да би такву тврдњу, с којом

се није тешко одмах сложити, и показао – тумач расветљава деоницу по деоницу ове изузетне лирско-приповедно-есејистичке творевине, налазећи и оно што је укратко поетички садржала беседа са доделе Нобелове награде али и још толико тога, и тако посведочио несвакидашњу књижевну самосвест и умну осетљивост којима је проткано укупно Андрићево приповедање. Делић прилично аналитичке пажње посвећује лирици Ива Андрића, писаној у окриљу авангардистичке генерације, уочавајући и његов књижевноисторијски допринос у домену слободног стиха и поезије у прози, као и друге особености што су, напокон, у пуном светлу исказане у *Знаковима ѿред ѿића*, или у ванредном резимеу укупне његове књижевности, у запису „Мостови“, чијим се тумачењем и затвара овај круг Делићевих радова о Андрићевој књижевности. Жанрвску граничност, као обележје модернизма којем је резервисани Андрић суштинскије припадао од многих гласних површника, Делић сагледава на запису *Мосѿови*, који је сам Андрић третирао као песму у прози – како и показује његова књижевна архива.

Есејистичка проза о Гоји једнако је занимљива, показује Делић, и као пример жанровског споја есеја и приповедне прозе, на чему, уосталом, есеј одвајкада и почива. На другој страни, познати текст „Мостови“, смештен на задњи оквир књиге, простор је укрштања лирике и есеја, па га Делић – упућујући нас на досад превиђано Андрићево жанровско сврставање овог текста – разматра као песму у прози и ставља је у контекст (само)запостављеног лирског рукавца Андрићевог укупног дела. Аутор књиге *Иво Андрић, мосѿ и жрѿива* показује не само целовитост мајсторовог опуса у разним жанровским облицима, него и плодно преплићање жанрова – а посебно указује на висок и највиши степен пишчеве остварености у свим књижевним врстама, без разлике, макар му приповетка била и остала првенствена форма.

„Мисао треба да буде брза, муњевита, као куршум“, исказ је Андрићев о искуству писања: „Њу треба разгибавати, вежбати. Ако је у покрету, можда ће нешто и бити од ваше списатељске намере“ (*Писац ђовори својим делом*, стр. 242). Нешто од такве хитрине и разгибаности носе Делићеве анализе, одмакнуте колико и саучесничке, подробне али концентрисане. Садејство знања и сензибилитета иначе даје спој од поуздања, а тај спој, и овде као и у другим својим текстовима и књигама, исказује Јован Делић, сав у мисленом покрету, и усмерен на смисаона средишта текста, не обазирјући се да ли ће му когод замерити повремене личне одушке, којима подвлачи оданост предмету свога научно утемељеног изучавања. „Значајна је критика“, наводимо опет Андрићеве речи, „али само она која ће се јавити педесет година после наше смрти“ (*Писац ђовори својим делом*, стр. 242). Педесет година након што је српску књижевност довела у жижу светске пажње, Андрићева књижевност у Јовану Делићу добија још једног респективног критичара, али критичара у пуном јеку посла свођења личних дугова према делу наше класичне приповедачке парадигме, што се ницијим идеолошки деструктивним напором срушити или скрајнути не може.

Драѓан Хамовић

ПЕСМА, ПОЕМА И ПОЕТИКА МАТИЈЕ БЕЋКОВИЋА

(*О њесмама, њоемама и њоеџици Матије Бећковића*. Зборник радова, Институт за књижевност и уметност. Београд: Учитељски факултет универзитета у Београду. Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2012, 532 стр.)

Зборник радова *О њесмама, њоемама и њоеџици Матије Бећковића* четврти је по реду који је настао у Требињу, настојањем Института за књижевност и уметност и Учитељског факултета у Београду и Дучићевих вечери поезије и Требиња као града домаћина. Тако се зборницима о поетикама Дучића, Раичковића, Симовића и Бећковића, а пред нама је скоро уобличен зборник и о поетици Милована Данојлића, плете чудесни венац Јовану Дучићу у част. Тако се књигама ствара задужбина великом песнику српском који је свој мир и спокој нашао у овом граду, у задужбини њему посвећеној. Треба истаћи и да је ово четрнаести научни скуп о делима највећих српских песника XX века које је иницирао пројекат Института на којем се изучава поетика српског песништва, који данас слови „Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст“, а којим руководи проф. Јован Делић, доброно припомогнут учешћем проф. Александра Јовановића. Ту смо и ми сви остали који смо се здружно придружили и годинама истрајавамо на реализацији овог добро осмишљеног пројекта.

У уводној речи Јован Делић с правом истиче: „Ми, вјероватно, немамо пјесника који се тако промјенио као Бећковић: од пјесника са наглашено егоцентричном позицијом пјесничког субјекта у првим збиркама, до изразито имперсоналног пјесника који се повукао из пјесме. До те имперсоналности у поемама и новијим пјесмама-параболама, пјесмама-причама, Бећковић је дошао не кроз дијалог са Елиотом, већ кроз дијалог са сопственом традицијом. Свеједно, ријеч је о необичној Бећковићевој модерности ... Бећковић је у поемама искористио искуства модерне прозе. Он често уводи приповједача, казивача, али и технику 'сказа'“.

На овако усмерена истраживања у овом зборнику, при чему се до Бећковићеве експлицитне поетике долази читањима његових шкртих „бележака“, „поговора“, али понајвише аутопоетичких стихова, упућује и први прилог чији је аутор Јован Делић, посебно се бавећи Бећковићевим језиком и његовим односом према језику, називајући тај песников приступ „својеврсном археологијом“, „повратком извору“ у дубини пјесничког и језичког памћења. Притом Делић виспрено уочава да је Бећковићев повратак „живом говору“ илузија усмености у уметничкој поезији, да такав поступак води отварању према нарацији и епској традицији на посве нов начин. А када је реч о језику, о истицању Бећковићевог става да је „језик насушна потреба као и хљеб“, покушају да начиним одговарајући бећковићевски стих, метафору која је сама себи довољна: „Језик наш насушни.“

У првом делу зборника Петар Пијановић, трагајући за експлицитном поетиком Матије Бећковића, детаљно разматра његове поетичке погледе у сфери питања језика, „стarih извора“ и усмености, Миодраг Матицки естрадно-реторичко-ораторску страну Бећковићеве поетике, Радивоје Микић дијалекатске поеме у чијем је средишту карневализација слике света до које долази зато што су у тематско средиште постављене приче и јунаци смештени у необично време, а тачка гледишта казивача је гротескно-хуморно интонирана, Бошко Сувајџић се позабавио апелативним жанровима у Бећковићевој поезији, а Драган Хамовић прати

како се развија тема идентитета у Бећковићевим каснијим делима, посебно у поемама.

У другом одељку Горан Радоњић посебну пажњу поклања пародијском у Бећковићевом делу као особеном виду и самосвојном односу према традицији, начину како песник хумором превладава патетику епског израза, Предраг Петровић пише о повезаности хумора и смрти, почев од цинизма и гротеске па до црног хумора и апсурда, Марко Радуловић документовано показује како се Бећковићев песнички језик одвојио од сакралне основе и како је, заједно са митским сликама, архетиповима и трагичком сублимацијом херојског искуства, ступио у слободно поље пародије, аутопародије, конструкције и деконструкције, а Недељка Перишић у прегледу генезе херојског, пуну трансформацију и деконструкцију открива у закључној поеми-збирци *Кад будем млађи*.

Трећи одељак заузимају прилози о љубавној лирици Матије Бећковића. Анализом поеме *Вера Павладољска* Ранко Поповић нам пружа занимљив прилог о поетици љубавног песништва, истичући да је оваква поезија допринела да Бећковићева песничка генерација раскине с дотадашњом поезијом чврсте форме и херметичког смисла, афирмишући тип наглашено реторичког песничког говора, препуног слободних метафора, ироније и заводљивог парадокса. Александар Јовановић анализира облик и композицију поеме *Кад дођеш у било који град*, испеване поводом смрти лирске јунакиње 1999. године и трага за мотивско-смисаоним додирима ове поеме са поемом *Вера Павладољска*, песмама *Барка* и *Тужованка за Вером Павладољском*. Оливера Радуловић у поеми *Кад дођеш у било који град* налази визију Небеског Јерусалима.

Пети одељак доноси вишестране приступе Бећковићевој поетици. Андреја Марић анализира Бећковићев поступак ослањања на средњовековну традицију (тематско-мотивске инспирације и особит однос религије и поезије), Александар Милановић у поеми *Ђераћемо се још* приказује начине активирања дијалеката као основе песничког језика, творбу индивидуалних неологизама и стилске варијације, Сања Париповић показује како се у раним Бећковићевим сонетима огледа „талас модерније грађеног сонетног облика у српској поезији“, укључујући поигравања римом, стихом, ритмом сонетне гипкости, графички аранжман сонета итд., уз помоћ Бећковићевог успешног остваривања синкретичности епског песништва, Бранко Брђанин настоји да жанровски класификује и одреди његове „драмске поеме“, посебно у светлу многобројних радио-драмских извођења и позоришне инсценације, Марко Аврамовић нам подарује занимљиву паралелу на плану поетике Матије Бећковића и Бранислава Петровића, а Персида Лазаревић ди Ђакомо упознаје нас са присуством поезије Матије Бећковића у интернет мрежи на италијанском.

У петом одељку Александар Петров заокружује зборник прилогом о књижевној биографији Матије Бећковића и, на крају, следи Бећковићев прилог „*Agroetica* или аутобиографија“ који заслужује посебан осврт.

Рецепција песничког дела Матије Бећковића, комуникација коју остварује са читаоцима, још више слушаоцима његове поезије, његово прихватање у народу као савременог „живог“ Његоша, као песника-беседника, свакако захтева и приступ и тумачење његове поетике из естрадно-ораторско-реторичког угла. То посебно важи после заокрета у његовој поезији са трокњижем *Леле* и *куку*; *Рече ми један чоек* и *Ђераћемо се још* (по Ранку Поповићу то је његов „горштачки вијенац“), од поезије сонета ка својеврсној, чак и субверзивној имперсоналности у дијалогу са традицијом. Ту у првом плану долази драмска, дијалогска форма његове поезије, склоност ка поеми, окренутост прозном систему било да је реч о стиху (специфичан драмски десетерац који инклинира прозном моделу кратких

усмених форми), било да је у питању феномен увођења ликова у песму преузетих из усменог приповедања и надгорњавања. Усменог приповедног типа је, често, и хумор, Бећковић готово да „лиризује“ хумор који функционише у колективној комуникацији, на релацији приповедач – слушаоци, односно део је усменог перформанса. Његове параболе као парадокси у функцији су досетке. Сходно томе и рецепција таквих његових песама усменог је типа, тако да је за њихово прихватање битна чујност, гласност поетских фигура и укупне изражајности, за разлику од поезије која се чита из тиха, када су на осами песник и читалац, када предност имају интровертност и тежња ка поклапању (усклађивању) лирских доживљаја.

Бећковић се колективу обраћа директно или индиректно (зависно од избора одговарајућих жанровских облика). У питању је чаробни троугао усмености: онај који говори, онај коме се говори и, најважнији, онај о коме се говори, најчешће народ, ми. Бећковићев поетски трик јесте у замени места учесника у том „тријалогу“, замена њихових позиција. Управо у тој динамици замене места учесника у „тријалогу“ он се највише оглашава и као језикотворац. Речи, говорни истрошени клишеи, језик улице и свакодневља, благослови, клетве, пословице, преусмеравањем добијају нови контекст, преуобличавају се, деконструишу, посувраћају се, преобликују у неубичајену метафору. То посебно долази до изражаја када се замени онај који казује, па буде да казивање потекне од колектива. Тад искази добијају на снази изражајности, на гласности, јер су налик ономе што изговара хор у класичним драмама (у Његошевом *Горском вијенцу* – Коло), када се притврђује напред речено и када апелативни искази, императивни облици, осуде, поуке, постају део трагичне визије историје.

Када је у питању преузимање таквих облика из усмене традиције превладавају пословице, изреке, брзалице, бројанице, клетве, словенска антитеза, загонетање, шалјиве приче, анегдоте, шале. Врстан хумориста и сатиричар, Бећковић радо посеже за епиграмским, афористичким и формама графита. Тако остварена гласност главни је разлог, боље рећи даје песнику снагу, да својом поезијом напуни трг. Занимљиве су у овом зборнику паралеле његове поезије са делима још неких песника, пре свега неосимболистима, који су писали песме за јавно говорење, попут Бране Петровића и Слободана Марковића Марконија, те Бранка Милковића родоначелника поетске естраде (Марко Аврамовић).

Бећковић је, ипак, посве другачији тип песника. Он негује, најчешће, сатирични десетарац, који престаје да буде епски, него је пре пародија епског десетерца. Зато у његовим песмама овај окоштали стих, који је спутавао генерације наших родољубивих лиричара, делује модерно, као нови тип изражајности. На том плану показала су се у овом зборнику продуктивним поређења његовог и Његошевог десетерца, начина њиховог убрзавања овога стиха. Његош на другачији начин и са другачијим намерама и циљем убрзава десетерац. У томе му помаже лирска народна песма у десетерцу. Његошев десетерац погодан је за рецитовање које има привид епског певања, читави комади *Горског вијенца* се рецитију, готово се усмено изводе, често чак у два гласа: по двојица се надгорњавају ко више стихова зна напамет из Његошевог дела, па се наизменично надовезују, постављајући један другоме замке. За разлику од Његоша, Бећковић иде више на казивање, инклинира прозном моделу. Из тог разлога он уводи и прерађује прозне жанрове, уноси их у лирску песму на особит начин, чак се, понекад, у обликовању целине, макар и у подтексту, може наслутити структура хумореске, цртице, досетке, анегдоте. Тиме он остварује особиту комуникацијску раван, проширује поље изражајности српског песништва, при чему значајну улогу има његово проверено искуство хумористе и сатиричара. На том плану он остварује изванредну комуникацију са имагинарно замишљеним колективом као рецепијентом.

Бећковић деценијама мајсторски показује снагу оног најпримордијалнијег остваривања песника као гласа народа. Али, његова гласност није гласност одаца и химничара, или романтичарских абердара, него посве другачија, примерена нашем времену, особита јер на јединствен начин изражава стање духовности нашег народа крајем 20. и почетком 21. века. У питању је нови тип колективног певања и мишљења који је Бећковић изванредно препознао, новог начина баратања са друштвом у којем је доминантна директна комуникација (сликом, звуком) путем нових медија. У том препознавању нове ере моделирања колективне свести, утврђивања јавног мњења и његовог преусмеравања према тренутним потребама остаје, ипак, непревазиђена виртуозност политичара.

Можда је Бећковић, његова поезија, наговештај сасвим нове епохе лирског песништва. Сустало у интими и интровертности, у тихој комуникацији на релацији песник–читалац, заморено од помодних посредничких посезања за туђим лирским доживљајима, пастишима интертекста и подтекста, дијалога са претходном лирском традицијом, као да се лирској поезији отвара и пут естраде, неоораторства, не би ли, као у срећна времена романтизма, ере грађанске лирике, опет кренула да се преноси и усмено, да се, што да не, и пева, да постане део модерних електронских песмарица, да попут грађанске лирике доживи да песма превазиђе песника, да дође тренутак да се не зна име аутора, него да је важна песма сама за себе. Биће то ера усмености новог, вишег типа, када ће поезија постати део пуног живота.

Зато, није случајно што и песме наших највећих песника, које су налазиле место у споменарима и лирама, добијају чак и данас савремене музичке обраде, почевши од Бранка Радичевића и Доситеја, да су као адеспотне преписиване и певане песме Стерије и Лазе Костића. То је не само потврда да су широко примљене, интегрисане у свест колектива, некада чак и на нивоу поруке и снаге коју у себи носи народна химна, попут Доситејеве песме „Востани, Србије“, него да имају и снажан лирски залет, узлет, чар суживљавања читалаца и слушалаца без којег нема праве поезије.

Ова страна поезије Матије Бећковића биће значајна за изучавање промена које савремено српско песништво доживљава последњих деценија. Иако се о њој недовољно пише, она ће бити парадигматски значајна када, сутра, неко буде озбиљније установљавао периодизацију српске поезије у другој половини 20. века и у првим деценијама века у којем живимо.

Миодраг Машицки

UDC 821.511.141(497.11)-94.09 Милер Т.

СЕЋАЊА ТЕРЕЗ МИЛЕР

(Терез Милер. *Истиништа љрича: сећања баке Александра Тишме*. Нови Сад: Академска књига, 2012)

„Аутобиографија, ма и најкраћа, пише се само у нарочитом расположењу, ретроспективном и јесењем – или у моменту кад се полази на сасвим нови пут“, записала је у једном аутофрагменту Аница Савић Ребац. Наведено размишљање познате књижевнице потврђују и сећања која је у аманет потомцима оставила

Терез Милер (1877–1973). Наиме, Терез Милер је своју „историју живота“ уобличила у Новом Саду – писање је започела у јесен 25. октобра 1968, а довршила 3. децембра 1972. године. Другим речима, расположење Терез Милер приликом записивања ових сећања било је сасвим сигурно „ретроспективно и јесење“, а свест о томе да се спрема на „сасвим нови пут“ више него извесна јер је Терез Милер своје мемоаре дефинитивно окончала у деведесет и петој години живота!

Важан податак јесте да је Терез Милер почела да пише причу о животу своје породице на наговор унука, књижевника Александра Тишме. (Олга, једна од три ћерке Терез и Јожефа Милера, мајка је нашег познатог писца.) Када му се пожалила како јој је досадно у старости, он јој је однео свеску и подстакао је да у њу запише приче које је свакодневно од ње слушао. Тада деведесетједногодишња Терез Милер послушала је свог унука и почела да записује своја сећања на мађарском језику. Прва реченица коју је, поред датума, на хартију ставила била је: „С вером у Бога“, испод које долази породично стабло породице Милер. На једном месту Терез Милер као да објашњава зашто је почела да записује своја сећања: „Тешко ми пада што нико од ових драгих људи није више у животу, осим, ево, мене, која ваљда и зато живим, да пренесем младима успомену на њих. Можда ће неко, некада, прочитати ову моју писанију, и тако и њима продужити живот.“

Иначе, познаваоцима аутобиографских записа Александра Тишме није непознато да је он био веома везан за баку – у аутобиографији *Sećaj se većkrat na Vali* о њој је записао: „Моја бака је умела целог живота да забавља госте занимљивим згодама из свога живота – о дедином, свога мужа, тврдичлуку, о мукама са наполичарима, на селу, са служавкама – и није ништа изгубила од свежине памћења и спремности да то докаже ни када је била прастара, него је баш тада, навршивши деведесет и некоју годину, да би испунила време написала мемоаре.“ О тој повезаности са својим „драгим унуком“ Шацом, како је Терез Милер звала потоњег добитника Нинове награде за књижевност, налазимо потврду и у њеним сећањима: „Шаца [Александар Тишма, прим. З. Х.] из школе уопште није одлазио кући већ право код мене, због чега га је мајка често грдила – прође поред сопствене капије, и не уђе, осећао се код мене као код куће. Постепено је пренео и књиге, полицу за књиге, и често би код мене и преспавао. У поподневним сатима долазио би му друг, Маћи, и стално би један другом читали на француском и енглеском или би разговарали на страном језику.“ Ову породичну причу на најбољи начин крунише чињеница да се сећања Терез Милер по први пут објављују преведена на српски језик и, најзад, постају доступна ширим читалачким круговима.

Ипак, крвно сродство између Терез Милер и писца *Упомене човека* никако није једина препорука за читање ове књиге – њена вредност је у ономе што је исприповедано, отргнуто од заборавља. Другим речима, пред нама је изузетно занимљива књига, стилски уобличена, писана „ради будућих поколења“, без великих претензија – са намером да се прибележи „цела истина“. Сећања Терез Милер са оправдано могу сврстати у ред данас све популарнијих штива која се баве историјом приватног живота. На страницама ове књиге пратимо судбину једне добродостојне трговачке породице исприповедану кроз визуру снажне, способне и срдчане жене. Терез Милер нас у записаним фрагментима проводи од Хоргоша, Сегедина, Мезе Тура, Будимпеште до Новог Сада, од благостања до сиромаштва, успона и падова, среће и туге, ината и одрицања, породичних несугласица и помирења, тешких периода када је све што је Терез Милер имала морало да стане у њен „намучени“ црни кофер. Посебно су значајни делови који се односе на период Првог и Другог светског рата, а нарочито се издвајају потресне странице посвећене новосадској рацији. Терез Милер се, наиме, налазила међу Јеврејима који су се на обали Дунава „лаганим корацима приближавали рупи у леду“. Велика је

штета што је Терез Милер брзо прешла преко овог језивог догађаја док се на неким другим, можда не толико битним, дуже задржавала. (Мислимо, пре свега, на честа навођења прихода и расхода које је имала.) Сећање на новосадску рацију исписала је са одређене дистанце, као да се овај језиви догађај десио неком другом: „Убацивали су нас у камион попут смећа, све док се није напунио. И кренуо према Дунаву. На том камиону сам видела загрљене људе у паровима, главног рабина, како стеже у рукама свитак Десет заповести, свако је ваљда ту имао неког свог, само сам ја стајала сама, без суза, још сам могла да стојим, ишчекујући да се догоди оно неизбежно. Кад смо стигли на обалу Дунава, одмах су нас постројили по петоро у ред и ми смо се лаганим корацима приближавали рупи у леду; у њу су након скидања одеће убацивани живи људи деца. Ако би неко након тога још имао снаге и животног порива да се извуче, гвозденим вилама би га гурали назад.“ Ипак, и поред свих тешкоћа које су је пратиле на њеном животном путу намеће се закључак да је Терез Милер своја сећања писала са једном дозом дистанце и мудрости коју (до)носе позне године.

На крају, морамо да напоменемо да је објављивање сећања Терез Милер изузетно значајно и због већ речене чињенице да је Александар Тишма радо слушао успомене своје „обожаване“ баке, те се у његовој прози могу препознати (скривени) одједи породичних прича. Сећања Терез Милер због тога се указују као вишеструко корисна и за историчаре књижевности који проучавају дело великог писца.

Зорица Хаџић

ПРОФ. ДР БОРИВОЈЕ МАРИНКОВИЋ
(1930–2012)

У Београду је у понедељак 27. фебруара 2012. године преминуо др Боровоје Маринковић, књижевни историчар и редовни професор у пензији данашњег Одсека за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, некада Катедре за југословенску књижевност. Маринковић је рођен 19. новембра 1930. у Београду, где је започео и завршио школовање: похађао је четири године основну школу „Краљ Петар II“, а потом осам година чувену III мушку гимназију, у којој је матурирао 1949. године. На Филозофском факултету дипломирао је 1954. године на групи за југословенске језике и књижевност. Након завршених студија од 1962. до 1965. године био је запослен у НИП „Књижевне новине“. У Нови Сад долази 1965. године, почиње да ради као асистент на Филозофском факултету, на којем је 1970. године и докторирао са тезом „Живот и књижевни рад Емануила Јанковића“. За доцента је изабран 1970. године; 1972. постао је ванредни а 1977. и редовни професор. Предавао је предмете Српска књижевност XVIII века и Књижевност ренесансе и барока. На Филозофском факултету у Новом Саду је радио до пензионисања, 1996. године.

Потиче из угледне српске београдске грађанске породице: отац Миодраг је био професор Београдског универзитета, предавао је статистику на Грађевинском факултету; отац и оба стрица су били француски студенти, сва тројица су са српском војском прешли Албанију. Деда по оцу Милан је као инжењер градио нишку пругу, а бака Косара Маринковић била је једно од осморо деце богатог абације Глигорија Недељковића; њен рођени брат Милан Недељковић, професор Велике школе, оснивач је српске метеорологије и астрономије.

Боровоје Маринковић је веома рано, још као студент, почео да објављује научне радове, наговештавајући оно што ће деценије плодотворног рада и потврдити: истанчану научну интуицију, марљивост, темељитост, оригиналност, истрајност у трагању за новим, инсистирање на детаљима и адекватној валоризацији и дела и писаца. Имао је само 28 година када га је професор Шмаус позвао да сарађује са минхенским часописом „Südost-Forschungen“. Оставио је обиман опус од преко 250 библиографских јединица – студија, есеја, критичких и полемичких текстова и расправа како у нашим тако и у иностраним часописима и зборницима, двадесетак књига, као и неколико антологија. На његову иницијативу на студијама наше књижевности уведен је предмет Српска књижевност XVIII века, а допринео је оснивању Легата Ђорђа Сп. Радојичића на Филозофском факултету у Новом Саду, као и каталогизацији књига и рукописа у Музеју Доситеја и Вука.

Без његове драгоцене серије научних прилога, које је објавила Матица српска (*Литература о српским њисцима XVIII столећа*), незамисливо је изучавање историографије српске књижевности; обрадио је грађу о Хаци-Рувиму, Христифору Жефаровићу, Емануилу Јанковићу, Јовану Авакумовићу, Силвестеру Попо-

вићу, Павлу Јулинцу, Симеону Пишчевићу и другим писцима овог периода. Објављивао је текстове готово у свим зборницима Матице српске, а сарађивао је са многобројним часописима: „Млада култура“, „Живот“, Гласник Етнографског музеја у Београду, Прилози за књижевност и језик, историју и фолклор, „Ковчежић“, Историјски гласник, Гласник Филозофског факултета у Новом Саду, „Књижевне новине“, „Савременик“ и другима. Био је један од сарадника *Лексикона јисаца Јужославије* Матице српске, као и мађарског лексикона *Világirodalmi Lexikon*. Изузетне су његове студије о Доситеју Обрадовићу, Емануилу Јанковићу, Рачанима, старом ћириличком штампарству у пет томова, Хаџи-Рувиму Ненадовићу у два тома, српској грађанској поезији у два тома, као и о Владимиру Ћоровићу, а потписује и дело *Bibliographia Orpheliniana*. Објавио је многобројне непотписане прилоге за рубрику „Да ли знате?“ дневног листа „Политика“.

Његова важнија дела су: *Дневник Јусџина Михаиловића* (1960), Доситеј Обрадовић: *Живот и доживљаји* (превод, 1961), *Писма Досићеја Обрадовића* (аутографи) (1961), *Досићеј у Говору и џвору* (1961), Доситеј Обрадовић: *Сабрана дела*, III књига сабраних дела (1961), *Сусрећи с Вуком* (1964), Вук Стеф. Карацић: *О српској народној џоезији* (1964), Вук Сџеф. Карацић и џрозна народна џрадиција (1966), *Српска Грађанска џоезија XVIII и с џочейка XIX сџолећа*, I-II (1966) – за ово дело је 1967. добио Октобарску награду града Новог Сада. Докторска дисертација Боривоја Маринковића, прва монографија о неком нашем писцу доба просвећености, објављена је у три наставка у Годишњаку Филозофског факултета у Новом Саду (1970-1972, у књигама XIII/1, XIV/1, XV/1): *У џородичном кругу Емануила Јанковића* (1970), *Емануил Јанковић с оне сџране неџознаџоџ* (1971), *Твораџџтво џо сродносџи или Емануил Јанковић* (1972). Изузетна је његова *Библиоџрафија о нашем ћириличком џџџамџарсџџу, џџџамџаријама и књџама XV, XVI и XVII сџолећа*, I-V (1988-1992), као и књига *Хаџи Рувим, џре целине, џре смисла*, I-II (1989-1990) и *Скривени свей Владимира Ћоровића* (2006). Потписује и дела: Владимир Ћоровић: *Scripta minora* (1998), *Оџледи о сџџаром српском џџџамџарсџџу* (2007), *Емануил Јанковић* (2007), *Заборављени браџсџџвеници џо џеру* (2008), *Траџом Досићеја* (2008) и *Прелисџавање заборава* (2011).

Боривоје Маринковић је о животу и стваралаштву Доситеја Обрадовића 1961. приредио четири дела: *Живот и џрикљученија* (превод), *Писма Досићеја Обрадовића* (аутографи), *Досићеј у џвору и џџвору* (збирку анегдота и записа), као и трећу књигу Доситејевих *Сабраних дела*. У књизи *Траџом Досићеја* сабрао је своје студије, есеје, чланке, белешке и полемичке текстове, укупно четрдесет прилога, које је објављивао у нашим различитим публикацијама од 1958. до 1972. године. Поменуто дело потврђује колико је Маринковић продубио књижевно-историјска и књижевно-теоријска истраживања у вези са Доситејем Обрадовићем, употпунио библиографска истраживања, на уређивачки и приређивачки допринос у представљању Доситејевих дела, те колико је значајан његов удео у сагледавању целокупног опуса и личности нашег просветитеља.

Енциклопедијски извор информација су џей џомова џеџове Библиоџрафије о нашем ћириличком џџџамџарсџџу, џџџамџаријама и књџама XV, XVI и XVII сџолећа, у којима је џредсџџавио џрађу о џџџамџарско-џдавачкој делџџносџи најсџџаријџ наших ћирилских џџџамџарија од џџзв. „ободске“, „џейџџџске“, односно „Прнојевићеве“ до џџџамџарија Гораџџу, Беоџраду и џри Мркџиној цркви.

У књизи *Хаџи Рувим – џре целине, џре смисла* Маринковић је представио и обрадио 141 запис архимандрита манастира Боговађа и једног од најугледнијих Срба са краја XVIII века и почетка XIX века забележен на 59 предмета: књига, крстова, дрворезних клишеа..., расутих на тридесетак локација, од Бранковине и Боговађе, преко Хиландара до Прага и Лондона. Нажалост, 26 их је загуђљено

или неповратно izgubljeno 6. aprila 1941. godine u požaru u Narodnoj biblioteci Srbije. Hazi-Ruvimovi zapisi su nastali u periodu od 1777. do 1803. godine. U prvom tomu nalaze se 53 zapisa (1777–1790), a u drugom 68 (1791–1803); na kraju knjige je i двадесет додатних записа чије ауторство није потврђено него их је Маринковић укратко научно критички анализирао.

Књига о „принцу српске историографије“ *Скривени светі Владимира Ћоровића* изванредно је сведочанство о уделу овог врсног научника и ерудите у српској, али и балканској, словенској и европској култури; истовремено, дело је и веома користан и ваљан допринос афирмацији личности и дела Владимира Ћоровића, „интелектуалног вулкана“, чији је велик део опуса деценијама био брисан из српске националне духовне баштине. Волуминозно дело од преко хиљаду страна излази из уобичајених жанровских оквира и Маринковић с правом сугерише да би му највише одговарала терминолошка одредница „thesaurus“, односно ризница. На уводним страницама Маринковић је саставио комплетну библиографију радова и прилога о Ћоровићу, уврстио је и све досад откривене текстове који су настали у току његовог живота, као и оне којима се могло ући у траг у периоду након његове трагичне смрти 1941. до 2005. године. Због хетерогености, обиља и, дакако, прегледности, аутор хронолошки, од 1901. до 1940. године, даје попис дела која је објаснио са 413 својих коментара; последњи, 413. коментар је у вези са Ћоровићевим „ситним открићима“. Овакав приступ обимној заоставштини омогућава да се стекне спознаја о сазревању Ћоровића као научника и ерудите, као и о разноврсности тематских и научних поља која ће га заинтересовати и подстаћи на истраживања. Маринковићу је ова монографија била посебно драга – сачинио је дело какво не постоји о другим нашим научницима, успешно је предочио зашто је Владимир Ћоровић био један од наших најталентованијих и најплодотворнијих умова.

За књижу *Заборављени брајтшћивеници јо јеру Маринковић је одабрао деветнаест шћудија о мање јознајим јисцима XVIII столећа* на које, како напомиње, „нормативна повест српске књижевности није досад обрађала никакву пажњу“. Његове студије су биле објављене у периодици од 1959. до 1972. године; оне су драгоцен допринос реконструисању укупне слике о српској књижевности.

Последња објављена књига *Прелистивање заборава* садржи текстове настале у дужем временском периоду од 1956. до 1973. године; они доприносе бољем познавању наше националне књижевне баштине и културе. Текстови су груписани у два дела: први део садржи 20 прилога у вези са Вуком Стефановићем Караџићем, а други део 21 текст различите тематике, од оног од анонимне књиге поезије XVIII столећа до прилога о Спиридону Поповићу, нештампаном преводу Пушкина или о Методију Михаиловићу, непознатом песнику с почетка XIX столећа. Маринковић је поседовао таленат да препозна „знакове поред пута“, да на основу штурих података, пабирака, које многи пре њега нису учили или нису препознали њихову вредност, реконструиса књижевни рад и животни пут наших некадашњих писаца, који су имали спознају о ономе што је неопходно у процесу културног напредовања њихове сабраће. Младим научницима његов поступак је узор и права смерница како би требало обрађивати и представити нашу књижевну баштину.

Библиографија Боривоја Маринковића потврђује да је по угледу на чланове његове породице бављење науком било мисија која је требало да допринесе угледу и развоју културе сопственог народа. Сматрао је да је у нашој свести присутан маћехински однос према властитој традицији; зато је као истрајни истраживач српске књижевне баштине афирмисао многобројне готово заборављене личности из наше прошлости које су допринеле стасавању српске новије књижевности

и културе. Његовом заслугом многа дела, грађа и писци су изренили из мрака минулих столећа. Не само домаћи, него и инострани слависти су се ослањали на његова истраживања и дела. Био је изванредан стилиста, врстан аналитичар архивске грађе, ерудита и мајстор синтеза. Као научник се руководио спознањем, како је написао, да „научна мисао, која увек коригује своје ставове и као кртица шири и подзиђује ходнике по којима се креће у правцу замрачених и непознатих простора, затаји само онда кад постане слепо оруђе потпуне необавештености и властите тако трагичне несналажљивости.“

Његова предавања су била изузетно занимљива, јасна, исцрпна, обилувала су прецизним формулацијама, мудрошћу и ерудицијом. Импоновао је својим студентима као ауторитет у области коју изучава, умео је да заинтересује младе слушаоце за узбудљив период у рађању српске грађанске културе. Био је ментор и неколико магистарских и докторских теза. Многе генерације студената Филозофског факултета га памте и као врсног водича стручних студентских екскурзија по Европи: трудио се не само да их упозна са другим културама него и да открије наш одраз у њима.

У спомен на професора Боривоја Маринковића, који је своје прве радове објавио још као студент, а цео универзитетски радни век провео на Филозофском факултету у Новом Саду, након његове смрти породица Боривоја Маринковића, уз сарадњу Филозофског факултета, установила је Награду *Боривоје Маринковић*, која ће се додељивати за рад из старијих области српске књижевности: од првих зачетака до XIX века. Награда би требало да подстакне рад, креативност и развијање љубави и интересовања за старије периоде српске књижевности. Оставио је изузетно вредну библиотеку од неколико хиљада књига; жеља му је била да његова библиотека буде сачувана као легат и доступна јавности. Био је вољан да помогне свакоме ко му се обратио за помоћ, а несебично је и позајмљивао своје књиге.

Боривоје Маринковић је сахрањен у породичној гробници, парцела 24, на Новом гробљу у Београду.

Нада Савковић

ДР МИХАИЛО ПАВЛОВИЋ (25. IV 1926 – 15. IV 2012)¹

Ове године, на Васкрс, напустио нас је професор др Михаило Павловић, наш драги колега и пријатељ. Међу нама његово место остаје празно, али наша сећања на његово човекољубље и саосећање са онима који су у невољи, помоћи ће нам да ту празнину попунимо.

Професор Михаило Павловић рођен је у Београду 1926. године од мајке Будимке и оца Божицара (службеника у Министарству железнице). Школовао се у Београду, где је на Филозофском (сада Филолошком) факултету дипломирао у јуну 1951. године, на групи за француски језик и књижевност. Запажен од чувеног професора Ибровца, одмах је постављен за асистента. Докторирао је 1956. на Универзитету у Бордоу са тезом *Sidonie-Gabrielle Collete. Le monde animal dans sa vie et dans sa creation litteraire* (објављена 1970. са дифузијом у Француској). Године 1972. изабран је за редовног професора на Филолошком факултету у Београду, где је предавао француску књижевност и француско-југословенске књижевне и културне везе. У пензију је, по сили закона, отишао 1991. Пензионисање га, међутим, није спречило да настави научни рад и да одржава везу са Катедром за романистику. Осим у Београду, предавао је и на Филозофском факултету у Новом Саду, као и на катедрама за југославистику на универзитетима у Француској, као лектор за српскохрватски језик у Паризу и као професор по позиву у Бордоу и на Сорбони. Држао је и јавна предавања, нарочито на Коларчевом народном универзитету, а учествовао је и на многим научним скуповима у земљи и иностранству (Француска, Белгија, Аустрија, Грчка).

Као педагог, то знамо ми његови студенти, изазивао је поштовање својом методичношћу и жељом да помогне студентима у успешном савладавању градива. Поред низа чланака у часописима и зборницима, објавио је и неколико уџбеника француске књижевности (*Значајни представници француског романа између два светска рата*, 1965; *Француско позориште између два рата*, 1970; *Француски роман између два рата*, 1975), као и многобројне прилоге у све три књиге (четири тома) колективне *Француске књижевности* (1972–1982).

Радови професора Павловића, посвећени француској књижевности XIX и XX века (посебно у периоду између два рата) и француско-југословенским и француско-српским књижевним и културним везама, оставили су траг у филолошкој науци. Ти радови су цитирани од стране угледних домаћих и светских франкороманиста. Професор Павловић спада у најупућеније познаваоце Гијома Аполинера, којем је посветио велик број радова и књигу *Мој Аполинер* (2004). Ти радови изузетно су цењени и од стране чланова Међународног друштва „Гијом Аполинер“ којем је и сам професор Павловић припадао и у чијим је активностима редовно учествовао.

¹ Реч на комеморацији на Филолошком факултету у Београду, одржаној 12. јуна 2012.

Посебно је драгоцен његов рад на изучавању веза између српске и француске књижевности, чији су плодови књиге: *Југословенске теме у француској прози* (1982), *Du regard au texte – Од погледа до текста* (двојезична антологија француских текстова о Југословенима, са уводним белешкама и коментарима, 1983), *Temoignages français sur les Serbes et la Serbie* (двојезична антологија, с потребним апаратом, 1988), *Французи о Србима и Србији, 1912–1918* (Избор, уводни текстови, превод и коментари, 1988). *Од Есклавоније ка Југославији. Критички преглед важнијих француских текстова о југославенским крајевима и народима до 1914, с посебним освртом на књижевност* (1994), *Два виђења француске књижевности XX века* (1994), *Француска библиографија о српској и хрватској народној поезији* (са Душаном Јањићем, 1995), *У двоструком огледалу. Француско-српске културне и књижевне везе* (1996), *Патрик Бесон и Срби. Српске и југословенске теме – ојесивне теме Патрика Бесона* (1998), *Српске теме у француском роману XX века, 2000, Каједра за француски језик и књижевност у Београду* (2008).

Дугогодишњи рад професора Павловића на истраживању српско-француских веза успредсређен је превасходно на југословенске и српске теме у француској поезији и прози, од романа *Морлаци* (1788) грофице Розенберг-Орсини, преко Шарла Нодјеа, Балзака, Жорж Сандове, А. Додеа, П. Лотија, Ж. Верна, до XX века, Аполинера, К. Мрогана, М. Јурсенар, П. Нора, А. Бонијеа, М. Ноковић, Н. Рајића, В. Волкова (1996). Међу овим ауторима посебно место заузима савремени француски писац Патрик Бесон, велики пријатељ српског народа и лични пријатељ професора Павловића. Књига *Патрик Бесон и Срби* код нас је прва, а у свету једна од првих које су му посвећене.

Повезујући научничку акрибију која му је својствена са личним интересовањем за француско-српске односе, професор Павловић се у својим радовима усредредио на стваралаштво француских писаца пре свега у оном делу који указује на њихове везе са Србима и Југославенима, узимајући у обзир и њихову уметничку вредност и настојећи да одреди њихово место у француској и књижевности уопште. Писане лепим и јасним стилем, његове књиге, иза којих стоји предано трагање за документацијом и зналачки и ненаметљиво коришћен научни апарат, представљају имаголошке студије које показују слику српског народа у очима француских писаца и путника. Тиме уједно дају свој допринос утврђивању места српског народа и српске културе у европским цивилизацијским токовима, пружајући не само драгоцен извор података испитивачима француско-српских односа, него и занимљиву и инструктивну лектуру свима онима који се интересују за поменути проблематику.

Професор Павловић је био управник Катедре за романистику, главни и одговорни уредник *Анала Филолошког факултета* и члан уређивачког одбора *Ујоредних истраживања*, а био је ангажован и изван универзитетских активности. као сарадник Института за књижевност и уметност у Београду, као члан Управног одбора Друштва за упоредно изучавање књижевности, као члан Управног одбора Друштва за културну сарадњу Србија-Француска, као члан Словенског института у Паризу, Европског друштва културе, Удружења књижевника Србије и Удружења књижевних преводилаца. Настојао је, између осталог, и да сузбије „расрбљавање“ (његов израз) српског језика у дневној штампи и медијима. Указивао је на неконтролисано коришћење туђица и на кршење правила правописа српског језика.

Друштво је признавало успехе у раду професора Павловића. Поред „Спомен-захвалнице“ Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“, „Плакете“ Задужбине Илије М. Коларца, „Златне франкороманистике“ коју додељује Фонд Маргерите Арнаутовић, професор Павловић је и носилац одликовања Орден заслуга

за народ са сребрном звездом, као универзитетски професор, као и француских одликовања Витез Реда академских палми и Витез Реда књижевности и уметности.

Професор Павловић, за нас из његове околине Миша, био је пријатељ на којег смо се могли ослонити, друг увек спреман да помогне кад је тешко, пријатан као саговорник, а и онда када смо се веселили и шалили, увек расположен да нас поведе у окретне игре, показујући завудно умеће у валцеру, тангу и другим плесовима. Волео је изласке у кафане, где је, увек умерен у јелу и пићу, уживао у кафанском ритуалу избора хране, процењивању њеног квалитета, саветовању са келнерима, хвалећи их и критикујући их, увек са мером познаваоца ресторанске етике. Недостајаће нам у „Пролећу“, нашем омиљеном ресторану.

Професор Павловић нас је оставио да тугујемо. Тешићемо се тиме што знамо да је уз своју супругу Олгицу, њену љубав, пожртвованост, пажњу коју му је несебично указивала, проживео пун живот. Нека му је вечна слава!

Јелена Новаков

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице 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. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени при дну прве странице чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правилник српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

1. ПРЕДАЈА РУКОПИСА

Рад послати одштампан на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Улица Матице српске 1, 21 000 Нови Сад, Србија. Електронску верзију рукописа у Word формату послати на адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs. У електронској верзији не наводити податке о аутору, него их дати у тексту електронске поруке (назив и седиште установе, електронска адреса аутора). Ако је аутора више, за свакога навести тражене податке. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату. Рукописи се не враћају ауторима.

2. ПРОЦЕС РЕЦЕНЗИРАЊА

Радове рецензирају два квалификована рецензента. У року од два месеца од пријема рукописа аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање. Поступак рецензирања је анониман у оба смера. Рок за објављивање прихваћених радова је 12 месеци од предаје коначне верзије рукописа. (Аутор је дужан да у року од 5 дана уради коректуру рада, када то буде од њега затражено.)

3. ЕЛЕМЕНТИ РАДА (обавезан редослед):

а) име и презиме аутора: у студијама и чланцима изнад наслова уз леву маргину, у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом; назив и број пројекта/програма у оквиру којег је чланак настао наводи се у подбелешци, везаној звездицом за наслов рада;

б) наслов рада: верзалом, центриран;

в) сажетак (до 8 редова): а) на језику основног текста, без ознаке *Сажетак*; б) на енглеском језику; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

г) *Кључне речи* (до 5): а) на језику основног текста; б) на енглеском језику; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

д) основни текст;

ђ) ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА: центрирано;

е) резиме садржи: име аутора уз леву маргину, наслов рада (верзалом, центрирано), испод наслова Резиме (центрирано и спационирано), текст резимеа; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, немачком, руском или француском; уколико је рад на страном језику, резиме је на српском; ако аутор није у могућности да обезбеди резиме на одговарајућем језику, треба да га напише на језику рада, а Уредништво ће обезбедити превод.

ж) назив и адреса установе у којој је аутор запослен и електронска адреса аутора, уз леву маргину (у приказима уз десну); називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог.

4. ФОРМАТ

а) стандардни: А4; маргине 2,5 cm;

б) фонт: Times New Roman; друге фонтове употребљене у тексту послати као посебан фајл;

в) величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме, назив и адреса установе и електронска адреса аутора 10 pt;

г) размак између редова: 1,5;

д) напомене: у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;

ђ) за наглашавање се користи *иџалик* (не **болд**);

е) наслови појединих сегмената рада дају се малим верзалом, увучени за 1,5 cm и интегрисани у почетне параграфе; пожељно је да буду нумерисани (1., 1.1., 1.2., 1.2.1. итд.); параграфи 1., 2. итд. одвајају се од претходног параграфа једним празним редом, а параграфи 1.1., 1.2. итд. размаком од 6 pt.

5. ЦИТИРАНЕ ФОРМЕ

а) наслови посебних публикација који се помињу у раду штампају се италиком;

б) цитати се дају под двоструким знацима навода (у раду на српском „...“, у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода (‘...’); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени рад, у одговарајућој напмени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;

в) краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају;

г) пример се наводи италиком, а његов превод под једноструким знацима навода (‘...’).

6. ЦИТИРАЊЕ РЕФЕРЕНЦИ ИНТЕГРИШЕ СЕ У ТЕКСТ, НА СЛЕДЕЋИ НАЧИН:

а) упућивање на студију у целини: (САМАРЦИЈА 2011);

б) упућивање на одређену страну студије: (MURPHY 1974: 95);

в) упућивање на одређено издање исте студије: (ДЕРЕТИЋ 2004⁴: 82);

г) упућивање на студије истог аутора из исте године: (ПАВИЋ 1972а: 34), (ПАВИЋ 1972б: 93);

д) упућивање на студију два аутора: (РАДЕВИЋ – МАТИЦКИ 2010: 52–55);

ђ) студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (ЖИВКОВИЋ 1970; 1983);

е) уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др./et al.;

ж) страна имена се у тексту на српском језику транскрибују; у парентези се наводе у оригиналној графици;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевој истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

и) ако се упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду одвојити тачком и запетом, нпр. (СУВАЏИЋ 2005: 201; ПЕТКОВИЋ 2010: 65–89);

ј) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

7. ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

У текстовима писаним ћирилицом најпре се наводе (према азбучном реду презимена аутора) радови објављени ћирилицом, а затим (према абecedном реду презимена аутора) радови објављени латиницом; у текстовима писаним латиницом редослед је обрнут; сви редови осим првог увучени су за 1,5 cm употребом тзв. „висећег“ параграфа; презиме аутора дати малим верзалом; у радовима на енглеском, немачком и француском референце ћирилицом се могу транслитеровати латиницом.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

ПАВИЋ, Милорад. *Историја српске књижевности барокног доба*. Београд: Нолит, 1970.

б) књига (више аутора):

РАДЕВИЋ, Милорад, Миодраг Матицки. *Народне њесме у „Српско-далматинском маџазину“*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

в) рад у часопису:

ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Радоје Домановић и теорија “Sekundenstil”-а. *Зборник Маџице српске за књижевност и језик* XLIII/1 (1995): 7–16.

г) рад у зборнику радова:

ПИПЕР, Предраг. О когнитивнолингвистичким и сродно усмереним проучавањима српског језика. Предраг Пипер (ур.). *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика*. Београд: САНУ, 2006, 9–46.

д) речник:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová), 1–. Praha: Academia, 1989–.

ђ) фототипско издање:

ИВИЋ, Милка. *Значења српскохрватског инструменџала и њихов развој (синтаксичко-семантичка студија)*. Београд, 1954. Београд: Српска академија наука и уметности – Београдска књига – Институт за српски језик САНУ, 2005.

е) рукописна грађа:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

ж) публикација доступна on-line:

FELLUGA, Dino. *Survey of the Literature of England*. <<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/eng241/index.html>> 18. 09. 2009.

Уређивачки одбор *Зборника Маџице српске за књижевност и језик*

Рецензенти

Мр Мирјана Бошков
Др Радојка Вукчевић
Др Јасмина Грковић-Мејџор
Др Јован Делић
Др Бојан Ђорђевић
Др Мирка Зоговић
Др Пер Јакобсен (Копенхаген)
Др Војислав Јелић
Др Марија Клеут
Др Персида Лазаревић Ди Такомо (Пескара)
Др Горан Максимовић
Др Слободан Павловић
Др Михајло Пантић
Др Зоран Пауновић
Др Љиљана Пешикан Љуштановић
Др Радосав Пушић
Др Оливера Радуловић
Др Иво Тартаља
Др Светлана Томин
Др Роберт Ходел (Хамбург)

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

Редакција 2. св. LX књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 6. јула 2012.

Штампање завршено децембра 2012.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.rs

За издавача:
Доц. др Ђорђе Ђурић
генерални секретар Матице српске

Стручни сарадник: *Јулија Ђукић*

Секретар Уредништва: *Исидора Бјелаковић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

Технички уредник: *Јулија Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вицекруна*

Тираж: 500

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Штампа: Будућност, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
80+82(082)

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. – 1953, књ. 1– .
– Нови Сад : Матица српска, 1954– . – 24 cm
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138