



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE
MATICA SRPSKA JOURNAL OF LITERATURE AND LANGUAGE
Established in 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 ИСИДОРА БЈЕЛАКОВИЋ, секретар, Др ЈОВАН ДЕЛИЋ,
др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ, др ПЕР ЈАКОБСЕН, др ОЛГА КИРИЛОВА,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО,
др ГОРАН МАКСИМОВИЋ, др ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, др ИВО ТАРТАЉА,
др СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ, др ВИДА ЏОНСОН ТАРАНОВСКИ

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ШЕЗДЕСЕТ ПРВА (2013), СВЕСКА 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Наташа Драгин, <i>Акаџисџи Свеџом аџосџолу и џрвомученику Сџефану зоџрафа Лонџина (џексџи и коменџари)</i>	313
Др Наташа Половина, <i>Свеџи Сџефан Шџиљановиџ као Јосиф Прекрасни. Прилоџ изучавању једне библиџске џаралеле</i>	347
Др Ана Вукмановиџ, <i>Формуле воде као кулџурни и фолклорни образаџ</i>	363
Др Миодраг Лома, <i>Хердерово схваџање џорекла језика и заснивање филолоџије</i>	375
Др Весна В. Елез, <i>Флоберов Боџ</i>	403
Мр Meysun A. Għaraibeh Simonović, <i>Романсијерско дело Абдерахмана Мунифа</i>	411
Др Весна О. Марковиџ, <i>Бравура умеџнички изџрађеноџ јамба у џесми Басна о животу Велимира Раџиџа</i>	431
Др Весна Пено, <i>„Насџасијевиџевски” дискурс о феномену музике</i>	437
Др Владимир Гвозден, др Слободан Владушиџ, <i>Песнички субјекџи, обоџаџивање, џуџовање: савременосџи Расџка Пеџровиџа</i>	447
Александра М. Петровиџ, <i>Расџково рођење у џесмама Једини сан, Тајна рођења и Сви су чанџи празни</i>	459
МА Ивана Миљак, <i>Чарли Чаџлин у делу Боџка Токина</i>	469
Др Иво Тартаља, <i>Каџља у Слапу Добриџе Цесариџа</i>	487
Др Снежана З. Шаранџиџ Чутура, <i>Семанџика изџре у роману Прољећа Ивана Галеба. Игре прољећа и смрти Владана Десниџе</i>	491
Др Валентина Хамовиџ, <i>Од лирске расџраве до лирскоџ романа Милована Данојлиџа</i>	505
Др Љиљана Ћук, <i>Бледа ваџира – звездани кључеви Кобалџиане</i>	527

Исџраживање

Др Ђорђе М. Деспиџ, <i>О есејисџиџи Миодраџа Павловиџа</i>	545
--	-----

Оцене и прикази

Др Ирена Шпадијер, <i>Кайиштално издање Светостефанске хрисовуље</i>	559
Др Исидора Бјелаковић, <i>Драгоцена сведочанства о једном времену из њера Саве Текелије</i>	562
Др Горан Максимовић, <i>Генеа српске поезије 19. вијека</i>	565
Игор Јавор, <i>Лексикографска полазишћа српске компаратистике</i>	567
Др Горана Раичевић, <i>Заноси и њркоси Милеше Јакшића</i>	570
Др Лидија Делић, <i>Писана књижевност и усмена традиција</i>	573
Др Горана Раичевић, <i>Пре и после града</i>	576
Милена А. Мишић, <i>Фактографија њесничког немира у њрејисци Бранка Миљковића</i>	579
Марија Карацић, <i>Домећи и значај креативног њисања</i>	582
Др Гордана Штрбац, <i>Деривациони и семантички модели у именовању човека</i>	586
Др Јасмина Дражић, <i>Савремени речник за савремене кориснике</i>	590
Др Исидора Бјелаковић, <i>Контраситивна анализа вокалских система српског и енглеског језика</i>	593
Др Милан Ајџановић, <i>Модеран уџбеник по мери студента</i>	597
Др Гордана Драгин, <i>Међународни скуп о дијалекатској лексикографији</i>	601
Упутство за припрему рукописа за штампу	605
Contents	611

Др Наташа Драгин

АКАТИСТ СВЕТОМ АПОСТОЛУ И ПРВОМУЧЕНИКУ СТЕФАНУ ЗОГРАФА ЛОНГИНА (ТЕКСТ И КОМЕНТАРИ)*

Рад доноси фотографије, приређени текст и филолошке и текстолошке коментаре везане за *Акаѿисѿѿ Свѣѿѿѿм айѿсѿѿѿлу и ѿрвомученику Сѿѿефану*, један од ретких сачуваних аутографа старе српске књижевности, који се налази у рукописној књизи бр. 138 из збирке манастира Високи Дечани. На основу синтезе постојећих сазнања о палеографским, ортографским и језичко-стилским цртама рукописа дају се могућа решења одређених спорних питања и указује на специфичности аутографа, које могу бити од помоћи у даљим проучавањима Лонгиновог писарског и књижевног опуса.

Кључне речи: *Акаѿисѿѿ Свѣѿѿѿм айѿсѿѿѿлу и ѿрвомученику Сѿѿефану*, зограф Лонгин, Дечани бр. 138, аутограф, коментари.

1. Увод. На плодотворан начин сјединивши у својој личности ликовни и књижевни таленат, зограф Лонгин је оставио дубоког трага у српској културној прошлости као један од најупечатљивијих делатника друге половине XVI века (ШАКОТА 1965: 533–540; Трифуновић 1976: 140–141). Захваљујући добро очуваним споменицима и интересовању великог броја истраживача данас се релативно лако крећемо путевима његовог главног заната (Дечани, Пива, Велика Хоча, Никољац, Ломница, Пећ, Грачаница, Студеница итд.), док су писарска и књижевна делатност остале без свестранијих системских испитивања. Поред тога што се бавио преписивањем црквених књига (ТЕОДОРОВИЋ-ШАКОТА 1956а: 159–161; БОГДАНОВИЋ и др. 2011: 553–556) историја га, дакле, памти и као једног од ретких аутора оригиналних акатиста у старој српској књижевности (ПЕТРОВИЋ 1981: 61; ТОМИН 1999: 222–225). Иако број ових састава није велик, а уз то и ауторство

* Овај прилог је настао у оквиру пројекта *Исѿѿѿѿѿѿѿ срѿѿскоѿ јѿѿѿѿѿѿѿ* (178001), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

неких од њих није до краја доказано (Јовановић-Стипчевић 1990; Богдановић 1991: 266), Лонгинов књижевни таленат широко је препознат и он налази своје место у антологијама како старе српске поезије (РАДОЈСКИЋ 1960: 250; РАДОЈЧИЋ 1988: 147; МИЛОСАВЉЕВИЋ 2004: 200–201; ВИТИЋ 2005: 173–176), тако и српског песништва уопште (ПАВЛОВИЋ 1964: 193; 2010: 147). Заступљен је и у преводима српске поезије на стране језике (NAUMOW 1984: 192–194; DRAGIĆ KIJK 1987: 229–234; ARANDJELOVIĆ 1998: 48).

Почасно место у његовом опусу заузима свакако *Акаѿисѿиѿ Свеѿѿом айосѿѿолу и ѿрвомученику Сѿѿефану*, који је научној јавности прва представила М. Теодоровић-Шакота (1956а: 157–159; 1956б: 210), да би после издања приређеног текста (ШАКОТА 1963: 208–217)¹ уследило и издање транскрипцијом с преводом на савремени српски језик (ТРИФУНОВИЋ 1970а: 435–481). Рукопис дела сачуван је у аутографу и има непроцењив значај, будући да пружа непосредан увид у процес стварања једног средњовековног аутора, откривајући како варијанте одређених целина тако и одбачене делове текста, које је писац уклањао понегде само прецртавањем а понегде и прелепљивањем редова. На основу записа сазнајемо да је писање започео у Милешеви по наговору ондашњег монаха Авксентија, а завршио га после двогодишње паузе, по свему судећи, у Дечанима (в. Трифуновић 1990: 310; Томин 2010: 193).

2. ТЕКСТОЛОШКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ЛОНГИНОВОГ АУТОГРАФА. Као саставни део *Акаѿисѿѿѿника* рукописне збирке манастира Високи Дечани под бројем 138 *Акаѿисѿѿ Свеѿѿом айосѿѿолу и ѿрвомученику Сѿѿефану* налази се на странама 77а–85а. Писан је полууставом с великим бројем брзописних елемената. У складу с карактеристикама писма друге половине XVI века и код Лонгина поједине графеме јављају се с две или више варијаната, а спорадично међу брзописним елементима у његовом дуктусу уочавају се и грчка курзивна слова ϵ и λ (Богдановић и др. 2011: 554). Највише дилема и забуна на палеографској равни у досадашњим проучавањима овог рукописа, међутим, изазвала је неуједначена графија слова *јер*. Оно се пише као стандардно *ѿѿанко јер* (ѿ), али често и с почетним потезом, као тзв. *ѿпреће јер* или *средње јер* (уп. САВИЋ 2009: 157). У највећем проценту примера реализује се као *високо јер* с почетним потезом и то у свим позицијама у речи. Оваква шароликост у графији навела је једну групу истраживача да закључе

¹ У наведеном издању поткрао се, нажалост, већи број словних грешака, а на појединим местима спорна је и сегментација речи. Стицајем околности део ових пропуста пренет је и у издање транскрипцијом, где је текст због карактера књиге такође представљен према песничким целинама а не странама оригинала, уз издвајање записа аутора, као и варијаната одређених делова (Трифуновић 1970б: 364–365), које рукопис иначе садржи. Из наведених разлога наметнула се потреба новог освеженог интегралног издања, које би учинило текст доступним за различите врсте испитивања и омогућило цитирање како према странама кодекса тако и према кондацима и икосима.

а нема доследности ни у слагању речи с именицом у дуалу, где се јављају и множинске форме (Стојменовић 2001: 80–81).

Фрагментарна испитивања на пољу синтаксе откривају постојање читавог низа изразито књишких средстава. Поред апсолутног датива, који се јавља у својству како зависних (временске и узрочне) тако и независних реченица, у тексту је посведочена и веома разуђена синтаксичко-семантичка реализација инфинитива, где посебну пажњу привлаче конструкције датив + инфинитив, као и оне настале под непосредним страним утицајем: акузатив + инфинитив, кже + инфинитив и књигда + инфинитив (Стојменовић 2001: 86).

Анализа лексичких слојева у тексту *Акаџисџа* такође упућује на високи стил у књижевном изразу аутора. Велика продуктивност забележена је код сложеница и књишких изведеница, али без изражене тежње ка накнадној и појачаној архаизацији. Међу позајмљеницама највише је грецизама, који су преузимани из литерарног предлошка дела, као и из ширег писаног наслеђа. Да је Лонгиново познавање књижевне традиције збиља било широко, сведочи нам и извесан број лексема из *Акаџисџа* које су остале незабележене у постојећим лексикографским изворима (Драгин 2012: 247).

Поред почетне, Лонгин је саставио још две варијанте првог кондака и првог икоса, као и варијанту завршнице за дванаести икос. Распоред песничких целина унутар рукописа, укључујући поменуте варијанте и запис, следећи је: I кондак (1. варијанта) 77а/3–11, I икос (1. варијанта) 77а/12–31; I кондак (2. варијанта) 77б/3–15, I икос (2. варијанта) 77б/16–26; запис 78а/1–11; I кондак (3. варијанта) 78а/12–17, I икос (3. варијанта) 78а/18–78б/2; II кондак 78б/2–9, II икос 78б/9–31; III кондак 79а/1–6, III икос 79а/6–30; IV кондак 79а/30–79б/2, IV икос 79б/3–27; V кондак 79б/28–80а/7, V икос 80а/7–80б/1; VI кондак 80б/1–9, VI икос 80б/10–81а/2; VII кондак 81а/2–14, VII икос 81а/14–81б/9; VIII кондак 81б/9–20, VIII икос 81б/20–82а/18; IX кондак 82а/18–32, IX икос 82б/1–83а/5; X кондак 83а/6–16, X икос 83а/16–83б/12; XI кондак 83б/12–21, XI икос 83б/21–84а/20; XII кондак 84а/20–30, XII икос 84б/1–32; XIII кондак 85а/1–15.

3. Принципи приређивања. Имајући на уму значај *Акаџисџа* за историју старе српске књижевности, као и даља проучавања Лонгиновог писарског и књижевног опуса, у овом прилогу доносимо приређени текст његовог аутографа. Приликом приређивања настојали смо да текст буде што вернија слика оригинала, односно да обезбеди целовит увид како у ортографске, језичке и текстолошке карактеристике споменика тако и у сам процес настанка дела. Као прилог раду доносе се фотографије аутографа, које ће приказати и особености Лонгиновог дуктуса.²

² Овом приликом још једном најсрдачније захваљујем колегиници Светлани Томин на фотографијама уступљеним за потребе овог рада.

Текст је подељен у редове према странама кодекса, док су почеци кондака и икоса посебно истакнути. Редови које је аутор уклонио прецртавањем или прелепљивањем те се не могу реконструисати такође су обележени, али тако да не утичу на континуитет текста. Делови који су и поред прецртавања остали читљиви доносе се засенчено. Речи исписане на маргинама, тамо где је то могуће, укључују се у одговарајући ред помоћу стрелица ($\rightarrow$, $\leftarrow$, $\uparrow$, $\downarrow$). Ауторови умети у текст, за које је иначе сам уводио посебне симболе (+, ÷, ·), уколико нису на маргини, остављају се у редовима у којима су и написани.

Из наведених разлога интервенције у тексту су минималне и односе се пре свега на надредна слова и растављено преношење одређених лигатура (а + њ, т + в, т + н, т + р, с + т). Спуштање поменутих симбола, надредних слова и читавих речи у ред обележено је косим заградама / /, које се само по изузетку користе и када су делови речи написани испод реда. Остали надредни знаци остали су на местима где су се и налазили, а верно су пренети и знаци интерпункције. Словне грешке, примери дитографије, хиперкорекције и хаплографије сигнализирају се знаком (!), који је звездицом повезан с реконструисаним обликом у напмени. Случајно изостављена слова унутар речи умећу се у угласте заграде [], у случајевима где је реконструкција могућа и вероватна. У изворном граfiјском лику и без реконструкције остављају се сви облици који су могли настати као резултат аналошких образовања како унутар самог књижевног језика тако и под утицајем дијалекатске базе.

*

77a

(1) ѿкаѡнствѣ сѣомѡу ѿпѣлоу ѿ прѣво (2) мѣннѣхъ стѣфанъ · творѣнїе мнѣхъ страннаа (3) ѿ збогаа ѿ грѣшнаа : — ко/д/ · а · по/д/, възбранной вое/в/д/ : — (4) възбраннаго воеводе хѣ цѣра ѿдоу побѣднтелѣ · (5) ѿко ѿзабранныа того оуѣнника ѿ добрѡподвѣ (6) жннка · възпеваю ти сладкѣн/м/ пенїемъ зовѣще · (7) бл҃годарствѣхъ сѣхъ жнтелѣ бнлѣ їсн требова (8) нїемъ сѣын/х/, ѿ трапеца/м/ · прошѣ ти развмнїе ка (9) пле · слово развма блг/д/ть дарѣн мн · мѣткою (10) сн ѡ/т/ вѣсакынѣ мѣ ск/ѣ/рьнѣ ѿ грѣховѣ своѡдн да по (11) км тѣ · ра/д/ѣн се ап/ѣ/ле ѿ прѣвом/ѣ/ннѣ сѣѣ ѿрхїдїаконе → стѣфане : — → (12) · ѿкѡ/ѣ/ · ѿг҃лѡмъ творѣца, ѿ гѣ снла/м/ · поѣ ѿ вѣсѡвѣе (13) бж҃ѣ/твннѣхъ стѣфанъ · сѣ нѣѣ/ѣ/ ѿсплннѣнѣ вѣсѣ (14) дѣа сѣго · ѿмже творѣ знаменїа вѣлїа ѿ чюдеса (15) вѣ людѣх/ · смиреннѣ дѣзъ любовїю твоєю оуѣзвнѣнѣ · (16) верою же вѣско/м/ · мѣю ти се наоуѣн мѣ словесемъ (17) кннжннѣхъ, ѿ подаж/д/ѣ мн до/ѣ/ннѡ петн · ѿ приноснн (18) тебе радостнїе глѣ такѡвїе · ра/д/ѣн се їгоже радн (19) нзлннѣ се блг/д/ть дѣа сѣго вѣ оуѣстѣхъ твои/х/ · ра/д/ѣн се (20) їгоже ра/д/ снлоу ѿ действо/м/ ѿповѣдавѣ їса хѣ гѣ своего · (21) ра/д/ѣн се ѿко вѣ цр҃ква/х/ бл҃гѣ/вѣ бѣ ап/ѣ/льскын · ра/д/ѣн се ѿко въздѡ (22) бнвѣ бл҃голепннѣ домѣхъ бл҃га дѣг҃льскѣ · ра/д/ѣн се ѿже (23) проповѣдѣ простнраѣ їв/ѣ/льскѣхъ · ра/д/ѣн се ѿже (24) вѣрѣхъ възвѣщаѣ ап/ѣ/льскоу · ра/д/ѣн се въздрѣжанїа (25) кр҃ѣ/твѡносннѣхъ ѡр҃жннѣ · ра/д/ѣн се бл҃гѣ/ѣ/тїа ѡ (26) дѣшѣвннѣхъ вѣнннннѣ · ра/д/ѣн се б҃гѡразвмннѣхъ

Б҃ГОТОНУЮ БЖ҃/ТВНОЮ ВЪ ТЕБѢ (29) БЛГД/ТЬ ВНАДѢШЕ ЪІ, АП҃/ЛЫ · Д҃ХА ПРЕС҃ІТО (30) СЪ
ВЪЗЛОЖЕНІЕМЪ Р҃КОУ ПРИЗВАВШЕ ЗАР҃У · (31) ꙗко свѣтлѣнна х҃҃/ВА ꙗмоуше те
добропо (32) бедннѣ ст҃ын стѣпане · темже юдесѡм/мъ въ (33) семь, крепкѡ ѡблнчѣе н/х/
жестокоу срѣдѣе (34) ѡхъ · ꙗ снѣмъ ѡ/т/ прѣ/рѣ/къ вѣщанѣ ꙗ проповѣ

80a

(1) дүңе, сѣа ѿ слова бж҃ѣа крепѣаго цѣра, разꙋмѣти (2) непостыжнѣаго · ѿнн же све/д/телѣ положнше рнꙋѣ (3) своѣ · при ногꙋ юноше нарицаемаго савла · каменїе/м/ (4) побнѣающе те стефана · млѣща се ѿ гл҃юща, г҃и ис/ѣ/е (5) прїимѣѣ дх҃ъ моѿ · поклонъ коленъ выпни гл҃ѣ/омъ (6) велѣмъ · г҃и не постави н/м/ грѣха сего · ѿ ѣ рекъ (7) оꙋспе поѣ ѿ гл҃ѣ томꙋ алѣланѣа: — **Ѳкоꙋ/** (8) видеше вѣрнын ѿтроци сїѡновн, мѣжѣ бл҃гогове (9) ѿнїн · стефана светоноснаго прѣвострадалца · (10) каменїе/м/ побнѣнаа, ѿ по х҃е їсѣ оꙋмьрѣшаа кровь свою (11) его ра/д/ пролѣна/в/шаа · събраѣше се всѣхъ вѣхꙋпе, съ аро (12) млатн ѿ каднаѣ · ѿ ѡлѣмн ѿ пенмѣѣ сѣпеннмѣѣ · (13) стрелѣающе теломъ сѣѣе прѣвомъ/ч/ннѣа · сътворѣше (14) плачъ великъ ѿ нѣ/м/ъ, трїи ношедѣнствѣа · ѿ гробѣ (15) предающе, похвалѣаа томꙋ поюще ѿ гл҃юще · (16) ра/д/ꙋн се їако прѣвѣѣ тѣѣ сѣѣ се на землѣѣ невѣ/нн/м/ делателѣ/м/ (17) всѣхꙋвалѣне · ра/д/ꙋн се їако прѣвѣѣ тѣѣ /за х҃а/ пролїа кровь свою всѣ (18) бл҃жене · ра/д/ꙋн се їако прѣвѣѣн тѣѣ, ѡ/т/вѣрзе двѣри невѣ/ннѣ (19) цѣрствїа х҃ѣ/ва · ра/д/ꙋн се їако прѣвѣѣ тѣѣ ѡ/т/ нѣго вѣнцель (20) оꙋвезе се на невѣ/рхъ · ра/д/ꙋн се страдалце/м/ х҃ѣ/ве/м/ъ, прѣвовъ (21) ходннче въ цр҃ѣ/твѣѣ невѣ/нелъ · ра/д/ꙋн се всѣмъ сѣтѣ/м/ъ, новаго (22) завѣ/та/ прѣвовѣнннче · ра/д/ꙋн се їако въз/д/хъ ѡсвѣтнѣ (23) еси шѣствїе/м/ъ чл҃ѣ/тїѣ ѿ непорочнїѣ дш҃ѣ твоѣ · ра/д/ꙋн се (24) въздѣшнїѣ лѣкавїѣ кнезн тѣмнїѣ далече побего (25) ше ѡ/т/ лнца сѣтѣ тн дш҃ѣ · ра/д/ꙋн се н/ж/ дх҃ѡ/м/ сѣтѣмъ (26) ѡ/т/ мощен твои/х/ бл҃гооꙋханїѣ несказанѡ прѣ/нѡ пода (27) вакшѣѣ · ра/д/ꙋн се ѿже дх҃ѡ[мъ] сѣтѣн/м/ъ пресвѣтѡ бл҃го/д/тѣ (28) всѣ/м/ъ вѣ/д/ннмъ подавашѣѣ · ра/д/ꙋн се ѿже въ всѣмъ мнре (29) трѣжствꙋющїи/м/ъ памѣть твою радѡѣ/тѣѣ подакши · (30) ра/д/ꙋн се ѿже въ всѣ/м/ъ мнре признꙋающїи/мъ те чл҃вкомъ (31) всакїѣ скрѣбѣѣ ѡ/т/ на/ѣ/ ѡ/т/гонши · ра/д/ꙋн се апѣ/ле

806

(1) ѿ прѣвомѣ/ннѣе стѣин архїаї[а]коне стѣфане : — **ко/д/** (2) ← **ѣ** ← проповѣдннѣе ѿ бѣгоульннѣе бѣгоносне стѣфане · (3) како похваляю бѣг/д/тн твоен стѣѣе подвигн не (4) дозвѣю се · развѣ ѣе възглаго, савзжнтель ѿспальнн (5) тебѣ еу/г/лїю бнѣв · верѣ съблюдѣе, теѣенїе ско (6) нїавѣ апѣ/льствѣ · ѿповѣдаѣв гѣ іу хѣ бѣ бнтн (7) равна ѡцѣ ѿ дѣх · темже каменїемъ побнїень, (8) въ рѣце томѣ дѣхъ предаѣ ѣсн · нѣ възразнн (9) ѿ насѣ петн ѿ глѣтн емѣ с тобою ала/г/вїа · [**ѣко/д/**] (10) вѣтѣ въ мнре вѣсе/м/, просѣенїе бѣгѣ/д/тїа /бжѣ/ и ѿстн (11) нѣ · прѣвомѣ/ннѣе ѿ бѣговн/д/ѣе стѣѣе стѣфане · (12) бѣг/д/тен твон/х/ безѣнслѣннїн/х/ чюдесѣ · днѣвѣе се (13) ѡѣжасо/м/ ѿ ра[д/]стїю ѡдѣржннн еснн мїлнм се · (14) грѣхо/м/ мнн/м/ прошенїе ѿ жнтїю ѿсправленїе · (15) ѡ/т/ бѣ ѡцѣ, ѿ гѣ іу хѣ ѿспроснн тебѣ мїю · да гїю (16) ѿ пою тебѣ подѡбнѣа · ра/д/ѣн се н/ж/ прѣ/д/ лнцѣмъ вѣсѣхъ (17) людіи бжѣ/д/тѣво хѣ/д/во ѿповѣдаѣв · ра/д/ѣн се н/ж/ ѡ/т/ ннхъ (18) ѿ въ тѣмннцѣ затворѣн, ѿ многѣ бнїень ѿ мѣ/енъ · (19) ра/д/ѣн се ѿже ѡ/т/ ннхъ ѡлова вѣща /сѣ радн/ нѣж/д/ѣю напоїень · (20) ра/д/ѣн се ѿже ѡ/т/ нн/х/ лнанїе вѣщеѣе смолн хѣ ра/д/ прнїемъ · (21) ра/д/ѣн се іако жнла/м/, ѡ/т/ лнстовѣ ногѣ твон/х/, /ѡѣднцїамн/ нѣвлѣтнмѣмъ (22) ѿ ножїи прѣрезѣмѣм/ · ра/д/ѣн се іако пакн въ тїмннцн (23) затворѣн, ѿ пакн ѡ/т/ хѣ бѣ ѿсцелїень · ра/д/ѣн се іегоже (24) ра/д/ пакн на сѣднцїи ѿзвѣдѣн, ѿ пакн ѡ/т/ жндовѣ лю (25) теїше ранїень · ра/д/ѣн се іегоже радн ѡ/т/ савла тог/д/а (26) жестоко

бнѣ/м/ ѿ люте оукараемъ · ра/д/ѹн се /іако/ двѧ гвоздѧ (27) въ прьсе/х/ вънзено/м/ то/ѿ/
ра/д/ сла/д/це претрѣпѣвъ · ра/д/ѹн се іако (28) ѿ въ дланехъ ѿ въ плесне/х/ твон/х/ въбнѣніа
також/д/е (29) по/д/ѣлъ їсн · ра/д/ѹн се ѿже двѧ състра/д/аца зашнщающн (30) х те ѡ/т/
каменїн метанѧ тог/д/а прнтежавъ · (31) ра/д/ѹн се іако ѡба сіа /Ѹ/ ↓ Ѹ гамаанлъ ѿ
ннко/д/мъ прншадїн къ їсх ношїю, ↓ с тобою бл҃женї конць

81a

(1) прнѣста · ра/д/ѹн се ап/ѿ/ле ѿ прьвом/ѿ/ннче ст҃ѧ ѡрхїдіаконе (2) стѣфане : ~ **ко/д/**
· н хотецѣ тн за любовь (3) съз/д/ателѧ твоѣго · статїе · (4) хотецѣ тн прьвом/ѿ/ннче
стѣфане славѣ · (5) ѡ/т/ прьстн земльнїе мошѣмъ твонмъ ст҃ын/м/ · (6) мановенїемъ
бж҃ѣ/твнїмъ ѿзетомъ внтѧ · (7) на просїенїе вѣрнїн/м/, ѿ сп҃с҃енїе тл҃вко/м/ · іавлакшн
(8) се ѡбразомъ неконмъ въ снѣ, презвнтерѣ лог҃кѣ (9) ан҃ · сїеннкъ же ѡповѣдавъ внденїе
своѣ (10) ст҃е//нїемъ еп/ѿ/кѡпѣ ѡан҃ · събравше кл҃н (11) росъ сїеннїн · ѿ нскавше
прнл҃жно, ѡбретоше (12) целѡ ѿ бл҃гооу҃ханїнѡ · тем҃же оуднвлѣше се (13) бж҃ѣ/твннѣ ѡже
въ тебѣ нѣнзрѣнен бл҃г/д/тн (14) зовѣше ѿ поуде бѣѧ алл҃л҃уїа : — **іко/ѿ/** (15) новѣ
показавшн тварь, въсе/х/ новѡтворць (16) ѿ вл/д/ка · ѡбывавъ на/м/ чл҃вко/м/, въ мнре
мошѧ (17) ст҃ынѣ твоѣ · прѣхвалне ап/ѿ/ле стѣфане · ѿже (18) ѡ/т/ тебе вншнїхъ знаменїн,
ѿ чюдесъ бж҃ѣ/твнїн/х/ · (19) ст҃го града ст҃лѣ ѡан҃, ѿ вьсѧ вѣрнїн · слншанї (20) їемъ ѿ
внденїе/м/, любовїю дш҃амн н/х/ страхо/м/ ѿ радѡ (21) стїю сїенномѣ тн ѡбразъ ѿ телѣ
покланѣхъ се · тем҃же (22) ѿ съ радѡстїю въ ст҃ын сїонѣ въ раце чл҃вчнѡго чл҃вчнѡ (!)*
(23) положнвше поуде ѿ їлїюше тебѣ снце : — (24) ра/д/ѹн се цвѣте нетленнн ѿ
бл҃гооу҃ханнын · ра/д/ѹн се (25) вѣнче свѣтоносны-ѿ-б҃гѡмъ (!)* веннчаннн (!)* (26)
ра/д/ѹн се ап/ѿ/ломъ де/л/ѡ ѡ г҃н въ їстннѣ съвршнвнн · (27) ра/д/ѹн се стра/ѿ/твотрѣпце/м/
ѡ х҃е їс҃е по нстнне поудѣ (28) показавнн · ра/д/ѹн се тврдын вѣре їспѡ[вѣ]дннче ·

81б

(1) ра/д/ѹн се свѣтлїн бл҃г/д/тн б҃гѡг҃л҃ннче · ра/д/ѹн се (2) аг҃л҃ьскѡе бл҃голепїе
їмїе · ра/д/ѹн се іако (3) ѡнн бл҃гооу҃хаенне подавай · ра/д/ѹн се ѿже (4) съ аг҃л҃ы ст҃нѣ
троїце бж҃ въсе/х/ прѣ/д/стойшн · (5) ра/д/ѹн се ѿже съ ннн толѣ **пенїе** трїст҃зїю (6) песнь
поїешн · ра/д/ѹн се ѿм҃же тл҃вчскїѣ недзгн (7) ѡ/т/гонншн · ра/д/ѹн се ѿм҃же бесовскїѣ
плѣкѧ про (8) гонншн · ра/д/ѹн се ап/ѿ/ле ѿ прьвом/ѿ/ннче ст҃ын ѡрхї (9) діаконе стѣфане :
— **ко/д/ · ѿ ·** (10) страннствїа вл/д/чнѡго таннства · въж/д/еленно (11) разз҃мїе
хр҃ѣ/тѡлюбецъ, сннкантнѣ алеѣзанд (12) рѣ ѡнѣ · оу҃страннтн се дш҃евннїн/х/ стр҃ѣ/те[н] хоте ·
(13) оу҃мъ съ дш҃ею на нѣѡ прѣложнвъ **////////** · (14) сего радн храмъ чл҃вчнѡ, въ ст҃емъ
градѣ їерѡѿ/лїмѣ (15) въ славлѣ їмїенн твоѣго съз/д/авъ · венцѡносїе (16) стѣфане ·
многїмъ бѡ мл҃їенїе/м/, повннѣвъ (17) тогда ст҃лствз҃дїаго ст҃ын/м/ градо/м/ ѡана ·
(18) ѿже положнтн въ то/м/ храмѣ ст҃ые мошн твоѣ (19) тѣ, ѿ ползчнѣв прошенїе · ѿ
ѡ се/м/ тобою х҃ѣ/вн (20) поїаше алл҃л҃уїа : — **іко/ѿ/** (21) въсь бѣ въ ннжнїхъ х҃ѣ/въ ·
ѿ вл҃/вншнїн/х/ **ннкакоже** (22) **ѡ/т/ст҃ѣпаїе** оу҃мнѡ того, /съзрѣае/ съ ѡцѣмъ ѿ дх҃ѡ/м/
бж҃ѣ/тѡ (23) їго словѡсѡвѣ Ѹ · ← Ѹ аг҃л҃ьскїн ← алеѣзандрѣ же ѡнѣ велїю (24) вѣрѣ к
тебе їмїей · заветъ бж҃ѣ/тнѣ положнв (25) закланнѣ ѿ мл҃е ст҃ла ѡана · положнтн се
(26) телѣ їговѣ, блнзъ сїенїе тн раkn въсхв[а] (27) анѣ ап/ѿ/ле стѣфане · тем҃же ѿ по

* 81a/22: хиперкорекція > чл҃вчнѡ.

* 81a/25: хаплографїя > свѣтоноснн ѿ б҃гѡмъ.

* 81a/25: хиперкорекція > веннчаннн.

оўспенн ѿмѧ (28) положнста ѿго · ѿ ѡ се/м/ смиренн мѿ оуднвлѧ (29) кмѿн · вьсьѿ ѡ/т/ всрьдѧ тебе зовемь ѿ глѣмь.

82a

(1) ра/д/уѿ се н/ж/ алѣѧндрѧ въ жнвоте тоѧм ѿ на/м/ по бѣѣ, съ бѣѣю (2) велнкѡе застѧпенїе ѿ радованїе · ра/д/уѿ се нже (3) по сьмрьтн его, ѡ/т/ хѧ тобою велнкын покоѿ дѣшн (4) н телоу своелѧм ѡбрете · ра/д/уѿ се нже того свпрѧгѧ (5) ѿѡуѧнїю въдовства ѿе въ члѣ/тѡте целѡмѧдрїѧ съхра (6) ннвѧ ю · ра/д/уѿ се нже по нс тела ѿсходѣ ѿе іѧко свпрѧгѧ (7) ѿе оўпокоюнїе /ѡ/т/ гѧ/ тож/д/е подаваѿн · ра/д/уѿ се іѧко (8) нбѣ/ннѡю любовь подаѿшн на/м/ земльнн/м/ · ра/д/уѿ се іѧко (9) земльнн/х/ насѧ ѿспльнѧѿшн радѡстн дѡвнїе · (10) ра/д/уѿ се іѧко коѧмѧждѡ намь, ѡ/т/ бѧ подаѿшн пользнаѧ · (11) ра/д/уѿ се іѧко коѧмѧждѡ о/т/тѧдѧ послѧѧѿшн просїѣнїѧ (12) бжѣ/твнѧѧ · ра/д/уѿ се /ѧко/ лѧчеѡ ѡзѧраѣ/м/ сѣѧе тронце (13) ра/д/уѿ се іѧко тож/д/е бѣѡсловнтн вьсѣхъ вернїихъ (14) наѣѧѿѿшн · ра/д/уѿ се /нже/ тоѡѡ съ ннколою мѧдрїнмь (15) ѡ/т/ поѧѧнннн/х/ агарень ѡ/т/ юности съхранїенъ бнхъ · (16) ра/д/уѿ се ѿже вѧмѿ мѧновенїе/м/ бжѣ/твнннмь кннжнѧ (17) елнкѡ по силѣ навнко/х/ · ра/д/уѿ се апѣ/лѣ ѿ прьвоѡч/ннѣ (18) сѣѧн архїѧѧкѡне стѣфанѣ · — **кѡ/д/** **☩** (19) вьсѧкѡ ѿсѣ/ство агѣльскѡе оўднвѧ · ѧ бесѡѡскѡе (20) оўстрашнлѧ ѿсн · вѣлнкнмн тѡнмн ѡ хѣ (21) чюдѡтворенїѧ делѧ · хрѣ/тѡносна же сннклн (22) тнkv · съ црѣскїнмь писанїе/м/, хотѣшн вьзе (23) тѧ свпрѧгѧ /своего/ **свпрѧгѧ** раkv въ своѣ юн стѣ (24) жанїе · ѿ сїнмь црѣскїн/м/ веленїе/м/ · повннѧвшн (25) кврнлѧ ѿпѣ/кѡпа · ѿ блгѣ/венїе/м/ ѿго оўстрѣмльшн (26) се въ црѡвь твоѡ · ѡбѧче прѣл/стнвшн се проѧн (27) мншлѧнїе/м/ (!)* + ↓+ тѡн/м/↓ сѣѣ апѣ/лѣ стѣфанѣ · ѿ вьзмшн сїѣнннѡ (28) раkv твоѡ · гльбокоѣ ношн, пѣтемь шьствѡушн (29) бѣше · нѣнзрѣѧна же блѡѡуѧнїѧ вьз/д/ѧхъ вьсь (30) нспльнїенъ бѣ · нѣчлѣ/тн же дѡсн вьпнѡуѣ рндѧхъ · (31) ↓телѧже ѿ мнѡжство агѣлѧ прѣ/д/ нослѡ/м/ слншѧхъ · (32) бжѣ/твннѡ пѣснь поушнхъ ѧлѧнѡѡїѧ : —↓

82б

(0) ← **кѡ/д/** **☩** ← **////////////////////** (0) **////////////////////**
//////////////////// (0) **////////////////////** (0) **////////////////////**
//////////////////// (1) ← **їк** ← **їкѡ/д/** **☩** вѣтѡю те бѣѡвѣщѧннѡ прьво
 (2) мѣннѧ стѣфанѧ · сннклнтнkv ѿѡуѧннн (3) ѡнѧ хрѣ/тѡлюбнѧѧ · іѧко разѡмѣлѡшн
 (4) твоѣ сѣѧе сїѣннїе моушн бнтѧ · плачю (5) шн се ѿ радѡшнн се оўмѣлѧ · телѧже ѿ
 запѡ (6) вѣдѡшнн своѧмь · ннкоѧмѧже ѡ сїнхъ (7) не глѧтн, ѿже на пѡуѣтѧ іѧвльшѧ се
 ѿмь · (8) сѣѡ радн ѿ оўѡѡѧѧше се ношн тоѿ, ѿ прѣн (9) доше ѿднннѣ трїѣ · въ днѣ же
 бездмь (10) вствѡуѣ · ѿже въ тронце бѧ славѡсловѣѣ · (11) ѿ тебе сѣѣ прн (!)* днѧѧ
 глѡуѣ ѿ поуѣ · (0) **////////////////////** (0) **////////////////////**
//////////////////// (0) **////////////////////** (12) прѣѡуѡдрѣ/тѧ
 бѣѣнѣ ѿспльнѣ/не · ра/д/уѿ се блгѣ/д/тѧ ѿго (13) скрѡвнѣ · ра/д/уѿ се іѧко вьсе мнѡжство
 бесѡѡскѡе (14) плачѧ ѿ рндѧннѧ ѿспльнѧѧшн · ра/д/уѿ се іѧко вьсе четн (15) н/х/ ѡгнѣмь
 ѡпѧлѧѣ н/х/ ѿ лѡте внѣ ѿ ранѣ н/х/ · (16) ра/д/уѿ се іѧко агѣлѧ мнѡжства слншн/м/
 прѣ/д/ тоѡѡ (17) поушнн/х/, ѿ бѧ славѡсловѣшнн/х/ · ра/д/уѿ се іѧко агѣлѧскѡ (18) ю снлѡю
 жнвѡтнѧѧ ннѧ съ нослѡмь скорѡстїю мнѡ (19) гоѡ текѡуѣ · ра/д/уѿ се ѿмѧже ѿсѣлѧнїѧ внше
 ѿ сн (20) лѧ мнѡгїѣ на пѣтѧ · ра/д/уѿ се ѿмѧже снлѡѡ данѡю тн (21) ѡ/т/ бѧ скорѣнѣ

* 82a/26–27: дитографиѧ > проѧншлѧнїе/м/.

* 82б/11: вместо трн.

доспешѣ до аскалонскаго приморѣа · (22) ра/д/уи (!)* се ѣко блг/д/тїю /тн/ ѿбретше
корабль ѡ/т/плотн хотѣ (23) шын въ внзаштїю · ра/д/уи се ѣко тобою навклнра (24)
оѿвѣщавшїи ѿ оѿмьзднвшїи ,нї, златнцамн ·

83а

(1) ра/д/уи се ѿмже тобою оѿкреплїаемаа тайнѣ ѡ тебе (2) ѡповѣдахъ наѣклнрѣ
носпмоѣ дѡвкоѣ скровнше · (3) ра/д/уи се ѿмже тобою навклнрѣ тїоднаа неклаа ѿ пресла
(4) внаа рече вндехъ · темже ѿ прїеиъ насъ · ра/д/уи се (5) ап/с/ле ѿ прьвом/ч/ннїе сѣѣ
архїїакоѣе стѣфанѣ : — (6) /кѡ/д/ · Т · //////////////////////////////////////
(7) ////////////////////////////////////// ѿдеи (8) сїѣннїю тн рахъ мошѣн твои/х/
· ѿмже плохѣхъ (9) тнхїнмъ ветро/м/ носнмїи · прншдѣше бо въ средѣ (10) пѣтїи, темже
напраснаа бѣра прнѣнсть ѿмъ, (11) ѿ влнїїїѣ моѣскоѣ · члѣкѡ/м/ же въ кораблѣ
страхо/м/ (12) мнотїи/м/ ѡдрьжнмѡ/м/ · ѿ сѣѣ тн мошѣ/м/ прнпа/д/ушїи/м/ · (13) ѿ
внзаша бо велїе бл҃говоїїе внстѣ · ѿ тава се (14) ѣсн н/м/ апле сѣѣ стѣфанѣ, глїе азъ
ѣса/м/ не боїте се · (15) ѿ оѿлегшѣ ветрѣ внстѣ тншннѣ велїа · ѿ вѣспешѣ (16) сыгласнѡ
хвалѣ аггльскѡю аллѣлоуїа : — **тѡ/с/** (17) стена ѣсн бл҃говернїи/м/ хр/с/тїаномъ · ѿ вѣсемъ
к тебе прнбѣгающїи/мъ → ап/с/ле сѣѣ стѣфанѣ · → (18) стѣнѣ те ѿ застѣпнїка съ бїїю ѿ
вѣсемъ сѣѣмъ · (19) вѣсн хр/с/тїанѣ ѡ/т/ вѣдѣ ѿмѣмн ѿ ходатаїа къ г҃ѣ · (20) плавающїей
бо тогда въ кораблїи ѡно/м/ · оѿтрѣ же (21) вѣвшѣ прншдѣше въ теснаа, ннзпѣшїе ѣдрнла
(22) ра/д/уи кнеза теснїи/х/ · напраснѡ трѣстѣ внстѣ колѣ (23) блюшнмъ се ѡснованїе/м/
земльннмъ : дондеже мнмѡ (24) ѿтн кораблю твоѣмъ, ѿ прѣставшѣ трѣсѣ · дѣхо (25) вои
же вѣселѣвїи/м/ ѡ сїи/х/ оѿкарающїи/мъ начелнїка (26) своѣго тѣмѣнаго · тѣ же лѣкавїи
пославъ пѣть санда (27) лѣи ѣже постн҃гнѣтн ѿ за/п/лннн корабль · ѡ/т/ негоже (28)
аггль бѣжїи ѿзашѣ поразнїи ѿхъ, н погрѣзнїи ѣ въ морѣ · (29) н внстѣ ра/д/уи/сѣѣ велїа
въ кораблѣ члѣкѡмъ · темже (30) поїахъ тебѣ ////////////////////////////////////// снцѣваа ·

(на ивици листа дуж десне маргїне: сп/с/тн хотѣ корабль ѡнъ н плѡвѣшїи/х/ въ нїемъ)

83б

(1) ра/д/уи се стѣпѣ тїодесе/м/ блг/с/тїїа · ра/д/уи се дѣѣрн м/ч/ннѣм/ хѣе/м/ ·
(2) ра/д/уи се начелннїе того стрѣ/с/тѡтѣрѣпце/м/ · ра/д/уи се подателю (3) тнхостн ѿ бл҃гѣдїшїа ·
ра/д/уи се ѿмже пла/ва/хѡ/м/ съ мнро/м/ (4) ношѣднїства трїи · ра/д/уи се ѿмже доспѣхѡмъ
въ халкѣ (5) дѡнѣ прнстаннїа · ра/д/уи се ѿмже тѣмѡ петѡднѣвкоѣе (6) времѣ сѣтворше
· ра/д/уи се ѿмже мнѡзѣ велнїїе (7) целѣи тобою полѣшнше · ра/д/уи се ѿмже тобою прндѡ
(8) хо/м/ въ сосѣ, ѿ слншавше вернїи тецѣхъ на сретѣнїе твоѣ · (9) ра/д/уи се ѿмже
пакн плававшѣ прндѡхѡмъ въ црїнгра/д/ блнзѣ (10) кр/с/та · ра/д/уи се доброе начелѡ
м/ч/ннѣм/ сѣѣмъ · ра/д/уи се (11) прекрѣснаа вѣсемъ мнрѣ добротѡ (!)* · ра/д/уи
се ап/с/ле ѿ прьво (12) мѣтїннїе сѣѣ стѣфанѣ : — **кѡ/д/ · аї** · (13) пенїемъ
сѣѣмъ/м/ вѣсакѡ сѣѣ мнтрофанѣ слоужїей (14) г/с/вы · ѿ престѡлѣ вл/д/їства оѿкрашае
црїствѣю (15) цаго града · слншавъ ѡ прнштѣвїи сѣѣ/х/ тн мошѣ[н] · (16) прьвом/ч/ннїе
сѣѣ стѣфанѣ · темже ѿ вѣсе мнѡжс (17) тво по/д/внже се хр/с/тїанскоѣ · на внденїе сїѣнїе
тн (18) рахѣ вѣсѣвалїе · нѣ ѿ самѡдрьжцѣ сѣѣмъ велнкїи (19) костантїннѣ, слншанїе
ѡ/т/ стїа прнїе/м/ · сего радн (20) вѣсн коѿпнѡ вѣспѣахоу ѡ сїи/х/ · аггльскоѣе пенїе

* 826/22: вместо ра/д/уи.

* 836/11: вместо добротѡ.

(21) *а/л/уа/на* : — *ікоу/* (22) свѣтоноснїи бл҃гѣ/тїа вѣлнкын свѣтїлннкѣ,
(23) црѣ константннѣ · свѣшн/м/ вѣ мнрѣ хрѣ/тоуїменнтн/м/ (24) лю/де/мѣ іавѣл се
самодръжьць стын · абїе сѣ радѣ/с/тїю (25) дхѣвною посланаєт тн црѣкскѣ свої колесницѣ ·
(26) пресѣщенїе же мнтрофанѣ сышѣ вѣ корабѣ, покло (27) н се сѣщенноу тн кувнтѣ (!*
н възложнѣ ѣго на колѣ (28) сннцѣ · тыце се по повеленїю црѣкѣ вѣ полатѣ ѣго (29)
вѣнестн · жнвотна же възлоше влекоуїн ѡ/т/ агїѣл

84a

(1) сь нѣж/д/юу · дѣиѣ прїидоше до мѣста костантїнѣское (2) шае · к томы поити не
могышє, сего ра/д/ лютоу внѣмаа · (3) темже ѣдинно о/т/ ннхъ аггльскою слою проглѣвш
(4) їако члѣкхъ пре/д/ всьмн · потѣдъ бнєте лица наша · (5) зде ѥзволн се стомѣ استفанъ
прѣбнтн · дѣиѣ же (6) слѣлъ пристрашанъ бнвъ, їавленюу сътвори црѣвь (7) ѡ вещы · ѥ
оудивленне к тебе stefane стынъ въкъпе (8) възвпнста глюще · ра/д/үн се красото нейзреченна
(9) црквн хсц/вы · радүн се место претц/тоє блгооужанїа бжїа · (10) ра/д/үн се їако къ
гсѣ въпникшн за ны · ра/д/үн се їако томѣ еси (11) члч/тынн съсзе ѥ пресветлїн внсере ·
ра/д/үн се апц/ломъ стынмъ (12) похващенїе · ра/д/үн се стрц/тво·./↓трѣппце/м/↓ (!)*
стын/м/ начеловѣждѣ · (13) ра/д/үн се звездѣ светлоносная мнрѣ · ра/д/үн се свѣще
светѣ (14) зарнаа вернїи/м/ · ра/д/үн се красны блгц/д/тїа цвѣте · ра/д/үн се (15) светлое
с/крашенїе діаконѣ/м/ · ра/д/үн се землынн аггле (16) ѥ небц/нын члѣче · ра/д/үн се
хрсц/тіанѣ/м/ всьмъ ѡбрадованїе · (17) ра/д/үн се їамже ѥзволнмъ їеси на мѣсте семъ
прѣбнтн · (18) ра/д/үн се їамже цркѣвъ з/д/е въ прекрасное їме твоє (19) сътворяє/м/
ра/д/үн се апц/ле ѥ пръвѣом/ч/ннче стынъ їрхїдіаконе (20) stefane : – ко/д/ · бл̄ · (21)
блго/д/тъ бжц/д/твнѣю съ нбєц/ подаж/д/ь ми stefane (22) пръвѣом/ч/ннче · длгоумъ мон/м/
греховнїи/м/, о/т/ ба (23) прощенїе сїимъ їспрос ми · ѥ вьсе/м/ н/ж/ сїценнью (24) память
твою, съ любовїю по дългѣ творещїи/м/ (25) апц/ле · ѥ прїидн же съ агглы невнднмоу
посредѣ, (26) нже съ верѣю о/т/ топлотн дшєвнїихъ скровншъ (27) признвающїихъ те ·
назначенай пенїє, ѥ пре/д/на (28) чинае трѣжство · еже петн съ пастїрми, съ влѣ (29)
хвъ (!)* поклонятн се · съ агглы словеснн · (30) о/т/ двѣ бїцє рож/д/ьшомѣ се хсѣ
бсѣ нашємѣ алуисѣ ·

846

← **ґ**кω/ε/ ← (1) поїще /тн/ снабї й чюдеса, твон/х/ превелнкїн/х/ знаменїн (2) чюдотвореннїн/х/ · вьсхвалїаєм те вьсн, /їако/ ап/ε/ла (3) х/ε/ва й слазжнїама того блг/д/тн, й прьвом/ч/ника (4) бг̃овндїе стын стефане · вь твою/ бω/ велнкю (5) стню вьсеан се дх̃а стго блг/д/ть · вь ню же (6) припадающе мїлнм се · не забвдн мнє смереїн (7) аго й леннкаго нже по бг̃зе непотребнаго раба (8) твоєго · нб̃ ѿстын й прославн, й наоу̃чн мє (9) выпнтн ω/т/ средн дїше · тебе г̃лы таковїе · (10) ра/д/у̃н се радω/с/тѣ поюцїнм те · ра/д/у̃н се сладоу/ε/тн хвале (11) шїнм те · ра/д/у̃н се свѣздо цр̃ковнаа · ра/д/у̃н се ч/ε/тωтѡ (12) дх̃овнаа · ра/д/у̃н се ч/ε/тны венче свмє[ω]нх срьбескомх · (13) ра/д/у̃н се дїаднм/о/// того бл̃гоч/ε/тївн/м/ ω/т/раслємь стїн/м/ · (14) ра/д/у̃н се съ ннколоу мѣдїїн/м/ стефанс деїаїскомх (15) тазойденнтаа й велнкаа похвало · ра/д/у̃нте/с/ стефане

* 836/27: вместо КВБ0Т8.

* 84a/12: у сложеници стрѢ/ѡтѡръпѣ/м/ први део је написан у наведеном реду, а други у дну стране, што се сигнализира знаком од три тачке изнад слова ѡ и на доњој marginи.

* 84a/28–29: вместо съ вльхвы.

Акафисто стѣмъ аплхъ и прѣпоѣмникъ
 архіепископъ стѣфанъ: — таореніе
 мнѣхъ страшно и ѹсортъ и грѣшнѣ: — Кѣ. 4.
 побнѣ. Вѣзотрѣное докозди: ~ ~ ~ ~ ~
 Изреднѣ и великому акафиди, хѹ чѣхъ
 поствителнѣ. ~~Вѣзотрѣное докозди стѣмъ~~
~~оутеннѣ и аплхъ, акафиди и прѣпоѣмникъ~~
 тѣ бѣо олжѣнѣ аплѣ стѣфанѣ. и вѣзотрѣнѣ
 ирѣсѣ полжѣннѣ архіепископъ и стѣмъ мнѣ
 аплѣ. служитель билъ кѣси прѣбоаѣнѣ стѣмъ.
 438 оутѣ послѣднѣ иже пачѣ акафиди ирѣсѣ
 прошоти рѣзѣмнѣ кѣплѣ, слово рѣзѣмнѣ олжѣ
 архіепископъ. ~~прѣбоаѣнѣ~~. ~~акафиди и прѣпоѣмникъ~~
 акафиди оутеннѣ рѣбѣ таой и зѣоаѣмнѣ. рѣисѣ
 аплѣ и прѣпоѣмникѣ стѣмъ архіепископѣ стѣфанѣ:
 іисѣ іисѣ прѣстѣпнѣ оутеннѣ стѣмъ
 аплѣ, рѣисѣ іисѣ таомѣ олжѣ говѣнѣ акафиди.
 акафиди стѣфанѣ аплѣ и прѣпоѣмникѣ. Слѣбѣ
 ислѣднѣ акафиди стѣмъ, акафиди ислѣбѣ.
 иже таорѣ знаменѣ акафиди и таорѣ вѣ
 люаѣхѣ. Слѣбѣ иже 438 люаѣхѣ таомѣ
 оутѣ олжѣ, акафиди акафиди. илѣбѣ нѣоу
 тѣмѣ слово іисѣ ислѣбѣ. и прѣбоаѣнѣ рѣисѣ
 пѣтѣ, и прѣисѣ тѣмѣ рѣисѣ стѣмъ глѣ
 такоаѣ: —
 іисѣ зѣмнѣ, таомѣ акафиди. Слѣбѣ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

у скармливанні і підсолоді прищаді і в їх поцію,

раисе стѣпѣ твоѣмъ бл҃гочтѣ . раисе ав҃бри мѣнѣи^и хѣ^и .
 раисе начѣлнѣе того стѣпѣ тѣрѣцѣ . раисе порѣтелю
 тихости поѣго дѣи^и . раисе ѿмѣ пѣх^и свѣро
 поѣ дѣствѣ тѣи . раисе ѿмѣ до стѣх^и вѣх^и алѣк^и
 дѣи^и прѣстѣнищѣ . раисе ѿмѣ тѣмъ пѣтѣ дѣи^и емо^и
 времѣ стѣворше . раисе ѿмѣ мно^и стѣи^и е^и
 целѣи повоѣю полѣчише . раисе ѿмѣ тѣстоѣ прѣи^и
 хѣ^и ав҃соѣи , ѿслишѣше стѣи^и тѣх^и нѣ стѣи^и е^и стѣи^и
 ра^и ѿмѣ пакѣ пѣдѣше прѣи^и хѣмъ вѣурѣ тѣи^и блѣи^и
 кѣтѣ . раисе до брѣи^и нѣтѣмъ мѣи^и стѣи^и . раисе
 прѣи^и ав҃сѣмъ мѣи^и до стѣи^и . раисе а^и тѣи^и прѣи^и
 мѣи^и стѣи^и архѣи^и е^и стѣи^и : — 165 241 .
 Пѣи^и стѣи^и вѣи^и стѣи^и мѣи^и стѣи^и слѣи^и
 тѣи^и . ѿ прѣстѣи^и вѣи^и бѣи^и цѣи^и стѣи^и вѣи^и
 цѣи^и гѣи^и . слѣи^и вѣи^и вѣи^и стѣи^и тѣи^и мѣи^и
 прѣи^и мѣи^и стѣи^и стѣи^и . тѣи^и же ѿ вѣи^и мѣи^и
 тѣи^и по вѣи^и хѣи^и . нѣи^и вѣи^и е^и стѣи^и тѣи^и
 ра^и вѣи^и хѣи^и . нѣи^и нѣи^и стѣи^и вѣи^и
 мѣи^и стѣи^и , слѣи^и вѣи^и стѣи^и прѣи^и . сѣи^и ра^и
 вѣи^и коупѣи^и вѣи^и вѣи^и . стѣи^и вѣи^и пѣи^и
 вѣи^и : — 165 241 .

Възпавъ поспѣвъ оуспѣвъ въ великомъ свѣтилинѣ,
црѣ константины. сѣхъ въ мирѣ хрѣстѣ именити
люди ползе самодержавъ стѣи. догнѣ сраженію
хрестоу посланію црѣкѣ своѣ колѣннцѣ.
прѣсвѣтѣ митрофанѣ сѣхъ въ кордоу, покло
нѣ сѣхъ мѣти кѣнѣ и въложило нѣго на колѣ
снѣхъ. тѣхъ поппѣленію црѣу въ полѣнѣго
въ нести. жиотѣхъ въ зѣнѣ въ лекомѣи въ рѣлѣ

84

Снужено. зотіе прїидоше до мѣста константиноу
 сташи. истоу пойти немоуще, сгора люте бичица.
 тѣмъ и дѣиши бѣише аггелскою силою прогнана.
 яко тѣмъ прѣбѣши. почто биче лице нѣша.
 зѣе изволисе стѣмъ стѣфану прѣстипти. зотіе же
 стѣмъ пристѣмши оиас, и аки мѣ свѣтори чрѣби
 бѣиши. и оуди аки мѣ истѣотъ стѣфане стѣмъ оиас
 оузѣтѣмъ глѣше. рѣише красото не изрѣтѣмъ
 чрѣи хѣи. рѣише мѣсто прѣтѣмъ бѣго оу хѣи бѣи.
 рѣише яко кѣмъ вѣпикши зѣи. рѣише яко томъ бѣи
 чѣиши сѣмъ де и прѣстѣмъ бѣише. рѣише аки мѣ стѣмъ
 похѣи мѣ. рѣише стѣмъ стѣмъ. начѣи во жѣи.
 рѣише зѣи зѣи сѣмъ нѣмъ мѣи. рѣише сѣмъ сѣмъ
 зѣи зѣи. рѣише красны бѣи мѣи чѣи рѣише
 сѣмъ мѣи красны бѣи мѣи. рѣише зѣи аггел
 ии мѣи тѣмъ. рѣише хѣи мѣи зѣи оу зѣи мѣи.
 рѣише ииже изволише ии мѣи сѣмъ прѣбѣиши.
 рѣише ииже чрѣи зѣи зѣи прѣи мѣи тѣмъ
 сѣмъ рѣише аки ии зѣи мѣи стѣмъ чрѣи мѣи
 стѣфане.

Благотѣ стѣпану сѣмъ подѣи мѣи стѣфане
 прѣи мѣи. аки мѣи мѣи грѣи мѣи, сѣи
 прѣи мѣи сѣи ии мѣи. ии мѣи ии мѣи
 мѣи тѣи, сѣи мѣи подѣи тѣи
 аки. ии мѣи сѣи мѣи невидѣи поѣи.
 ии сѣи сѣи мѣи сѣи мѣи сѣи мѣи
 прѣи мѣи. на мѣи мѣи, ии мѣи
 тѣи прѣи. ии мѣи сѣи мѣи, сѣи
 хѣи поѣи мѣи. сѣи мѣи сѣи мѣи.
 ии мѣи сѣи мѣи хѣи мѣи мѣи мѣи.

[illegible]

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Богдановић, Димитрије. *Историја сѐаре српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга, 1991.
- Богдановић, Димитрије, Љубица Штављанин-Ђорђевић, Биљана Јовановић-СТИПЧЕВИЋ, Љупка ВАСИЉЕВ, Луција ЦЕРНИЋ, Мирослава Гроздановић-ПАЈИЋ. *Ойис ћирилских рукописних књига манастира Високи Дечани, књига прва*. Београд: Народна библиотека Србије, 2011.
- Витић, Зорица. *Антилођија сѐаре српске ѓоезије*. Београд: Политика – Народна књига, 2005.
- ДРАГИН, Наташа. Аутограф зографа Лонгина у светлу лингвостилистичких испитивања (Дечани бр. 138). Татјана Суботин-Голубовић (ур.). *Дечани у свећу археографских истраживања. Зборник радова*. Београд: Народна библиотека Србије, 2012: 239–250.
- ЈОВАНОВИЋ-СТИПЧЕВИЋ, Биљана. Служба Акатисту Стефана Дечанског Лонгина зографа. *Археографски прилози* 12 (1990): 93–127.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Петар. *Сѐара ѓоезија*. Антологија српске поезије у осам књига. Књига прва. Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ, 2004.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. *Антилођија српског јеснишћива (XIII–XX век)*. Београд: Српска књижевна задруга, 1964.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. *Антилођија српског јеснишћива (XI–XX век)*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2010.
- ПЕТРОВИЋ, Дамњан. *Сѐара српска књижевност на Косову*. Приштина: Јединство, 1981.
- РАДОЛИЧИЋ, Ђорђе Сп. *Сѐаро српско јеснишћиво IX–XVIII век*. Крушевац: Багдала, 1988.
- САВИЋ, Виктор. Садржај старе ћирилице и њено преношење у штампани и електронски слог. Гордана Јовановић, Јасмина Грковић-Мејдор, Зоран Костић, Виктор Савић (ур.). *Сѐандардизација сѐарословенског ћириличног јисма и његова ређисирација у уникоду*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2009, 147–178.
- СТОЈМЕНИЋ, Чедомир. Ортографија Акатиста светому апостолу и првомучнику Стефану. *Зборник радова Филозофског факултета у Пришћини XVI–XVII (1981–1982)*: 171–188.
- СТОЈМЕНИЋ, Чедомир. Фонетско-фонолошке одлике Акатиста светому апостолу и првомучнику Стефану. *Зборник Филолошког факултета у Пришћини IV (1994)*: 179–183.
- СТОЈМЕНИЋ, Чедомир. Морфолошке одлике Акатиста светому апостолу и првомучнику Стефану. *Зборник Филолошког факултета у Пришћини 9 (1999)*: 31–45.
- СТОЈМЕНИЋ, Чедомир. Употреба двојине, апсолутног датива и инфинитива у Акатисту светому апостолу и првомучнику Стефану. *Зборник Филолошког факултета у Пришћини 11 (2001)*: 79–87.

- ТЕОДОРОВИЋ-ШАКОТА, Мирјана. Прилог познавању иконописца Лонгина. *Саопшћења завода за заштитију и научно проучавање сџоменичке култури НР Србије*, књ. I (1956а): 156–166.
- ТЕОДОРОВИЋ-ШАКОТА, Мирјана. Инвентар рукописних књига дечанске библиотеке. *Саопшћења завода за заштитију и научно проучавање сџоменичке култури НР Србије*, књ. I (1956б): 198–211.
- ТОМИН, Светлана. Изворни српски акатисти: библиографски преглед. Вера Јерковић (ред.). *Грирлске рукописне књиџе Библиотеке Матице српске, VII, Акаџисџи, сџихолоџије, бџџородичници*. Нови Сад: Библиотека Матице српске, 1999: 219–228.
- ТОМИН, Светлана. Књижевни опус зџографа Лонгина – прилог реконструкцији. Драги Маликовић (ур.). *Косово и Меџохија у цивилизацијским џџоковима: међународни џџемајски зборник. Књиџа 2. Књижевносџи*. Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2010: 189–202.
- ТРИФУНОВИЋ, Ђорђе (ур.). *Србљаџ: службе, канони, акаџисџи. књиџа џџређа*. Београд: Српска књижевна задруга, 1970а.
- ТРИФУНОВИЋ, Ђорђе. Белешке о делима у Србљаџу. Димитрије Богдановић, Сретен Петковић, Ђорђе Трифунџвић (ур.). *О Србљаџу. Сџудије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1970б: 271–366.
- ТРИФУНОВИЋ, Ђорђе. *Краџак џџређлед јуџословенских књижевносџи средњеџ века*. Београд: Филолошки факултет, 1976.
- ТРИФУНОВИЋ, Ђорђе. *Азбучник српских средњовековних књижевних џџџмова*. Друго, допуњено издање. Београд: Нолит, 1990.
- ШАКОТА, Мирјана. Акатист првомученику Стефану од иконописца Лонгина. *Сџа-рине Косова и Меџохије* II–III (1963): 205–217.
- ШАКОТА, Мирјана. Зџограф Лонгин, сликар и књижевник XVI века. Ђорђе Трифунџвић (ур.). *Сџаџа књижевносџи. Српска књижевносџи у књижевној криџиџици I*. Београд: Нолит, 1965, 533–540.

*

- ARANDJELOVIĆ, Srdj. *Antologio de la serba poezio (1200–2000)*. Beograd: Serbia Esperanto-Ligo, 1998.
- DRAGIĆ KIJUK, Predrag R. *Mediaeval and Renaissance Serbian Poetry*. Beograd: Serbian Literary Quarterly, 1987.
- NAUMOW, Aleksander E. *Dar słowa ze starej literatury serbskiej*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1984.
- RADOJIĆIĆ, Ђорђе Sp. *Antologija stare srpske književnosti (XI–XVIII veka)*. Beograd: Nolit, 1960.

Nataša Dragin

AKATHIST TO THE HOLY APOSTLE SAINT STEPHEN
BY ZOGRAPH LONGINUS (TEXT AND COMMENTS)

Summary

Akathist to the Holy Apostle Saint Stephen by Zograph Longinus is one of the rare preserved autographs of old Serbian literature, which can be found in the manuscript no. 138 of the collection of the monastery Visoki Dečani. Besides the inscriptions inside the manuscript, the writer made two further variants of the first kontakion and the first oikos in addition to the original one, whereas the twelfth oikos also had a variant of the ending. The paper presents the photographs of the manuscript, an integral edition of the text and philological and textological comments. On the basis of a synthesis of the present information on paleographic, orthographic and linguistic and stylistic features of the monument, the paper offers possible solutions of some problematic issues and sheds light on the particularities of the autograph, which can be helpful in the further study of Longinus' literary and scribe opus.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
natasa_dragin@yahoo.com

Др Наташа Половина

СВЕТИ СТЕФАН ШТИЉАНОВИЋ КАО ЈОСИФ ПРЕКРАСНИ. ПРИЛОГ ИЗУЧАВАЊУ ЈЕДНЕ БИБЛИЈСКЕ ПАРАЛЕЛЕ*

Иако се Јосиф Прекрасни, као праузор и архетип одређених врлина, јавља у бројним текстовима старе српске књижевности, ретка су поређења с овом старозаветном фигуром која се заснивају на сцени Јосифовог житораздавања гладном становништву. Међу свим текстовима старе српске књижевности овај мотив старозаветне приче најразвијенији је у *Служби Свѣйом кнезу Сѣефану Штиљановићу*. У раду се, поред динамике појављивања библијске паралеле са Јосифом Прекрасним и њене функције, разматра и њен значај за сам култ Стефана Штиљановића.

Кључне речи: служба, култ, средњовековна књижевност, мотив.

У науци је одавно потврђено мишљење да традиција српске средњовековне књижевности није прекинута ни после пропасти српске националне државе (Богдановић 1980²: 236)¹, те да је континуитет у погледу тема и стилова одржан и у делима насталим после 1459. године (Кашанин 1975: 489). Једно од најубедљивијих сведочанстава тог континуитета свакако јесте уметност која се развијала у фрушкогорским манастирима од почетка XVI века као својеврстан спој средњовековног наслеђа и барока. Један од најважнијих аспеката духовне културе која је настајала у манастирима Фрушке горе и Срема јесу култови српских владара и светитеља,

* 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 У књижевним текстовима овог периода, иако окупираним есхатолошким темама, традиција не изумире, већ управо супротно, оживљава, и то зато да би се очувао историјски континуитет и остварило духовно јединство народа. Тако је литература овог периода одиграла значајну улогу у очувању историјске свести српског народа (Богдановић 1980²: 236).

а у вези с њима, и књижевност која се тематски и жанровски наставља на средњовековну литерарну традицију (Медаковић 2007: 219–224).

Међу култовима који су се развили у Срему свакако су најзначајнији култови сремских Бранковића, цара Уроша, кнеза Лазара, те култ Стефана Штиљановића, који је настао у манастиру Шишатовач. Култови Стефана Штиљановића, сремских Бранковића, а нарочито култ кнеза Лазара, морали су за Карловачку митрополију бити значајни јер су потврђивали права и легитимитет живота српског народа и његове цркве на територијама северно од Саве и Дунава (Тимотијевић 1989: 365)², а манастири у којима су се ови култови неговали (и сви сремски манастири уопште) представљали су „снажну светосавску духовну основу“ (Томин 2007; Медаковић 2010: 382).

Као и у случају деспотске породице Бранковић, главни елемент култа Стефана Штиљановића јесте непропадљивост и чудотворност његових моштију. Из тог елемента произлазе и сви други чиниоци култа, пре свега култни списи посвећени овом светитељу: *Похвално*³ и *Повесно слово Свѣѣом Сѣефану Шѣиљановићу* (1631) и *Служба Свѣѣом кнезу Сѣефану Шѣиљановићу* (1658)⁴. Штиљановићев култ био је посебно поштован у војничком staleжу (Медаковић 2010: 363), а до нашег времена одржао се у Барањи, Славонији и Срему.⁵

Личност Стефана Штиљановића прилично је загонетна. У историографији, наиме, постоје чак три различите верзије о Штиљановићевом животу и судбини (Костић 1923: 54–57).⁶ Према једној верзији он је био српски кнез, деспот или деспотски војвода, други извори га помињу као војводу краљевих шајкаша у Сланкамену, док трећа верзија приче Стефана Штиљановића уопште не препознаје као историјску личност (Јиречек 1923: 207; Костић 1923: 56). Оскудни историјски подаци везују га за Паштровиће у Црној Гори, одакле је, наводно, дошао у Срем 1498. године. Као историјска личност, дакле, он не само што припада најтежем периоду историје Срба у Угарској, већ је и активни учесник у историјским збивањима, премда се његова историјска улога неће показати нарочито великом: Штиљановић је, према историјским подацима, учествовао у дугогодишњем грађанском

² Будући једини сабеседник с аустријском влашћу, Карловачка митрополија је култове Срба владара – светитеља употребљавала за своје циљеве (Медаковић 2010: 209).

³ *Похвалним словом Свѣѣом кнезу Сѣефану Шѣиљановићу* окончава се низ изворног састављања похвала у српској књижевности, али његова вредност ни у чему не заостаје за делима која су у истом жанру стварана у српској средњовековној књижевности (Трифунковић 1990²: 279; Јовановић 1978: 341).

⁴ О датирању ових списа, њиховом ауторству, жанровским особеностима и динамици објављивања видети, уз преглед раније литературе, Јовановић 1978.

⁵ За развитак и учвршћивање култа Светог Стефана Штиљановића посебне заслуге приписују се архимандриту Вићентију Поповићу, шишатовачком игуману, а касније епископу вршачком, који је манастир Шишатовач опскрбио литургијским и другим црквеним драгоценостима посвећеним овом светитељу (Милеуснић 2007: 249).

⁶ Костић даје и преглед историчара који помињу Стефана Штиљановића.

рату између Фердинанда и Јована Запоље, који је у Угарској, Хрватској и Славонији трајао између 1526. (тј. од Мохачке битке) и 1541. године (када су Турци заузели Будим). Као вешт ратник и кастелан⁷ крајишких градова Новиграда и Ораховице, Штиљановић је до краја остао на страни краља Фердинанда Хабзбуршког, због чега је био награђен поседима у Вировитичкој жупанији 1527. године. Управо те године помиње се први пут у једној Фердинандовој даровници, којом добија у посед села Михољец и Глоговницу, што свакако сведочи о угледу који је Штиљановић уживао код краља и његове властеле (Костић 1923: 57; Зарић 1985: 69). Ипак, та даровница није сачувана у оригиналу, а формулар није уобичајен, па се нигде не каже ко је био Штиљановић, само се уз његово име помиње *agilis*, што значи 'слободан човек', али не и племић.

Последњи податак о Стефану Штиљановићу потиче из 1540. године, дакле, времена када је префект утврђеног града Валпова (Костић 1923: 69).⁸ После тога губи му се сваки траг, због чега се претпоставља да је умро почетком четрдесетих година XVI века, јер се већ 1545. године његове мошти налазе у манастиру Шишатовац. Тада, рекло би се, и почиње живот легендарне приче у којој је Стефану Штиљановићу дата много већа и значајнија улога, него што ју је историјски заправо имао. Време, место и околности под којима се одиграла смрт Стефана Штиљановића нису познати. Претпоставља се да се, након што је Валпово пало под Турке, повукао у Шиклош, где је и окончао свој живот. Према предању, сахрањен је на оближњем брду Ђунтир, а податак о овом месту као првом гробу Стефана Штиљановића постоји и у *Повесном слову* (Дергенц 2002: 91).

Због малог броја сведочанстава за култ овога светитеља у српској традицији везане су многе недоумице. Пре свега, историјски извори не откривају никакве прецизније податке о самој Штиљановићевој смрти, што је иначе почетна фаза у установљењу култа неког светитеља (Дергенц 2002: 90–91). Леонтије Павловић сматра да је од свих култова у српском народу Штиљановићев култ успостављен под убедљиво најнеобичнијим околностима (1965: 299) и убраја га у оне малобројне култове које је установила црква, а народ их временом усвојио и додао му нешто од својих обележја (1965: 296, 335).⁹ Много чешће се дешавало, међутим, да култ светитеља настане у народу, а потом га црква прихвати и формално призна, и то обично тако што придода нови култ неком већ постојећем, који је одавно утврђен (Павловић 1965: 279).

Објављивање моштију Стефана Штиљановића описано је у *Похвалном* и *Повесном слову*, а помиње се и у *Служби Свештом кнезу Сѣефану*

⁷ Под кастеланом се тада подразумевао поглавар града и његове околине (Костић 1923: 64).

⁸ Тада је он послао писмо о томе како је један од његових људи више од месец дана ухватио турску војску и дојавио да су Турци дошли до Брода на Сави и да се спремају на Драву.

⁹ Према Леонтију Павловићу, од 130 култова српска црква је установила свега 11.

Штиљановићу. Иако је реч о опису који се заснива на уобичајеном обрасцу и општим местима, необичним се, ипак, чини околност да су у подизању моштију из првобитног гроба (*elevatio*) учествовали Турци, након што им се код гроба светог указало чудесно знамење: угледали су, наиме, чудесну светлост која их је навела да ископају светитељев гроб, уверени да се у земљи крије благо (Јовановић 1978: 369).¹⁰ Начин на који је установљен Штиљановићев култ могао би се упоредити једино са проглашењем краља Милутина за светитеља, што је, након што су се потврдила различита чудеса на Милутиновом гробу, после јутрења извршио игуман манастира Бањска, уз брујање звона и клепетање. На сличан начин, два века касније, поступио је игуман Шишатовца, када је донео мошти Стефана Штиљановића из Шиклуша у манастир. Установљење ових двају култова, према томе, повезује необична околност да су проглашење обавили игумани, а не архијереји (Павловић 1965: 298).

Игуман Теофил, оснивач манастира Шишатовац, у завештајном свитку о оснивању манастира, поред увода, у којем објашњава зашто је дошао из Србије у Срем, како је напустио Жичу бежећи пред Турцима, како је с братијом подигао манастир 1520. године и дао му име Шишатовац, снабдео га црквеним потребама и цркву посветио Рождеству Пресвете Богородице, каже и да је Бог положио посред цркве „светог и праведног новог кнеза Стефана Штиљановића“ (Костић 1923: 71). У разматрању околности под којима је установљен култ Стефана Штиљановића у манастиру Шишатовац непоходно је, према томе, узети у обзир чињеницу да су овај манастир основали монаси који су избегли из Жиче, у којој је свакако морала бити негована свест о значају и функцији реликвија, о чему детаљније пише Јелена Дергенц (2002: 93). Како било, у доба турске владавине Сремом мошти Стефана Штиљановића имале су несумњиво велик значај.¹¹

Легенда о Стефану Штиљановићу, тесно повезана с проблемима настанка и развојка његовог култа,¹² временом се мењала уз значајно присуство елемената и механизма усмене предаје.¹³ Хагиографска легенда о Стефану Штиљановићу данас је позната у две верзије: једна је дата у *Похвалном* и *Повесном слову десјоѿу Сѣефану Шѣиљановићу* (опширнија варијација *Похвалноѿ слова*, унеколико прецизнија у вези с одређеним подацима) (Костић 1923: 77), где се Стефан Штиљановић везује за доба српских деспота, а друга у тзв. *Крајкој ѿвесѣи* (1767), у којој се приказује доба владавине деспотице Јелене Бранковић (Бошков 1995: 36).

¹⁰ Ову епизоду коментарише Дергенц (2002: 91–92).

¹¹ Веровало се да мошти Светог Стефана Штиљановића, које се чувају у манастиру Шишатовац, и мошти светог великомученика Теодора Тирона имају посебну исцелитељску снагу.

¹² О хронологији и развојку легенде о Стефану Штиљановићу опширно пише Мита Костић (1923: 70–73, 74).

¹³ О принципима усмене предаје у развојку легенде о Стефану Штиљановићу в. Бошков 1995: 19.

У култу Светога Стефана Штиљановића посебно значајно место заузима легендарна прича о томе како је овај светитељ у доба глади, која је услед турског надирања наступила у јужним деловима Угарске, отворио своје житнице и поделио жито сиромашном народу, спасивши га. Тај мотив искоришћен је у *Повесном слову* и у *Служби Свeйџом кнезу Сѣефану Шѣиљановићу*, и то сасвим у духу средњовековне књижевне топике: поређењем Стефана Штиљановића са Јосифом, који је, према *Свeйџом ѣисму* (*Прва књиџа Мојсијева*, 42), управљајући Мисиром у време велике глади, народу раздавао пшеницу из житница. Штавише, у паралели која се у *Повесном слову* успоставља између Стефана Штиљановића и житодатеља Јосифа, Мита Костић види поступак којим се опширно реконструира главно добротинство овога светитеља (Костић 1923: 77). Имајући у виду могућност да се легенда о Стефану Штиљановићу градила постепено, препричавањем, али на један начин међу манастирским калуђерима, а сасвим другачије међу простим народом (Костић 1923: 89), паралела са Јосифом Прекрасним могла би бити проблематизована и у контексту генезе култа „светог кнеза“.

Познато је да су се средњовековни књижевници у поступку карактеризације ликова често служили библијским поређењима, развијајући паралеле на познате теме или мотиве из *Свeйџџ ѣисма*. Тако су одговарајуће библијске личности, представљене као праузори, архетипови појединих особина. Другим речима, одговарајуће библијске приче узимане су као оквир у којем су биографске чињенице из живота јунака постајале делом „свете историје“ (Марјановић-Душанић 1997: 216). Функција тих аналогичности била је, наравно, да се подвуку увек јасно одређене владарске или светачке врлине личности којој је спис посвећен (Трифунковић 1970: 47).

Парабола о прекрасном Јосифу налази се у *Првој књиџи Мојсијевој* (главе 37–50). Јосиф (хебр. *Johosef*, што значи „нека Јахве умножи“), један од старозаветних патријарха, био је син Јакова и Рахеле, очев љубимац којег су браћа због зависти покушала да убију, а затим су га продала трговцима који су онуда случајно пролазили на путу у Египат. После многих перипетија, Јосиф бива у прилици да протумачи фараонов сан, предсказавши да ће после седам година изобиља наступити седам година беде и сиромаштва, и да би требало створити залихе које ће спречити глад у будућности. Фараон поставља Јосифа да организује све што је потребно да би се спречила глад. Када је наступило сиромаштво, људи су из других земаља долазили у Египат да се опскрбе житом. Стога се Јосиф Египатски узима као један од старозаветних типова Спаситеља, односно, као праслика Исуса Христа.¹⁴ Интересовање за ову старозаветну причу јавља се већ код раних црквених отаца, као тема њихових проповеди, а неке од тих проповеди

¹⁴ Као што је Јосифа продао брат Јуда за 20 сребрњака, тако је Исус Христос био продан од свог апостола Јуде за 30 сребрњака; као што се Јаков није могао утешити прибојавајући се Јосифовој смрти, тако су ученици Христови били жалосни кад је Христос ухваћен; као што се Јосифова продаја на крају испоставила као спас да браћа не изгину од глади,

добиле су временом и литургијску функцију (нпр. *Слово о њректрасном Јосифу* Јефрема Сирина и проповед Јована Златоустог) (Анђелковић – Палић 2011: 265–266).

Један од централних мотива *Службе Свѣтом кнезу Сѣефану Шѣиљановићу* управо је његово дељење жита угроженом становништву. Податак о Стефановом милосрђу налази се и у тексту *Повесног слова*, па нема сумње да је писац *Службе* познавао ово штиво будући да су поједина места из *Повесног слова* развијена и у *Служби*. Ипак, у *Служби Свѣтом кнезу Сѣефану Шѣиљановићу* непознати Шишатовчанин систематски спроводи паралелу између Стефана Штиљановића и Јосифа. Могло би се чак рећи да управо ова библијска паралела, утемељена на поменутој конкретној епизоди из приче о Јосифовом животу, чини окосницу читаве службе.¹⁵ Српски светитељ се на више места пореди са старозаветном личношћу:

„Дивно живљење имао јеси, / Стефане преподобни, / старих и нових подражавајући добродетел, / Авраама гостољубљем / и Јосифа житораздавањем [...]“ (СРБЉАК III: 249);

„Људе мучене у глади без жита / прехранио јеси из својих складишта, преподобни, / као негда Јосиф у Египту целомудрени, / и зато њега сродници препознаше [...]“ (СРБЉАК III: 253);

„Пазећи слушање божаственог гласа / и проповеди свештеног јеванђеља, / прехранив житницама гладне / као древни Јосиф [...]“ (СРБЉАК III: 275);

„Некада давно Јосифа целомудреног / што житницама Египат нахрани / сродници препознаше, / а Стефан у последње родове / гладне нахранив, / цару над свима усвоји се“ (СРБЉАК III: 283).

„Људи Израилски једном прелажаху Црвено море, / кости Јосифове носећи, / а ми у благодати нови Израил, људи Божји, / Стефанове мошти с љубављу целивајући / духовно море живота овог прелазимо невлажно“ (СРБЉАК III: 253).¹⁶

Типолошко представљање светитеља као Новог Јосифа у делима старе српске књижевности и писмености праћено је у науци. Прекрасни Јосиф

тако је и Христова жртва на крају спасила човечанство од смрти у греху и открила им тајну васкрсења (ОВЕРШКИ 1965: 187).

¹⁵ У *Служби Свѣтом кнезу Сѣефану Шѣиљановићу* постоји низ места која призивају мотив житораздавања, али непосредно поређење с Јосифом изостаје: нпр. „и баграницу си обагрио житораздавањем“ (СРБЉАК III, 245), „Житнице растачеш и живот примаш, / наге одеваш и одежду непропадљивосту иштеш“ (СРБЉАК III, 247).

¹⁶ Леонтије Павловић запажа да се Стефан Штиљановић кроз читаву *Службу* назива светим, блаженим, достоблаженим, преподобним итд., али му је главни епитет, као и у *Похвалном* и *Повесном слову*, ипак, „свети и праведни“. Павловић сматра да је реч о грешци хомнографа, јер овај епитет углавном стоји уз старозаветне култове, оне који су успостављани пре хришћанства (нпр. Јоаким и Ана се називају „светим и праведним“), без обзира на то што се као Штиљановићеви узорци наводе старозаветне личности попут Аврама (који је такође живео у туђини), Јосифа (јер је делио жито) и Јова (због милостиње) (1965: 157).

јавља се као узор још у текстовима посвећеним првим Немањићима, али и у дипломатичким списима, најчешће као тип неправедно кажњеног праведника. У српској житијној књижевности параболо о прекрасном Јосифу присутна је већ код Стефана Првовенчаног, у *Житију Светиоџ Симеона*, где је њена функција да истакне како су завидна браћа затворила праведног Немању, али је он успео да се ослободи уз Божју помоћ. Иако се Стефан Првовенчани не држи дословно библијског текста, он се овом паралелом служи врло вешто, прилагођавајући је својим потребама и циљевима (Првовенчани 1988: 67; Благојевић 2004: 295–296), што ће се касније показати као пракса у одређеним династичким ситуацијама.

Паралела с Јосифом заступљена је и у хагиографским текстовима посвећеним Светом Сави. У *Житију Светиоџ Саве* Доментијан је у приказивању Растковог замонашења и одласка у Свету Гору нарочито инсистирао на причи о Јакову и Јосифу као на својеврсној праслици Немање и Саве (Доментијан 1988: 274–275). Призивајући библијску причу о Јосифу у *Житију Светиоџ Симеона*, Доментијан се такође задржавао највише на оним њеним епизодама које се тичу Јосифовог сукоба с браћом, његовог утамничења и боравка у пећини. Мотив житораздавања у ову паралелу укључен је само једном, и то, рекло би се, посредно и фигуративно, у посланици коју Сава шаље оцу са Свете горе, позивајући га да му се придружи: „Дођи, подобећи се Богом благословеном Јакову, који је сишао у Египат ради свога прекрасног чеда Јосифа, који је са Богом прехранио сав Израил у Египту“ (Доментијан 1988: 79). Осим тога, у *Житију Светиоџа Симеона* Доментијан помиње Јосифа и када пише о преносу Симеонових моштију, упоредивши Симеонов пренос са преносом Јаковљевих моштију из Египта у обећану земљу: „И сатворише богосаборно славље тога дана, двоструко веселећи се, духовно и телесно, и богољубива чеда његова сатворише богохвално провођење светоме са великом славом и чашћу, по подобију првога Израиља, провођенога прекрасним Јосифом од Египта у Хананеју“ (Доментијан 1988: 314).

У Теодосијевом *Житију Светиоџа Саве* ова паралела слабије је изражена него код Доментијана. Само на једном месту Теодосије каже: „Бог, који је чудом негда Јакова с прекрасним Јосифом после доласка у туђину умножио и телесно распростраио у Египту, он је и садашњега оца Симеона, новог Израиља, и са по души прекрасним Савом хтео да доласком у туђину умножи и распространи не телесном него духовном децом у пустињи [...]“ (Теодосије 1988: 136). Почетком XV века, у *Житију Сѣефана Дечанскоџ*, Григорије Цамблук упоређује Стефаново страдање са Јосифовим: „Шта је, дакле, што је дивни Јосиф од браће продан и у ров бачен био слика Христа? Зар није Стефан исто заточење, па и лишење светлости понео“ (Цамблук 1989: 75), да би потом искористио мотив Јосифових житница говорећи о Стефановим заслугама и врлинама: „Шта су према овом делу много спомињани храм кизички и његови ступови уметнички сложени, и Јосифове житнице или на пољу сенарском не добро смишљени зидови куле [...]“

(Цамблук 1989: 76). Константин Филозоф средином XV века за деспота Стефана Лазаревића пише да „беше по лепоти други (Јосиф) из Египта који место пшенице злато даваше“ (Константин Филозоф 1989: 130).

С обзиром на династичке сукобе и поремећене односе између браће, али и између очева и синова, којима је прожета владавина династије Немањића, библијска прича о Јосифу кога су браћа заточила у тамницу свакако је била погодна да се овим догађајима прида виши смисао (Марјановић-Душанић 1997: 210). О томе сведочи неколико повеља које су издали владари из династије Немањића. У овим делима српске средњовековне писмености Јосиф је оличење богобојажљивости, праведности и богоизабраности. Интересантно је запажање Смиље Марјановић-Душанић да се старозаветна паралела са Јосифом активира најчешће у осетљивим тренуцима (историјским, династичким и сл.) (1997: 213).

У том контексту пажњу привлаче две повеље Стефана Дечанског и две Душанове повеље. У *Призренској повељи* Стефана Дечанског (1326) сугерисана је порука да је, попут Јакова у *Свјатом завјету*, Милутин одредио за наследника управо Стефана – Новог Јосифа, па аутор убрзо прелази на директно поређење себе са Јосифом (*Задужбине Косова*: 325; Марјановић-Душанић 1997: 213). У Дечанској хрисовуљи (1330) Стефан Дечански повлачи паралелу између властитог живота и живота прекрасног Јосифа, истичући да је и Јосифа Бог поставио за цара многим народима и својој браћи (*Одабрани сјоменици српског права* 1926: 112–116; Марјановић-Душанић 1997: 314).

У Душановим повељама паралела са Јосифом Прекрасним изведена је из околности под којима је Душан дошао на власт. Аналогија између Јосифа и Душана јавља се у *Повељи Хиландару* са потврдом поседа цркве Св. Николе у Врању (између 1343. и 1345. године) (Марјановић-Душанић 2005: 69–85), у којој Душан намеру свога оца да га протера у туђину упоређује са оним што су браћа учинила Јосифу. Сложенијим се чини поређење у Душановој *Речи уз Законик* (1349), где је оно мотивисано другачије него у претходној исправи, и много је опширније, иако се и у овом тексту полази од очевог непријатељства: овде се чак у старозаветном узору проналази оправдање за проглашење царства (*Душанов законик* 1986: 86–89; Вујошевић 2003: 227–247; Марјановић-Душанић 1997: 215). Поред ових повеља, Жарко Вујошевић издваја и *Повељу Хиландару* о цркви Св. Николе у Добрушти (1332–1334), те *Арханђелску повељу* (1347–1348), тачније, њен изгубљени део, као текстове у којима су присутне само алузије на причу о Јосифу, без директног поређења (Вујошевић 2003: 227–228).

Јасно је, дакле, да се у повељама владара династије Немањића паралела са Јосифом Прекрасним јавља у функцији потцртавања и наглашавања неких чињеница везаних за владавину појединаца. Премда основа за то постоји у старозаветној причи (Јосиф заиста од фараона добија један део земље на управу, при чему фараон истиче да Јосиф у својој владавини неће имати изнад себе никога до њега) (*Прва књига Мојсијева*, 40: 40–41), стиче се утисак да је овде реч о прилагођавању библијске параболе конкретним исто-

ријским околностима, пре него о ослањању на стварни архетип одређених владарских особина. Наиме, истраживања су показала да у већини књижевних дела византијске традиције, као и у текстовима који су имали литургијску функцију, Јосиф Прекрасни није представљен као симбол доброг владара, те да се старозаветна прича о Јосифу, са становишта библијског учења, тешко може схватити као парадигма живота идеалног суверена (Тодић 1995: 89). У српској средњовековној пракси, међутим, а пре свега у документима српске дипломатичке писмености, Јосиф се најчешће узима као архетип владарских особина (као што је био случај са Јаковом или Давидом), или су околности из живота овог старозаветног јунака употребљаване као оквир за причу о савременим догађајима (Марјановић-Душанић 1997: 216).

Прича о прекрасном Јосифу, богата динамичним епизодама и детаљима привлачним читалачкој и слушалачкој публици, нашла је своју обраду и у апокрифној литератури (*Апокрифи старозаветни* 2005). С обзиром на мотивско-сижејну структуру, апокрифи о прекрасном Јосифу могу се поделити у две веће групе: једна група позната је под називом *Житије Асенејино* и описује љубав између Јосифа и Асене, док другу групу чине апокрифи у којима се тематизује Јосифово индивидуално страдање (како га браћа продају, његово заточеништво итд.).¹⁷ Оно што је, међутим, овој библијској причи обезбеђивало трајну популарност јесу превасходно њена дидактичка својства која су могла имати ефекат нарочито у време већих друштвених криза. Заправо, у апокрифима се вероватно најјасније истичу два битна плана ове параболе: лични, индивидуални план, којим се означава криза морала, и општи план који упућује на кризу друштва (Анђелковић – Палић 2011: 263). У српскословенској традицији апокриф о прекрасном Јосифу могао се јавити већ крајем XIII века или раније. Највећи број преписа има апокриф под називом *Слово Јефрема Сирина*.¹⁸

Поређења појединих светитеља са Јосифом Прекрасним јављају се и у црквеној поезији. У неколиким службама Јосиф је присутан као библијски праузор, али у већини случајева не као пшеницедавац: у Теодосијевој *Служби Свештом Симеону*, у вези са преносом Симеонових моштију: „другог те патријарха / као првога Јосиф / новог нам Израилја приноси / не из египатског ропства / него из Свете горе [...]“ (*СРБЉАК I*: 204) и у *Заједничком канону Свештоме Симеону и Свештом Сави на осам ѓласова*, поводом Симеоновог одласка у Свету гору: „За младићем Јосифом што Египтом царева, / обузет глађу старац Јаков пође, / за младићем Савом [...] старац Симеон пође“ (*СРБЉАК I*: 419); у Цамблаковој *Служби Свештом краљу Сшефану Дечанском* – Стефан Дечански је „Јосиф други у напастима“ (*СРБЉАК II*: 313); у *Служби десноју Сшефану Бранковићу* непознатог Купиновљанина – за

¹⁷ О апокрифним списима о прекрасном Јосифу и њиховом односу према ликовној уметности в. Анђелковић – Палић 2011: 263–279.

¹⁸ Најстарији су преписи овог апокрифа из XIV века, а најмлађи је из 1714. године, у редактури Гаврила Стефановића Венцловића (Анђелковић – Палић 2011: 266).

Стефана Бранковића каже се да је стекао „целомудрије Јосифово“ (СРБЉАК II: 427), као и у *Служби Свѣѣом архіеѣискоѣу Максиму Бранковићу* – „Целомудрије Јосифово стекавши, светитељу, / и кротост Давидову, / Јосиф цвет девства сачува [...] а ти, преподобни, у свему искушан бивши [...] неповређен остао јеси / и фараона мисленог утопив [...]“ (СРБЉАК II: 477).

Увидом у дела старе српске књижевности – оригинална и преводна, канонска и апокрифна – може се, дакле, закључити да је паралела са Јосифом Прекрасним, иако очито распрострањена, ипак у релативно малом броју текстова заснована на сцени у којој Јосиф дели жито у Египту. Јосиф као пшеницедавац помиње се у *Служби краљу Милућину* Данила Млађег: „Јосифу красном живљењем подобећи се, / пшеницедавац неоскудан био си, / отац си-рочади / и свима дародавац милостив јавио си се, / стога и у житницу небеску усели те Христос“ (СРБЉАК II: 113)¹⁹; у *Служби кнезу Лазару* непознатог Раваничанина: „Јосифа целомудреног чистоти / и божаственом живљењу подобећи се, / пшеницедавац ништима милостив био јеси, / ову посејав у браздама ништетом исушеним / откуда у време плодова – / весеља руковети пожњео јеси“ (СРБЉАК II: 169), као и у *Служби Свѣѣом архіеѣискоѣу Никодиму* Марка Пећког: „Као другог те знамо Јосифа / не у Египту житоделитеља, / већ своме од Бога преданом ти стаду / јагње Божије за свет заклано ломиш, / и њиме хранећи се / синови Божи по причешћу постајемо“ (СРБЉАК II: 231).

Свакако би било занимљиво истражити и питање везе *Службе Свѣѣом кнезу Стефану Штиљановићу* са култним списима посвећеним припадницима светородних династија Немањића и Лазаревића, ако се зна да се помоћу старозаветне паралеле свети не поставља само према ономе што представља библијски *exemplum*, већ се често повезује и са одговарајућом, конкретном владарском фигуром (Томин 2002: 73; Мариановић-Душанић 1997: 190). Истовремено, ако Стефана Штиљановића као Новог Јосифа желимо да сагледамо у светлости могућног надовезивања на претходну традицију, указује се потреба да се разјасни однос између два значајна чиниоца у култу овог светитеља који је, судећи по култним списима, остао упамћен пре свега по свом милосрђу²⁰, али чији је култ у XVIII веку код Срба попримио облик изразито војнички (Медаковић 1997: 224).

¹⁹ У *Жићју краља Милућина* архиепископа Данила Другог налази се занимљива епизода у којој се описују добротинства краља Милутина: „А када је ноћ долазила, и пошто нико није знао овога богољубазнога и дивнога чуда, овај господин мој христољубиви свукавши са себе царске хаљине које је дању носио, и положивши на себе худу и стару одећу, и прикривши лице своје да га нико не позна, и узевши са собом двојицу или тројицу неких верних својих слугу, којима беше заповедио да никоме не говоре што виде, и узе са собом велико мноштво злата и друге потребе, колико је довољно за давање убогим, да испуни утробе њихове сваким добрим даром двоструко, с једне стране као истинити хранитељ хранећи гладне, с друге стране као нелицемерни давалац милостиње, волећи ништа и убога“ (Данило Други 1988: 134).

²⁰ Библијско схватање милосрђа ослања се на могућност да Бог кроз људску беду и несрећу манифестује своју нежност. Милостиња, међутим, према библијском тумачењу,

Осим тога, пажње вредна јесте и чињеница да се у српској средњовековној књижевности, пре Стефана Штиљановића, само два владара светитеља упоређују са Јосифом Прекрасним као пшеницедавцем: краљ Милутин и кнез Лазар. Без намере да у сличностима које постоје у приказивању ова три светитеља (краља Милутина, кнеза Лазара и Стефана Штиљановића) тражимо елементе програмског, указујемо на још неке везе које се уочавају у службама посвећеним овим светитељима. Оно што би се, у начелу, могло издвојити као још једна заједничка карактеристика сва три поменута култа јесте чињеница да се сва тројица владара величају, између осталог, и као добри ратници. Томе у прилог, такође, говоре библијске паралеле којима се у овим службама скреће пажња и на те аспекте личности светитеља: кнез Лазар пореди се са Давидом који је поразио Голијата (*СРЕЉАК II*: 149), али и са Гедеоном (*СРЕЉАК II*: 185), који је још међу идеолозима немањићког двора био биран као „ознака“ типа владара – ратника (поред Мојсија и Исуса Навина) (Марјановић-Душанић 1997: 217); краљ Милутин и кнез Стефан Штиљановић упоређени су са Константином Великим (*СРЕЉАК II*: 95; *СРЕЉАК III*: 289), који је такође (нарочито током XIII и XIV века) узиман као праслика успешног војсковође (Марјановић-Душанић 1997: 217).²¹

Према томе, рекло би се да *Служба Свѣтѣм кнезу Сѣефану Шѣиљановићу* у први план ставља светитељева добротинства, а не његове ратничке успехе, што потврђује да служба светитељу не мора обавезно да настане као завршна, закључна фаза формирања његовог култа.²² За статус Стефана Штиљановића као превасходно војничког заштитника и светитеља значајније су, изгледа, биле околности везане за сам манастир Шишатовац, где су почивале његове мошти: још током XVI века, наиме, у припрати манастира Шишатовац сахрањиване су неке личности из војног staleжа, тако да већ у то време Шишатовац почиње да добија облик маузолеја војног племства да би у XVIII веку посебну групу ктитора приложника овог манастира формирали махом припадници војних, официрских кругова. Управо тада јаче почињу да се истичу владарске и војничке особине Стефана Штиљановића, и управо се у овој фази развоја култа, под утицајем барокног начина размишљања, овај светитељ почео интензивније везивати за идеју хришћанског војника (Дергенц 2002: 103).²³

не сме никада бити пуко човекољубље, већ религиозан чин: дарежљивост према сиромашнима једнако је вредна као приношење жртве Богу, и отуда је то чин чија вредност допире до самога Бога (*РЈЕЌНИК БИБЛИЈСКЕ ТЕОЛОГИЈЕ* 1988: 538).

²¹ Могућне додирне тачке ове три службе и евентуалне сличности које постоје у концепцијама ликова три поменута светитеља требало би да се расветле у неким будућим истраживањима.

²² О односу службе и стварања култа детаљније у Суботин-Голубовић – Шпадиер 1997.

²³ На тај начин, култ Стефана Штиљановића постао је пандан култу Светог Максима Бранковића који је негован у Крушедолу: док се Максим Бранковић прослављао као оличење духовног принципа (*vita contemplativa*), Стефан Штиљановић оличавао је идеју борбености (*vita activa*) (Дергенц 2002: 103). О култу Максима Бранковића в. Томин 2007.

То потврђује и тзв. владарска иконографија, која се посебно развија када је реч о култу Стефана Штиљановића (светитељ се слика са жезлом, као свети владар, како на појединачним представама тако и уз Немањиће, Лазаревиће, Бранковиће)²⁴, што свакако може говорити о жељи да се култ последњег српског деспота (?), каквим су га сматрали, уклопи у политички програм буђења националне свести. Штиљановић се представља са крстом у руци, као борац за праву веру, или му анђео с неба доноси крст као знамење (Зарић 1985: 82).

Развој иконографског приказивања Стефана Штиљановића морао је бити повезан са настајањем хагиографских текстова посвећених овом светитељу. Међутим, прве ликовне представе Стефана Штиљановића нису сачуване. Најстарији сачувани ликовни приказ светог кнеза потиче из двадесетих година XVII века (Зарић 1985: 72). Мита Костић сматра да је култ Стефана Штиљановића у Шишатовцу нарочито учвршћивала једна стара икона у трпезарији која је приказивала његово главно доброчинство – дељење жита. Зна се да је та икона постојала у трпезарији још 1753. године (према Димитрију Руварцу), али је 1821. замењена оном коју је насликао Арса Теодоровић (Костић 1923: 92).

Две димензије личности Стефана Штиљановића, доброчинитељска и војничка, налазе се у специфичном односу и у ликовној уметности. Занимљиво је запажање Радојке Зарић да се Стефан Штиљановић, светитељ који се још за живота прославио као хранитељ гладних, заправо ретко слика као доброчинитељ и дародавац: међу многим иконографским представама Светог Стефана Штиљановића сачувана је само једна икона житијног типа, на којој је овај светитељ приказан како дели народу жито (Зарић 1985: 82). Подједнако је значајан и увид да је и на почетку и на крају развојног пута иконографског приказивања Стефана Штиљановића представа о дељењу богатства и помагању сиротињи: на иконографској представи у Градишту Свети држи свитак, на којем се дељење милостије прославља као пут ка царству небеском, док се на икони коју је радио Арса Теодоровић цитатом из *Службе* прославља добродетелъ овог светитеља (Зарић 1985: 82).

Јасно је, дакако, да је култ Стефана Штиљановића настао као одраз потребе да се одржи континуитет светачких и владарских култова и тако сачува успомена на некадашњу независност српске државе (Зарић 1985: 83). Једна од „карика“ у том процесу могло је бити активирање старозаветне паралеле, која је имала традицију још у време Немањића, и која је представљала својеврсни чинилац политичког програма. Ипак, у *Служби Свештом*

²⁴ Средњовековним владарима династије Немањића и представницима деспотске породице Бранковић придружени су Лазар Хребелановић и Стефан Штиљановић у крушедолској припрати. Они су ту приказани идеализованих ликова, у барокизираним владарским костимима и са помпезним ставом, што упућује на традицију западњачког парадног портрета. Истовремено, овај приказ сведочи о потреби да се Штиљановић прикаже као настављач владарске традиције (Лесек 2007: 278).

кнезу *Стефану Штиљановићу* повезивање са Јосифом имало је другачију мотивацију: у овом случају, пошло се од податка из живота светитеља (историјског или легендарног) ка тражењу библијског оквира у којем би се његов живот представио као део свете историје, односно, како би се једној незнатној историјској личности придала снага, великодушност и храброст најславнијих (Михаиловић 1989: 251).

Дакле, аналогија са Јосифом Прекрасним у *Служби Свештом кнезу Стефану Штиљановићу* само се условно може разматрати као надовезивање на традицију ове паралеле у српским средњовековним списима. Упркос томе што се и у случају Стефана Штиљановића ово поређење могло продубљивати и учвршћивати на мотивима добре или идеалне владавине (чиме би се Штиљановић придружио обрасцу којем већ припадају поједини владари династије Немањића), текстови посвећени Стефану Штиљановићу ближи су ономе што Прекрасни Јосиф, као старозаветни тип, заиста означава: у *Служби Свештом кнезу Стефану Штиљановићу* Јосиф пшеницедавац је праслика Христа, дакле, Спаситеља, а не персонификација идеалне владавине.

С тим у вези, коментар би захтевала и чињеница да се поређење са Јосифом пшеницедавцем јавља у *Служби краљу Милућину* и *Служби кнезу Лазару*. Строго типолошки гледано, могло би се рећи да је паралела са Јосифом пшеницедавцем двострука ознака: она, с једне стране, говори о самом светитељу, о његовом моралном интегритету и његовим врлинама захваљујући којима се он усељава у вечност; с друге стране, та паралела говори о актуелном историјском тренутку, о тешким околностима које су снашле унесрећени народ, о једној општој кризи која је била блиска и времену владавине кнеза Лазара, и времену Стефана Штиљановића, али и времену настанка *Службе краљу Милућину* (Данило Млађи је саставио службу, претпоставља се, крајем 1380. године) (Трифуновић 1970: 297).

У сваком случају, култ Стефана Штиљановића јесте речита потврда мишљења да се у српском народу, после Велике сеобе, стварала једна инверзна перспектива, једна посебна врста историзма, „духовна стварност“ у којој су поједини ликови – а пре свих Стефан Штиљановић – увећани и предимензионирани у односу на историјску истину (Медаковић 2010: 233). Истовремено, *Служба Стефану Штиљановићу* драгоцено је сведочанство о томе како се у старијој српској књижевности одређени принцип (у овом случају смештање светитеља у координате свете историје поређењем са одговарајућом библијском фигуром) могао одржавати и путем преобликовања, трансформисања и другачије, путем креативног осветљавања појединих мотива. Стога је *Служба Стефану Штиљановићу* још један показатељ да књижевност која је настајала у фрушкогорским манастирима током XVI и XVII века није била књижевност потрошених мотива и тема, којој је циљ само да понавља оно што је већ било, већ литература која је у традицију српске књижевности, према задатим обрасцима, уводила нешто ново и свеже.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић, Маја, Сања Палић. Прича о прекрасном Јосифу: заједничка тема српске црквене литературе и сликарства прве половине XVIII века. Драган Бошковић, Маја Анђелковић (ур.). *Друшћивене кризе и (српска) књижевност и култура*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2010, 263–279.
- АПОКРИФИ СТАРОЗАВЕТНИ*. Томислав Јовановић (ур.). Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 2005.
- БИБЛИЈА ИЛИ СВЕТО ПИСМО*. Превод Старог завета Ђура Даничић, превод Новог Завјета Вук Стеф. Караџић, Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1993.
- Благојевић, Милош. Велики кнез и земаљски кнез. *Зборник радова Византолошког институту* XLI (2004): 293–318.
- Богдановић, Димитрије. *Историја сѣаре српске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1980.
- Бошков, Мирјана. Јелена Бранковић у књижевној традицији. *Зборник Майице српске за књижевност и језик* XLIII/1 (1995), 17–62.
- Вујошевић, Жарко. Стари завет у аренама повеља Стефана Душана. *Сѣари српски архив* II, (2003): 227–247.
- Данило Други. *Животи краљева и архиепископских српских*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- Дергенц, Јелена. Мошти св. Стефана Штиљановића. Мирјана Детелић (ур.). *Кули светих на Балкану II*. Крагујевац: Центар за истраживања САНУ и Универзитета, 2002, 87–112.
- Доментилан. *Живот Светиога Саве и Живот Светиога Симеона*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- ЗАДУЖБИНЕ КОСОВА: сѣоменици и знамења српског народа*. Атанасије Јевтић (ур.). Призрен: Епархија рашко-призренска – Београд: Богословски факултет, 1987.
- Зарић, Радојка. Лик Стефана Штиљановића у српској уметности XVII–XIX века. *Саопштења* XVII (1985): 69–83.
- Јиречек, Јосиф Константин. *Историја Срба (св. II)*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1923.
- Јовановић, Томислав. Похвално и Повесно слово деспоту Стефану Штиљановићу. *Књижевна историја* X, 38 (1978): 335–377.
- Кашанин, Милан. *Српска књижевност у средњем веку*. Београд: Просвета, 1975.
- Константин Филозоф. *Повести о словима. Житије десѣиота Сѣефана Лазаревића*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1989.
- Костић, Мита. Стеван Штиљановић (Историографско-хагиографска студија). *Глас СКА* CX (1923): 54–99.
- ЛЕСЕК, Мирјана. Барокни сликари у Срему. Миодраг Матицки (ур.). *Срем кроз векове: слојеви култура Фрушке горе и Срема*. Београд: Вукова задужбина, Инсти-

- тут за књижевност и уметност – Беоцин: Огранак Вукове задужбине, 2007, 275–319.
- МАРИАНОВИЋ-ДУШАНИЋ, Смиља. *Владарска идеологија Немањића*. Београд: Српска књижевна задруга – Свети архијерејски синод Српске православне цркве – СЛЮ, 1997.
- МАРИАНОВИЋ-ДУШАНИЋ, Смиља. Повеља краља Стефана Душана о поклањању цркве Светог Николе у Врању манастиру Хиландару. *Сѣтари срѣпски архив IV* (2005): 69–85.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. Фрушкогорски манастири и њихов значај у српској култури. Миодраг Матицки (ур.). *Срем кроз векове: слојеви култура Фрушке горе и Срема*. Београд: Вукова задужбина, Институт за књижевност и уметност – Беоцин: Огранак Вукове задужбине, 2007, 219–225.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. *Свѣта гора фрушкогорска*. Нови Сад: Прометеј, 2010.
- МИЛЕУСНИЋ, Слободан. *Свѣти Сѣфан Шѣиљановић, райник и свѣтац*. Београд – Сремски Карловци: Епархија сремска, 1992.
- МИЛЕУСНИЋ, Слободан. Култови Срба светитеља у Срему. Миодраг Матицки (ур.). *Срем кроз векове: слојеви култура Фрушке горе и Срема*. Београд: Вукова задужбина, Институт за књижевност и уметност – Беоцин: Огранак Вукове задужбине, 2007, 227–250.
- МИХАИЛОВИЋ, Радмила. О Џефаровићевом бакрорезу *Св. Сѣфан Шѣиљановић*. Динко Давидов (ур.). *Манасѣир Шицаѣовац*. Београд: САНУ, 1989, 240–265.
- ОДАБРАНИ СПОМЕНИЦИ СРПСКОГ ПРАВА (од XII до краја XV века). Александар В. Соловјев (ур.). Београд: Геца Кон, 1926.
- ПАВЛОВИЋ, Леонтије. *Култови лица код Срба и Македонаца*. Смедерево: Народни музеј, 1965.
- ПРВОВЕНЧАНИ, Стефан. *Сабрани сѣиси*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- СРБЉАК I, II, III. *Службе, канони, акаѣисѣи*. Ђорђе Трифуновић (ур.). Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- СУБОТИН-ГОЛУБОВИЋ ТАТЈАНА, Ирена ШПАДИЛЕР. Византијска химнографија и српска литургијска књижевност – култ светитеља и настајање службе. *Зборник Маѣице срѣске за слависѣику LXIII* (2003): 343–351.
- ТЕОДОСИЈЕ. *Жиѣија*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. Визитација манастира Шишатовца у XVIII веку. Прилог изучавању ефемерног спектакла. Динко Давидов (ур.). *Манасѣир Шицаѣовац*. Београд: САНУ, 1989, 341–366.
- ТРИФУНОВИЋ, Ђорђе. Белешке о делима у *Србљаку*. Димитрије Богдановић, Сретен Петковић, Ђорђе Трифуновић (ур.). *О Србљаку*. Београд: Српска књижевна задруга, 1970, 270–366.
- ТРИФУНОВИЋ, Ђорђе. *Азбучник срѣпских средњовековних књижевних ѣојмова*. Београд: Нолит, 1990.

Томин, Светлана. Мотив играња пред моштима у списима о сремским Бранковићима. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* L/1–2 (2002 [шт. 2004]): 71–79.

Томин, Светлана. *Владика Максим Бранковић*. Нови Сад: Платонеум, 2007.

ЦАМЕЛАК, Григорије. *Књижевни рад у Србији*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1989.

*

OBERSKI, Janko. Starozavjetni biblijski tipovi. *Bogoslovska smotra* 34/2 (1965): 184–202. *RJEČNIK BIBLIJSKE TEOLOGIJE*. Xavier Leon – Dufoun (ur.). Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1988.

TODIĆ, Branislav. A Note On The Beauteous Joseph In Late Byzantine Painting. *Δελτίον ΧΑΕ* 18 (1995): 89–96.

Nataša Polovina

SAINT STEFAN STILJANOVIC AS THE BEAUTEOUS JOSEPH. THE CONTRIBUTION TO THE STUDY OF ONE BIBLICAL ANALOGY

Summary

The Beauteous Joseph, as the archetype of certain virtues, appears in numerous texts of the ancient Serbian literature. From the biblical story of Joseph, medieval authors often selected the motive of his conflict with his brothers, or the motive of coming to power etc. However, the comparisons with this Old Testament figure based on the scene of Joseph's grain sharing to hungry population of Egypt are rare. Of all the texts of the old Serbian literature this motive from the Old Testament story is most elaborated in the *Service to Saint Stefan Stiljanovic*. This paper, besides the dynamics of appearances of biblical parallels with The Beauteous Joseph and its function in the texts of the old Serbian literature, also analyzes the possibility of its perception in connection with the cult of Stefan Stiljanovic.

Филозофски факултет

Одсек за српску књижевност

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија

natasapolovina@hotmail.com

Др Ана Вукмановић

ФОРМУЛЕ ВОДЕ КАО КУЛТУРНИ И ФОЛКЛОРНИ ОБРАЗАЦ

Рад разматра формуле воде у усменој лирици, као и просторне моделе које оне изграђују, што доприноси ширењу увида у механизме њиховог функционисања ван уобичајеног епског окружења. Формуле се као сложени и динамични културни обрасци прилагођавају специфичној нецентрираној структури лирске песме и контексту у ком се налазе, истовремено га мењајући и утичући на поетске елементе из свог синтаксичког окружења. Оне постоје на више нивоа (ниво песме, ниво једног лирског жанра, ниво усмене лирике и ниво система усмених жанрова) и композиционо су функционалне. Разноликост формула воде у усменој лирици сведочи о изражајним и когнитивним потенцијалима фолклорног система.

Кључне речи: формула, усмена лирика, контекст, културни образац.

Разматрање формуле као културног обрасца унутар усмене лирике омогућава ширење перспективе и дубље разумевање овог фолклористичког проблема, који је превасходно изучаван на епској грађи. Увидом у лирску грађу сагледавају се различити нивои остваривања формула – њихова магијска, обредна и митска значења, која постоје напоредо с естетским, или су постојала пре њих. Ма колико старија значења била потиснута, она се не губе, већ се чувају у постојаној структури, више конотативно него денотативно (LORD 1990: 122).

Овом приликом посебна пажња биће посвећена формулама воде, јер су оне у лирици врло разноврсне и врше различите функције, а њихова се значења темеље на обредно-митском слоју културе.

Формула такође има когнитивну функцију јер утиче на опажање као што од њега и зависи. Она пак није утврђен смисао, већ сама утврђује смисао (Мальцев 1989: 45). Семантички је сложена јер није збир делова, већ смисаоно јединство (Мальцев 1989: 53). Лирска уводна формула *извир вода извирала* део је језичке слике стварности и као таква се разликује од реалне

стварности јер се у њој активирају само поједини параметри значења.¹ Она не означава *извор* као место, већ се удвајањем речи *извор* – *извирао* ритмички маркира тачка прелаза између два света, јака граница, на којој девојка разговара са својом смрћу (ANDRIĆ 1929: 131°)², или се на њој обављају свадбене обредне радње (ANDRIĆ 1929: 295°, 396°).³ Свака когнитивна представа састоји се од активне и пасивне зоне, при чему активна зона постоји у контексту и, такође, зависи од културе (Поповић 2008: 27). У овом случају њу одређују обредни контекст, сакрално време и традицијска култура.

Удвајање речи не значи аутоматско удвајање појма, него његов други, нови, сложенији садржај (LOTMAN 2001:169). Она је као уводна формула пребацивач у свет песме (ПЕТКОВИЋ 1990: 25) или сакрални простор обреда ако се песма изводи унутар ритуала. Прелаз у други језички регистар такође утиче на значење, јер се оно моделује по принципима усмене поетике или поетике обреда. Тај модел извора различит је од оног опаженог. Он подразумева представу сакралног места и сакралног времена, која је постојана и када се иста формула нађе у профаном контексту (КАРАЦИЋ 1975: 399°). Као што апстрактне феномене разумевамо на основу искуства с физичким светом (KLIKOVAC 2004: 14), тако и формула моделује физички свет у образац мишљења, ритмички организовани део усменог „текста“ и обредно-митски образац са значењем границе светова.

Сложену когнитивну позицију формуле дефинише Георгиј Иванович Маљцев формулишући формулу као основни механизам прелаза с текста на значење и поредећи однос инваријанте и варијанте као однос формулативног система и формулативне структуре. Текст је линеарни систем, а инваријанта – нелинеарни, па не може бити записана у форми текста, већ као формулативна структура варијанте. Текст разликује само једну варијанту формулативног система – формулативну структуру, зато песма не може да се представи језичким текстом (МАЉЦЕВ 1989: 164, 166).

Формула је резултат апстракције и кондензације. Значење се концентрише на једну изабрану појединост добијајући апстрактно-симболички карактер (SCHMAUS 1971: 144). Када је вода бистра, није пресудно о којој је води реч: она може бити и извор, и поток, и река, а заправо се образује симбол било које воде или сваке воде – апстрактне представе с позитивним значењем. Иста анализа може се применити на мутну воду, само што значење постаје негативно. Мућење воде са значењем сексуалног чина симболизује плодност и зато није неповољно (VUKMANOVIĆ 2008: 129).

¹ О језичкој слици стварности видети више у Поповић 2008: 27.

² Ознака 131° упућује на број песме у наведеном делу.

³ Извор који извире испод пања или корена одговара табуисаним просторним комплексима: извор – дрво, извор – вилино коло, река – мост, река – воденица, река – риба (BANDIĆ 1980: 263). Такво табуисано место у лирској песми представља динамички елемент структуре. У овом случају, као уводна формула, оно отвара песму, било обредну било необредну.

Когнитивни процес се даље усложњава тиме што формула активира различита значења. Хладна вода може бити немаркирана, означавају чисту воду (КАРАЦИЋ 1975: 105°), у сватовским песмама може означавају границу до које браћа прате сестру-невесту (КАРАЦИЋ 1973: 60°), (свадебни) обредни простор (КАРАЦИЋ 1898: 32°, 97°), али у комбинацији са мотивима вилинске воде или виле која узима бродарину она постаје дивља и опасна (ANDRIĆ 1929: 331°). Ови примери показују да се формула прилагођава песми, али и проширује и усложњава њен контекст уносећи у њу значења независна од оних које сама варијанта активира, она из других могућих ситуација. С друге стране, поступак импровизације омогућава избор унутар једног парадигматског ланца и тиме актуелизује оне одлике воде које су певачу у датом моменту потребне: тако он уместо хладне воде може искористити формулу мутне воде која додатно маркира опасност од природне стихије или демонске силе (КАРАЦИЋ 1898: 309°, КУНАЧ 1941: 1935°). Различите концептуализације воде зависе од различитих (емотивних) искустава људи унутар заједнице, различитих чулних перцепција воде у природи, као и различитих друштвених (обредних и необредних) и културолошких контекста (уп. Поповић 2008: 39).

Осим што чини образац мишљења, лирска формула има формативну функцију јер представља сложен метајезик будући да је усмена лирска песма – песма о песми, односно о тренутку певања (ЛИХАЧОВ 1972: 267). Када се употреби уводна формула „извор вода извирала“, она означава *конкретан њрошјор њевања* где се, на пример, изводи обред, али и извор, потенцијалну границу, стихију, извор плодности, вилинско станиште, док, с друге стране, представља и причу, односно песму о свему томе (VUKMANOVIĆ 2008: 124).

Формула има и типолошко значење, проистекло из чињенице да је она и културни образац (МАЉЦЕВ 1989: 85). Када даје слику стабла из ког тече вода, лете пчеле, а врхом рађа бисером (ДАВИДОВИЋ 1884: 14°), она конституише митски образац космоса – врши исту функцију, само у другом систему. Она је културни образац и када као сиње море или чарно море означава границу указујући на то како једна култура разумева простор и космос уопште. Насупрот јасној морској граници, уводна формула зеленог језера „Sve jezdreno, sve zeleno, / nasred polja pozlačeno, / na pozlati kolo igra“ (ANDRIĆ 1929: 370°) показује да су границе у лирици порозне, јер коло прекорачује просторну међу. Митска слика се спаја са необредним мотивом играчке песме. Уочава се, такође, да формуле у вези са водом формирају два космичка модела – вертикални и хоризонтални (VUKMANOVIĆ 2008: 129–130).

Формуле обједињују сакрални и профани контекст, па се митско устројство света преноси у необредну лирику. Девојка чезне за момком и пева: „Девојка сам, ем девојка, ем соко / винућу се, полетећу високо / прелетећу сиње море, широко / да ја видим где мој драги дањује, / де дањује, где ми ноћи ноћује“ (МОКРАЊАЦ 1966: 111°). Дубина одговара ширини. Покретљивост формулативних израза омогућава да се алтернација мора и поља, присутна у фолклорној поезици и културним просторним моделима, примени на атри-

буцију: море дубоко замењује се морем широким, услед контаминације са формулом поље широко.

Функција сталног епитета у конструкцији просторне слике света посебно је сложена у случају сињег мора. Епитет *сињи* треба да значи боју од модре, преко оловносиве до црне, при чему је његова веза са хтонским и оностраним посебно јака (РАДЕНКОВИЋ 1996: 307). Пошто је назив Црно море код Словена новијег датума, могуће је да је Сиње море заправо словенски назив за Црно море (ЛОМА 2002: 38). Тако би формула чувала маркантну међу јужног видокруга Прасловена, која је истовремено за њих била и предворје тадашњег цивилизованог света (ЛОМА 2002: 40). Преко сињег мора прелази се када се иде на далек пут, преко њега прелазе сватови, али су, када се оно помиње, конотативна значења границе и оностраности израженија, него кад се пева о хладној води. Зато у једној лирској варијанти сиње море може прећи само „вила на коњу љељену“ (ПЕТРАНОВИЋ 1989: 10°). Насупрот томе, воду, у одређеним ситуацијама, могу препливати и јунак и невеста (VUKMANOVIĆ 2008: 132).

Осим мора, важну митску водену границу представља и Дунав. Маљцев сматра да су формуле мора и реке различите, али да су им функције синонимне (МАЉЦЕВ 1989: 141). У македонском и бугарском фолклору Дунав је често бео. Када се река повезује с белом бојом, обично се тиме означава као бистра, чиста, бљештава, у пени. Међутим, *бели Дунав* има и негативно значење и тада је његова вода широка, мутна и спора (DETELIĆ – ILIĆ 2006: 35). Амбивалентност беле боје може се објаснити присуством, односно одсуством сјаја у њој, па би у првом случају она носила позитивно значење, а у другом негативно (ПОПОВИЋ 2008: 111–112). Придев бео може потицати и од основе *бѣль, која се среће у руским и пољским архаичним дијалектима и означава блато и мочвару. Та веза би објашњавала употребу атрибуције уз широке реке које се могу разливати (DETELIĆ – ILIĆ 2006: 36). Такве реке нису бистре, па би *бело* имало негативан предзнак, јер би значило „бело, сјај (-)“. За обредне песме *бели Дунав* јесте митски простор и посредује при комуникацији између два света. На његовим обалама бораве натприродна бића (змај, вила, младо Сунце), на њему се дарују лаза-рице, које такође представљају онострана бића, савладавају га сватови унутар мотива савладавања тешког задатка. Јагић истиче да се, насупрот бугарском *белом Дунаву*, код Срба среће *џихи Дунав* (*џијо Дунаво*) и ту формулу одређује као врло стару јер се јавља на широком простору (ЈАГИЋ 1948: 174). *Тихи Дунав* собом носи могућност промене, преображаја из мирне у набујалу реку, те је зато посебно опасан. Он може активирати другу формулу – мутан Дунав – са којом га повезују врло слична значења упркос лексичкој разлици између придева *џих* и *муџан* (VUKMANOVIĆ 2008: 133). Везе између две формуле показују да је формула покретљива, да функционише на надтекстовном нивоу иако је истовремено и композициона компонента (МАЉЦЕВ 1989: 71). Комуникација између фолклорних образаца указује на жив и динамичан систем обележен поступцима импровизације. Условно

речено, синонимне формуле упућују на модел мишљења који у случају тихог и белог Дунава формира феномен границе у усменој лирици и фолклору. Феномен границе по себи превазилази просторни ниво и прераста у нови културни конструкт обухватајући – поред локативног – темпорални, персонални и предметни код.

Формуле воде конституишу и хронотоп пута. На питање: „Ој Дунаве, мутна водо, / што се често замућујеш?“ река одговара: „Не муте ме бродом виле, / ни морнари весловима, / но ме муте вељи коњи, / вељи коњи и сватови, / идућ Вуку по невјесту“ (Ровински 1994: 485, 29°). Дунав представља водену стихију, посебно маркирану формулом мутне воде. Међутим, као мутна, река је само потенцијално опасна. Ова варијанта не реализује мотив утапања у мутној води већ мотив преласка сватовске поворке на коњима преко реке. Овај пример потврђује сложену семантичку структуру формуле. Она чува различита значења, а у тренутку извођења певач активира оно које му је потребно. Унутар свадбеног обреда моделује се представа сватова као натприродних (граничних) бића, способних да обаве чудесни прелаз преко границе светова маркиране атрибутом мутан.

Дужина пута истиче се хиперболама: „*Dalke pute po nevistu mladu, / saz ti gore, gore su visoke, / saz tri vode, vode su gliboke, / saz tri polja, polja su široka!*“ (ANDRIĆ 1929: 255°). Тросложни формулативни образац горе, воде и поља образује космички модел с три тачке ослонца, радикално удаљене од људског света. Формуле динамизују простор тиме што га подређују функцији приказа кретања сватовске поворке. Висока гора, дубока вода и широко поље кретањем се зауздавају и простор се заправо сужава док се поворка приближава младиној кући. Унутрашња структура формуле усмерава кретање од горе као хтонског простора, преко воде као амбивалентног елемента, репрезентативног знака границе, до поља које је најближе кући, селу и једним својим делом припада људском свету. Она је, такође, и модел света из младине перспективе: гора је еквивалент младожењиног дома као туђег, вода пута, а поље – њеног дома (Вукмановић 2012: 38).

Тросложни образац показује сложену структуру која разликује формуле вишег (прелазак преко горе, воде и поља) и нижег реда (висока гора / дубока вода / широко поље).⁴ Формуле нижег реда комбинују се по синтаксичким правилима у оне вишег реда, али могу функционисати и самостално у различитим контекстима (Мальцев 1989: 132, 134). Лирика познаје и двосложни образац који образују само гора и вода: „Пратише Смиљу браћа до горе чарне, / до горе чарне, до воде ладне; / најмлађи братац за гору зађе, / за гору зађе сеју не нађе“ (КАРАНОВИЋ 1990: 48°).⁵ Одабирајући микро-

⁴ Посебна могућност мотивских алтернатија у лирици огледа се у изостављању мотива на местима где би се очекивали. Ако се помене *равно ђоле*, може се поменути *сиње море*, али не мора, јер формула нижег реда собом носи могућност призивања оне вишег реда, коју у инваријанти образује.

⁵ На нивоу фолклорног система овај паралелизам одговара формули басме за терање зле силе: *У жору у воду* (Раденковић 1996: 60).

формуле *чарне ѓоре* и *ладне воде*, певач не истиче космичке координате висине и дубине, већ значења границе која су од кључне важности за свадбени обред. Гора и вода припадају лимиалном свету, али је гора јаче маркирана при конституисању међупростора. Атрибуцијом *чарна* она се, као црна и чаробна, посебно одваја од људског света. Таква гора, из које невеста не може да се врати, еквивалент је света мртвих. Унутар обреда прелаза девојка се, изашавши из ње, поново рађа у новој породици (ВУКМАНОВИЋ 2012: 225). Ладна вода остаје симбол границе два света иако је песма слабије мартира.

Формуле помажу у међутекстовној комуникацији и комуникативно-сти једног текста (у односу на други) (МАЉЦЕВ 1989: 112) јер заузимају различита места унутар структуре песме, система лирских жанрова и, коначно, унутар фолклорног система. Оне се актуализују као стални епитет, фраза, развијени структурни сегмент, а повезане су са елементима који им претходе и који следе за њима (САМАРЦИЈА 1997: 25).

Како формула делује на вишем нивоу од песме, показују спојеви речи унутар различитих синтагми. Све варијанте формуле образују лексичко-стилску структуру (МАЉЦЕВ 1989: 132). Ако у две синтагме (две формуле) један члан представља заједнички део, он повезује те спојеве, па чак и семантички далеке речи у оквиру њих (LOTMAN 2001: 169). Овакву језичко-формулативну ситуацију познају додолске песме. Оне развијају читав систем међусобно повезаних синтагми: *ђурђевска кишица* – *родна киша* – *тиха киша* – *летња киша* – *летња росица* – *ситна киша* – *ситна роса* – *јутарња роса* – *росна киша*. Један семантички круг чине епитети, а други – пар *киша/роса*. Сви чланови првог низа имају иста конотативна значења плодности и благодати. Не успоставља се супротан, већ аналоган пар. На смисао његових чланова утичу атрибути које традиција познаје из обреда за плодност. Унутар таквог парадигматског ланца, додолска киша није олујна и опасна, већ тиха и ситна, попут росе. Формула *росна киша* трансформише парадигматску везу у синтагматску, чиме она спаја сва значења која атрибути других варијанти носе. Роса се из друге позиције пребацује у прву, атрибутивну, и на још један начин показује динамичност формуле. Језички и митски систем интегришу се у заједнички културни модел, па обредну функцију кише унутар пролећног циклуса прати њено позиционирање као композициони центар формуле. Формуле успостављају јединство и дијалог између додолских песама, које су лексички, обредно и идејно изузетно повезане (VUKMANOVIĆ 2008: 130–131).⁶

⁶ Када иванчице на Ивањдан певају: „Dobar večer, stare majke / ej, lade, lade, / ej lepe lade, / daj nam ga daj! / Došle su vam ivančice, / ivančice, devojčice. / Probudite svoje čerke, / da pometu bele dvore, / bele dvore Ivanove; / da donesu vode ladne / iza gore Ivanove“ (ŽGANEC 1950: 56⁹), стихови чувају обичај ноћног окупљања девојака које иду на купање у дивљи простор – иза горе Иванове. Почетак песме делује херметично јер се не каже шта иванчице траже. Спасовске песме познају сличну незавршеност, али опис обичаја и коментар

Формула није везана само за један тип „текста“ или тему. Изван лирских жанрова, она се може наћи међу различитим фолклорним облицима, чиме успева да их повеже у јединствен систем (Толстој 1995: 22). При преласку жанровских граница она не мења форму него функцију и прилагођава се новој усменој ситуацији (уп. Дрндарски 2001: 5–6). Поменута формула *зеленоџ језера* у лирици јесте уводна формула. Позлаћени центар језера изграђује слику необичног места, али чува и митску представу о раздвајању космоса (копна) од хаоса (воде). С друге стране, у епским песмама и бајкама она означава онострану простор.⁷

Особеност формуле унутар лирског текста одређују лирски односи координације, а не субординације (Мальцев 1989: 149). Лирска усмена песма, често заснована на понављањима и паралелизмима, преображава мотиве један у други тако да се они могу посматрати као различита појављивања теме, односно целине. Крај и почетак могу се или спојити у једну слику или трансформисати један у други. Као последица тога не постоји ни композициони центар (Вукмановић 2008: 44).

Клиширани почетак маркира и специфичан говор.⁸ Он кореспондира са магијским говором, односно са формулама басми. Еластичност лирских структура омогућава да се, на пример, стихови: „Текла вода кроз калину, / калино, / калин вилин / витоперо / зелено“ (Караџић 1898: 174°) нађу и на почетку песме, и као рефрен, и на крају. Поред важне структурне функције формула не губи свој значењски аспект. Тако и херметични (формализовани) стихови, који посебно доприносе еуфорнији песме (која и сама може имати магијски карактер) чувају значења симбола невиности (калина), плодности и магијске заштите (зелено перо), границе (вода) (Вукмановић 2012: 21).

Отварање и затварање песме истим стиховима ствара цикличну структуру и потврђује покретљивост формуле (Мальцев 1989: 127). Формула даљине појављује се на различитим местима – у финалној позицији када се на питање да ли је девојка далеко, добија одговор: „Није врло ни далеко / три дни ода преко поља / и четири преко мора“ (Петрановић 1989: 183°), али и у медијалној (Andrić 1929: 1°; Вукмановић 2012: 22): „Niје vrlo ni daleko / tri konaka dobra hoda“, иза чега следи опис девојачке лепоте. Покретљивост је у функцији целине: даљина може покретати лирску радњу или мотивисати лирску ситуацију.

Формула је и композициони принцип. Песма може настати понављањем формуле о девојци која плива по води: девојку не желе да спасу ни

Вука Караџића разјашњавају да је реч о венцу (Караџић 1975: 202). По аналогiji би се могло закључити да и иванчице траже венац – ивањски. Он би био знак пријема девојке из куће у обредну поворку (Вукмановић 2008: 60–61). Слично формулама које повезују додолске песме као жанр, мимичка радња и нејасан захтев за венцем обједињују две групе пролећних обредних песама.

⁷ Видети, на пример, песму *Лов Марков с Турцима* (Караџић 1958: 69°) и приповетку *Зла свекрва* (Караџић 1969: II 10°, 222).

⁸ Новица Петковић такав говор назива виртуелном језичком игром (1990: 26).

отац, ни мајка, ни брат, а онда се песма завршава ремећењем једноличних формулативних понављања, при чему се у први план истиче момак који је спашава из воде и тако она, унутар свадбеног контекста и мотива савладавања тешког задатка, постаје његова. Тиме што девојци не помажу њени укућани, или варијантно други младићи, истиче се њено одвајање од породице, или већа вредност будућег младожење, који испуњава услов за жељидбу. Иста слика девојке у води може се јавити ван структуре понављања, што указује на њену аутономност (VUKMANOVIĆ 2008: 129).

Понављање је уједно тематско и композиционо. Свadbене песме у почасничку формулу уносе само различите „сватовске чинове“ (кум, стари сват, девер, младожења), не мењајући основну структуру: „Извила се златна жица врхом из мора, / савила се првијенцу око појаза“ (КАРАЦИЋ 1975: 65°) (VUKMANOVIĆ 2008: 26–27). До промене ипак долази у персоналном коду: доследна и вишеструка понављања потребна су због формирања обредне групе (сватава).

Формула се не користи схематски, већ чини део целовите структуре. На одабир утиче њена звучност, оно што јој претходи и што следи иза ње (LORD 1990:105). На пример, ако треба истаћи невиност девојке, онда ће вода која је у додиру с њом (било као део простора где се налази било као течност коју захвата) бити непријена или неточена. Ако треба да се наговести несрећа или опасност, вода ће бити мутна. Није ни механичка, ни статичка (SCHMAUS 1971: 143). Чак и ако не мења облик, сама се мења унутар контекста и мења контекст. Стоји у односу зависности са целином песме, њеном композицијом и њеним типом (VUKMANOVIĆ 2008: 129).

Одређена формула не обавезује на употребу следеће (МАЉЦЕВ 1989: 153), али јачина формулативне структуре може утицати на синтаксу песме. Када се девојка хвали да ће својом лепотом обасјати *злајну гору*, да ће никнути *злајно дубје*, испод дубја потећи бистра вода, испод ње нићи *злајна ирава* (КАРАЦИЋ 1973: 186°), јачина формуле *бисџра вода* не дозвољава да се оствари целовита митолошка слика о девојци која, попут виле, ствара чудесни – златни свет. Када се, међутим, у другом делу песме уведе мотив момка који жели да обљуби девојку, он каже да ће замућити златну воду. Паралелизам који није успостављен у првом делу због дејства традиције остварује се у другом. Тако се сусрећу стари и нови епитет, при чему су њихова конотативна значења блиска. Бистра вода не квари склад изузетног света који девојка ствара, њене одлике одговарају традиционалним значењима златне боје. Када се изврши замена *бисџра*: *злајна*, долази до формалне промене, али не и семантичке, што показује вишезначност и динамичност основне формуле бистра вода⁹ (VUKMANOVIĆ 2008: 131–132).

⁹ Увек постоји и могућност да је неуједначеност атрибуције *бисџра вода* – *злајна вода* случајна, односно да је до ње дошло ненамерно током процеса усменог стварања и импровизације.

Услед сложених обредно-митских значења, вода се појављује у бројним формулама. Усмена лирика о њој најчешће пева у најопштијем облику – као о води. Зависно од контекста, она може бити: *(х)ладна вода/вода (х)ладна, (х)лађана водица/водица (х)лађана, сџудена вода/вода сџудена, сџудена водица, вода ноћница, вода нейџена, вода нейџочена, вода џлибока, џија вода, бисџира вода, злајна вода, вода блајџуџијина, вода џекуџија, вода валовија, вода босиљкова, вода џоносија, мујна вода, млака вода, млака водица, жубер-вода, извир-вода, бунар-вода, џербеј-вода, мујна вода сџудена, мрзла вода забиљива*. Није занемарљиво да ли ће епитет доћи испред или иза центра синтагме, јер ред речи мења мелодију, ритам, па тиме и организацију целог стиха. Та разлика није семантички одређујућа, али пошто песма, осим садржинског, има и свој формални план, треба обратити пажњу и на ову метричку условљеност формуле. У лирици су доминантне формуле хладне и студене воде, а неки од наведених епитета тако су ретки да се тешко могу назвати сталним и подвести под појам формулативног израза (VUKMANOVIĆ 2008: 131).

Кад се прецизира о којој је води реч, најчешће се пева о мору. Оно може бити: *сиње море/море сиње, сиње море џироко, море чарно, море слано, море равно*,¹⁰ *црно море, море црљено* (VUKMANOVIĆ 2008: 132).

Формуле у вези са водом могу имати и извор као централни појам. Песме их реализују као: *сџудене кладенце, бисџире кладенце, врела сџудена*. Извор се означава различитим лексемама, али је вода у њему увек хладна, или бистра, што су готово синонимни епитети. Мотив кладенаца најчешће се јавља у метаморфозама утопљенице, где они настају од њених очију. Ван тог контекста, значења извора не разликују се од немаркираног мотива воде (VUKMANOVIĆ 2008: 134). Различите физичке појавности воде, њене семантичке појаве и лингвистички контексти који је прате утичу на сложене концептуализације овог елемента.¹¹

Веома развијен систем формула воде познају басме. Пошто се верује да се зле силе, болести и уроци не могу вратити ако једном пређу водену међу, они се терају у водене граничне просторе: *у воду, у мујну воду, у воду џолему, у дубоку воду, у воду сџудену, у џусџу воду сџудену, код воду сџудену, џо води, џо водине, низ воду, на воду, на воду нейџену, у воденицу, кроз воду, џо бисџире воде, џри водицу, у воденичку буку, у море, у сиње море, у џија море, у Црно море, у морске џирине, у морске дубине, у морску џучину, џо џучину морску, џреко мора, на море, на ледено море, „џде се Дунав и море сасџавља“, у Дунав, џреко Дунав, џреко бел Дунав, низ џоџоци, џо џоџоци, у кладенци, у дубоки бунар, у џавољи вир* (РАДЕНКОВИЋ 1996: 51–53). Неке од ових израза не познаје усмена лирика, јер њој није потребан тако

¹⁰ У овом случају заправо долази до замене, јер се на том месту у формули очекује поље. То показује да велике водене и копнене површине алтернирају.

¹¹ О принципима концептуализације унутар поља когнитивне лингвистике в. Поповић (2008: 39).

развијен просторни систем. Оне које користи, лирика нужно не обележава као негативне, као места на којима прети опасност од нечистих сила. На води или на белом Дунаву девојке се умивају, плету венце од цвећа и биља, перу бело платно; по мору плива јелен са позитивним симболичким значењем, плови лађа са сватовима, или лађа на којој је драги; на студеним кладенцима захвата се вода; преко сињег мора живи драги или будућа невеста; кроз воде дубоке и преко мора прелази се да би се отишло по младу; у потоку снаха о Божићу туче со. Врло је важно обратити пажњу на обрнути смер кретања, јер је он за магију од пресудног значаја. Басма зло тера низ поток и у море, док у божићним песмама Божић иде уз поток, а из мора долази зелени Јурај ђурђевданских песама. Просторне одреднице су осетљиве категорије, свака промена може утицати на значење басме или песме. Заправо, није реч о малим разликама, опозиције уз/низ и из/у суштински су различите у бинарној организацији света, као што је случај с паровима горе/доле, десно/лево, испред/иза и сличним. Лирске песме помињу исте просторе, али са другачијим предзнаком. Када је предзнак исти, у лирици долази до трансформације. Вода се и даље доживљава као гранична, далека и опасна, али се не везује за нечисте силе, већ за бића. Тако су они који је прелазе обележени као онострани, али најчешће задржавају и људске одлике. Њихова веза са натприродним, било да је реч о девојкама и младићима на свадби или учесницима обреда годишњег циклуса, остатак је старијих митолошких слојева, који песме хуманизују и рационализују. Прелазећи водене границе, они показују да припадају и овом и оном свету, док у басмама нечисте силе припадају искључиво оностраном и за њих је прелазак преко воде коначан (VUKMANOVIĆ 2008: 101–102)

Када се сагледају основне формуле воде у усменој лирици, добија се слика о складу различитих слојева у њеним оквири. Представљајући, пре свега, поетички појам, формула води дијалог са обредно-митским компонентама и истовремено их естетски развија и трансформише. Нити се она може посматрати без свести о архаичним значењима и остацима митских представа, нити се обред може сагледати без везе с језиком, јер само помоћу језика песме чувају сведочанства о ритуалним радњама које се више не изводе.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Вукмановић, Ана. *Значења и функције границе у свадбеној усменој лирици* (докторски рад у рукопису). Београд, 2012.
- Давидовић, Стеван Н. *Српске народне њесме из Босне (женске)*. Панчево, 1884.
- Дрндарски, Мирјана. *На вилином вијалицију*. Београд: Рад – КПЗ Србије, 2001.
- Карановић, Зоја. *Народне њесме у „Даници“*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1990.
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Српске народне њесме V*. Београд: Државно издање, 1898.

- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Српске народне ђјесме II*. Београд: Просвета, 1958.
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Српске народне ђријовейке*. Београд: Просвета, 1969.
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Српске народне ђјесме из необјављених рукојиса I*. Београд: САНУ. Одељење језика и књижевности, 1973.
- КАРАЦИЋ СТЕФАНОВИЋ, Вук. *Српске народне ђјесме I*. Београд: Просвета, 1975.
- ЛИХАЧОВ, Димитриј Сергејевич. *Поејика сѣаре руске књижевности*. Д. Богдановић (прев.). Београд: СКЗ, 1972.
- ЛОМА, Александар. *Пракосово*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.
- МАЛЬЦЕВ, Георгий Иванович. *Традиционалне формуле руской народной необредовой лирики*. Ленинград, 1989.
- МОКРАЊАЦ, Стеван. *Зайиси народних мелодија*. Београд: Научно дело, 1966.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Огледи из српске ђоејике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.
- ПЕТРАНОВИЋ, Богољуб. *Српске народне ђјесме из Босне и Херцеговине I*. Сарајево: Свјетлост, 1989.
- ПОПОВИЋ, Људмила. *Језичка слика сѣварности*. Београд: Филолошки факултет, 2008.
- РАДЕНКОВИЋ, Љубинко. *Симболика свейа у народној маџији Јужних Словена*. Ниш – Београд: Просвета – Балканолошки институт САНУ, 1996.
- РОВИНСКИ, Павел Аполонович. *Црна Гора у ђрошлости и садашњости*. Том III. Цетиње – Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачки центар Цетиње, Централна народна библиотека Турђе Црнојевић – Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994.
- САМАРЦИЈА, Снежана. *Поејика усмених ђрозних облика*. Београд: Народна књига, 1997.
- ТОЛСТОЈ, Никита Иљич. *Језик словенске кулџуре*. Љ. Јоксимовић (прев.). Ниш: Просвета, 1995.

*

- ANDRIĆ, Nikola (ur.). *Hrvatske narodne pjesme VII*. Zagreb: Matica hrvatska, 1929.
- BANDIĆ, Dušan. *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*. Beograd: Biblioteka XX vek, 1980.
- DETELIĆ, Mirjana, Marija ILIĆ. *Beli grad*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2006.
- JAGIĆ, Vatroslav. *Dunav – Dunaj u slavenskom narodnom pjesništvu*. Vatroslav Jagić. *Izabrani kraći spisi*. Zagreb: Matica hrvatska, 1948, 150–176.
- KLIKOVAC, Duška. *Metafora u mišljenju i jeziku*. Beograd: Knjižara Krug (XX vek), 2004.
- KUHAĆ, Franjo. *Južno-slovenske narodne popevke V*. Zagreb, 1941.
- LORD, Albert. *Pevač priča* (1). S. Glišić (prev.). Beograd: Idea (XX vek), 1990.
- LOTMAN, Jurij. *Struktura umjetničkog teksta*. N. Petković (prev.). Zagreb: Alfa, 2001.
- SCHMAUS, Alois. *Formula i metričko-semantički model*. Maja Bošković-Stulli (prir.). *Usmena književnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1971, 143–156.
- VUKMANOVIĆ, Ana. *Voda u obredno-mitskom kontekstu narodne lirike* (magistarski rad u rukopisu). Beograd, 2008.
- ŽGANEC, Vinko. *Hrvatske narodne pjesme kajkavske*. Zagreb: Matica hrvatska, 1950.

Ana Vukmanović

FORMULAE OF WATER AS A CULTURAL AND FOLKLORE PATTERN

Summary

This article deals with formulae of water in oral lyrics, as well as with spatial models that they develop. This contributes to the wider insight in the mechanism of its functioning out of the epic context. In lyrics they retain characteristics of complex and dynamic cultural patterns that create firm poetic and syntactic junctures, but also adapt to the specific non-centric structure, marked by relations of coordination, not subordination. At the semantic level the meanings of water are abstracted and at the same time their original meanings are kept in the polysemantic structures of the songs. As a poetic element they exist at multiple levels (a level of the song, of one genre, of the oral genre system as a whole) and have compositional function. The lyric composition can be constructed upon the formula (a maiden swim in the water waiting to see who will rescue her). The formulae influence the poetic elements and its syntactic context by adapting to the context and at the same time changing it. Diversity of the water occurrence in oral lyric shows the expressive and cognitive potentials of the folklore system.

Задужбина Илије М. Коларца
Студентски трг 5, 11000 Београд, Србија
ana.vukmanovic@hotmail.com

Др Миодраг Лома

ХЕРДЕРОВО СХВАТАЊЕ ПОРЕКЛА ЈЕЗИКА И ЗАСНИВАЊЕ ФИЛОЛОГИЈЕ

Хердерово младалачко поистовећивање говорења и мишљења ствара полазиште за заснивање филологије као универзалне хуманистичке, емпиријско-историјске науке у 19. веку, а крајем овог столећа и почетком наредног и за утемељење духовноисторијских наука на управо изграђеним филолошко-херменеутичким основама наспрам оних математичко-статистичких, на којима су учвршћена природнонаучна знања. Осим тога, према Хердеровом схватању, основна и стваралачка функција језика јесте поетска функција, која почива на својственим поступцима, као што су ономотопеја и метафора те, у оквиру ове, и синестезија. Тако песništvo добија вредност главног сведока онога што је људско кроз историју и постаје предмет светске књижевности као најважније филолошке дисциплине.

Кључне речи: дух нације (народа), дух времена, идентитет духа и језика (мишљења и говорења), идентитет првог језика и поезије; целина људскости, разборитост (разум, ум), аналогија између чула; ономотопеја, музичка рекција, музички вербализам, музичка структура првог језика; метафора, синестезија, персонификација, хомонимија, синонимија, идиоматика, апстракција, солилоквиј; поглед на свет, уосећавање, геније; примитивизам, хумани индивидуализам и персонализам; речник, историја, прогресија, онтогенеза, филогенеза, национална и универзална сфера, историја опште књижевности; материјални фактори.

1. Дух нације. Хердер је још од својих младалачких радова почео да се служи идејама *духа времена* и *духа народа* и на њима је на значајан начин образовао сопствени поглед на свет људских делатности. Са тако одређене основе потекла су и његова размишљања о националном језику као најнепосреднијем изражајном средству духа једног народа (*Geist einer*

Nation), који у одређеној потенцији свог времена (Geist der Zeit)¹, односно свог историјског развоја – представља важан духовноисторијски контекст за интерпретацију и просуђивање свега што је у њему адекватно језички изражено и спознато, те предавано. Уопште, све што је језички баштињено пренето је на неком националном језику, па према томе: универзални историјски контекст – као онај превасходно језички – сачињавају различити национални језици, како сваки у читавом свом унутрашњем повесном развоју тако и сви они заједно у свим својим узајамним везама.

2. ИДЕНТИТЕТ ДУХА И ЈЕЗИКА. Национални језик добија прворазредни изражајни значај на темељу Хердеровог уверења у идентитет говорења и мишљења, који је успоставио још у својој младалачкој студији *О њореклу језика* из 1770. године. Ту он представља национални језик као најприснији и најтачнији израз једног националног мишљења. Како је управо мишљење у нераскидивом јединству са својим језичким изразом – особено својство људскости у односу на сва друга створења, тако је и национално мишљење чињенички показатељ оне човечности која се повесно особено остварује у једном народу. Утолико се човечност фактички историјски артикулише, реализује и самоспознаје путем националних језика, односно нације и њихове особене духове као својствене начине промишљања властите стварности. Тиме је Хердер означио пут до једне универзалне антропологије преко историјски утемељене етнологије која почиње филолошким испитивањима.

3. ОСНОВ ЗА БЕКОВУ ФИЛОЛОГИЈУ. Фундаментални значај који филологија добија на основу Хердерових младалачких истраживања Аугуст Бек је касније могао да искористи за основну поставку своје филолошке енциклопедије, о којој је држао предавања више од пола века током прве половине и средином 19. stoleћа на новооснованом Берлинском универзитету. Ту је овај веома утицајни класични филолог на најобухватнији начин дефинисао предмет филологије као „појмовно“ „разумевање и објашњење“, односно „спознавање онога што је произвео људски дух, тј. онога што је већ спознато“ (Воескн 1877: 9–10). Бек је поистоветио „дато спознање“ и његово „саопштење“: спознатљиво је само оно што је саопштено, а „најадекватнији израз спознања је језик“.

„Истраживање изговорене или записане речи, како то већ име филологија каже, изворна је филолошка склоност“ (Воескн 1877: 11),

закључује он. За њега је

„језик најопштије средство спознања или, штавише, чист израз сваког спознавања, а не само оног разумског“ (Воескн 1877: 12).

¹ „Хердер најчешће оперише изразима као што су ‘дух времена’ (Geist der Zeit) или ‘дух једне нације’ (Geist einer Nation)“ (Wellek 1978: 203).

Овим дефиницијама Бек се враћа идентитету говорења и мишљења који је Хердер утврдио у својој студији *О пореклу језика* и којим је језички израз мисли назначен као изражајно средство које нужно претходи сваком другом покушају мисаоног изражавања, што проширује подручје филологије на свеукупну људску духовност која је историјски изражена.

4. ЈЕЗИЧКА ЕМПИРИЈА. Хердер је у закључку поменутог раног рада изричито тврдио да је до крајњих исхода у њему дошао на основу темељних емпиријских студија, како филолошких тако и оних антрополошких, психолошких и социолошких. Уместо да поставља апстрактне филозофске хипотезе, аутор се, каже,

„радије потрудио да сакупи чврсте чињенице људске душе, људске организације, склопа свих старих и дивљих језика, коначно читаве економије људског рода, те тако да свој став докаже онако како једна филозофска истина може бити доказана“ (HERDER 1897: 644).

До првопоменутих, за његово истраживање полазних „чврстих чињеница људске душе, људске организације“ могао је доћи, пре свега, посредством наведеног „склопа свих старих и дивљих језика“, дакле филолошком акрибијом, да би коначни резултат била „читава економија људског рода“, а то је целовит динамичан историјски процес човековог језичко-духовног самообразовања.

5. ОСНОВ ЗА ДИЛТАЈЕВУ ФИЛОЗОФИЈУ ЖИВОТА. Дилтајева „психологија“ доживљаја, „теорија сазнања“ и филозофија живота моћи ће да наставе у истом искуственом, сазнајном и духовноповесном усмерењу, које су, како то сам Дилтај наводи, поред других трасирали Хердер и Аугуст Бек (DILTHEY 1959: XV–XVII). Дилтај ће нагласити значај и значење душевних доживљаја у свеобухватној целини човекове слободне духовности, тј. његове самосвести, будући да су они баш у њеном смислу, у њеној свеосмишљавајућој, те за све смисаодавној активности првенствено језички изразиви и стављени у службу повесног самоспознавања и самоосвешћивања целовите човечности (DILTHEY 1959: XVII–XVIII). Дилтај тврди да „у дубини и тоталитету људске самосвести налази човек сувереност воље, одговорност за поступке, способност да све потчини својој мисли и да се свему одупре са одбрамбеног становишта аутономне слободе (Burgfreiheit²) своје личности, којом се издваја из читаве природе“ (DILTHEY 1959: 6).

Дилтај „наводи како историјско, тако и психолошко бављење читавим човеком да овога, у разноврсности његових снага, да то биће које има вољу, осећања и представе учини основом за објашњење сазнања и његових

² Немачки правни термин све до 18. века, а односи се на извесна права самоуправе за поданике једног суверена, насељене у непосредној близини његовог седишта и под његовом непосредном заштитом.

појмова (као што су спољашњи свет, време, супстанција, узрок), премда изгледа да сазнање ове своје појмове само тка из грађе коју чине опажање, представљање и мишљење“ (DILTHEY 1959: XVIII).

Дилтајев метод се показује у томе што он „сваки саставни део садашњег апстрактног, научног мишљења посматра наспрам читаве човекове природе онакве каква је осведочена кроз искуство, студије језика и историје, те тражи њихову повезаност“ (DILTHEY 1959: XVIII).

Слично Хердеру и Беку, и Дилтај полази превасходно од језичке емпирије постављене увек у властити историјски контекст и, попут Хердера, посматра сваку индивидуалну језичку артикулацију као показатеља једног свеуједињујућег и свеобухватног душевно-духовног става према свету, који је уједно осећајне, мисаоне и вољне природе.

6. Целина људскости. Још је млади Хердер (1770), слично као и зрели Дилтај након више од стотину година касније (1883), покушао да назначи целину људскости као битну за схватање оног специфично људског што се показује у начину човековог спознавања и изражавања свега њему спољашњег и унутрашњег. Хердер је пре свега истакао „слободу“ човековог чулног спознања, и то у „општости“ овога, тј. у неограничавању на било какву уску специјализацију, као што је то случај код животиња. Исто важи и за људске „представне моћи“, које такође граде једну универзалну перспективу. Само у нераскидивој повезаности са чулним и представним сазнањем образује се човекова мисао као *differentia specifica* његовог бића у односу на сва друга земаљска створења. Она се ствара посматрањем, созерцањем (*Bespiegelung*) властитих унутрашњих представа. А оно је, на крају крајева, огледање у самоме себи, у својој властитој нутрини и њеним моћима. На том путу стицања самосвесне воље човек „постаје самоме себи сврха и циљ“ ради сталног усавршавања целине сопственог чулно-представно-мисаоно-вољног бића.

„Ту целовиту диспозицију његових снага можете назвати како год хоћете: разум [der Verstand], ум [die Vernunft], разборитост [die Besinnung] итд.“ (HERDER 1897: 568)

За Хердера је само битно, као и за Дилтаја касније, да се тиме именује „целовито устројство свих човекових снага; читава економија његове чулне и сазнајне, његове сазнајне и вољне природе“ (HERDER 1897: 569), а њу ће Хердер углавном помињати као „разборитост“, док ће код Дилтаја, сходно његовим прекупацијама психолошком емпиријом, она бити преименована у „доживљај“.

7. СВРХА ЉУДСКОСТИ – САМОСПОЗНАЊЕ. Наведена целина људских душевно-духовних моћи далеко превазилази уобичајена ограничења разума у рационалистичкој филозофији, у којој се он додуше појављује као главна

духовна сила, али се своди на моћ уопштавања и апстракције, те на логичка правила. А код Хердера, у непосредној реакцији на претходни рационализам, та свеповезујућа духовна снага премашује оквири логичког рација обухватајући онај ирационални, вољни аспект људске личности, који се поново надовезује на човекове емоције, на његове симпатије и антипатије као погонску снагу чинова његове воље у стварном свету. Обично се ова свеобухватна духовна улога приписује уму као надразумском органу човековог самоспознавања. Сходно томе, Хердер закључује: да то „целовито устројство свих човекових снага“ чини „она једина позитивна снага мишљења која се, у вези са извесном организацијом тела, зове тако код људи ум, као што код животиња постаје способност за вештине, која се код човека зове слобода, а код животиња постаје инстинкт“ (HERDER 1897: 569).

Ум, односно разборитост, већ код младог Хердера успоставља се као главна човекова духовна снага, која једина репрезентује његову апсолутну слободу као особену карактеристику његовог бића. Разлика између човека и животиње „није у ступњевима или вишку снага, него у једном сасвим различитом усмерењу и развијању свих снага“ (HERDER 1897: 569), што представља „сопствени карактер човечанства, који се састоји само у овоме и ни у чем другом“ (HERDER 1897: 569).

Посреди је, у случају човека, сасвим слободно усмерење ових снага ка крајњој сврси спознавања и остваривања људских развојних могућности, односно ка сврси човековог самоспознања и самоостварења.

8. РАЗБОРИТОСТ. Дакле, мишљење је овде поистовећено са разабрањем, односно разборитошћу (*die Besonnenheit*), рефлексijом (*die Reflexion*), са умом као човековом духовностваралачком способношћу обухватног и слободног унутрашњег сагледавања путем разликовања и означавања већ чулно опажених и фантазијски усвојених и представљених предметности, као и целине властитог духовно-душевно-телесног бића, при чему се он напоскон показује као умна воља на основу разликовања и означавања опредељења човекове делатности. Управо на основу сагледаних различитости у основним обележјима предмета долази до њиховог различитог означавања, а оно је једино могуће као језички звучно (HERDER 1897: 572–573). Хердер тврди да је доказао како

„не само да употреба ума никако није примерена без ознаке [*das Merkmal*], него да без ње није могућа ни најмања употреба ума, ни најједноставније јасно препознавање, ни најједноставнији суд људске разборитости; јер разликовање двога може се спознати само на основу нечега трећег. Управо то треће, та ознака, постаје тиме унутрашња означавајућа и подсећајућа реч [*das Merkwort*]; дакле, језик следи сасвим природно из првог акта ума“ (HERDER 1897: 576).

Тако је за Хердера почетак ума управо у изумљивању језика: „Са првом схваћеном ознаком настао је језик“ (HERDER 1897: 582).

Ум и језик настају истовремено у једном јединственом чину, они имају заједничко порекло. А први умни акт, који је уједно и први језички чин, превасходно је музички манифестан: „прве ознаке за елементе језика“ били су ономатопејски „звучи“ (исто), а тамо „где језику није претходио звук“ биле су то превасходно синестезијске, па све друге метафоре, односно преношења по некој чулној аналогiji од било какве безвучности ка једном одређеном звучању (HERDER 1897: 590–602).

9. ОНОМАТОПЕЈА. За звучне предметности означавајућа и подсећајућа реч, та звучна реч-подсетница, образује се непосредним музичким подражавањем – ономатопејски на основу њиховог дистинктивног тона. То Хердер показује на примеру образовања дечјег говора, у којем се биће означава особеним звуком који производи, односно претворбом узвика који подражава тај звук у глагол (HERDER 1897: 585). На тај начин успостављен дечји говор Хердер поистовећује са почетним језиком детињства човечанства (HERDER 1897: 587, 591, 592):

„Природа не само да звучи ознаком пред умом и језиком, него и у дубини душе; ознака звучи, а душа је прима – тако ова добија звучну реч!“ (HERDER 1897: 583).

Утолико су у људској машти прве представе, уједно умно и језички значајне, оне звучне. А „цела, многозвучна, божанска природа је човекова учитељица језика и његова муза“ (HERDER 1897: 584).

Овде се земаљска природа појављује као мајка-учитељица једног природног, односно природно звучећег матерњег језика човечанства, а разборитост, разум или ум – као његов отац, као људска природа у самој својој суштини, будући да она спољашња само даје музичку грађу од које тек ова унутрашња ствара језичку смисаодавну симфонију. У том смислу Хердер долази до закључка да је „управо разум којим човек влада над природом био отац једног живог језика, који је извео из тонова звучних бића као ознаке разликовања“ (HERDER 1897: 584).

Но разум/ум је колико отац језика толико и дете овога, будући да и један и други настају у узајамној интеракцији, чији је специфични производ хуманост, односно хумана духовност која је искључиво језичко-музички утемељена. По Хердеру „човек је сам изумео свој језик на основу звукова живе природе као ознаке свог владајућег разума“ (HERDER 1897: 584).

Људско биће је тиме означено као самосвојно језичко-музичко постојање, слободно да се језичко-музички влада, да у односу на спољашњу звучну природу складно ритмизује и хармонизује, самоосмишљава и самоодређује, самоосвешћује и одуховљава своју унутрашњу природу, те да на основу тог слободног и господарског самоодређења језичко-музички симфонично управља свим духовно неслободним и стога немумштим створењем, које је као такво само по себи и за себе неспособно за свеобухватно

и свеосмишљавајуће сагласје. Тако се Хердер враћа орфичким почецима хуманости.

10. МУЗИЧКА РЕКЦИЈА. Овај немачки критичар, који је својим младалачким радовима преокренуо усмерење дотадашње критичке традиције од једностраног рационализма ка једном интегралном хуманизму, схвата да човек себи ствара језик на начин који је одговарајући његовом „чулном“ бићу, тј. присној повезаности његове чулне осетљивости са његовом представном моћи, те преко ове и са умном рефлексijом и умном вољом. Тај став он поткрепљује чињеницом да су „звучни глаголи први [владалачки] моћни елементи [das Machtelement] најстаријих језика“ (HERDER 1897: 584), чиме указује на музичку природу њихове изворне рекције. А тиме је он са психолошке равни проучавања децјег говора прешао на ону филолошку, тачније језичкоисторијску, која тек даје чврсте, повесне доказе. Наиме, пита се аутор шта то „чулно људско створење присније дирне од ових звучних радњи? И шта је, дакле, друго читав начин грађења језика доли начин развијања човековог духа, историја његових открића?“ (HERDER 1897: 585).

Оба наведена питања су само реторска и у њима је већ садржан негативан одговор који афирмативно истиче њихову садржину: први језик је музички устројен и прва људска духовна делатност је уметност, нека врста музике језика, о чему сведочи музичка утемељеност најстаријих језика. Овако хердеровски схваћен језик као главни показатељ човекове мисаоне својствености и његовог духовноисторијског развоја, могао је постати темељ за Беково уздизање филологије на ниво универзалне науке о човековом језичкоисторијском спознавању и самоспознавању у његовој *Енциклопедији филолошких наука* (Воескн 1877).

11. ПРИМИТИВИЗАМ. У којој се мери Хердер трудио да на језичкоповесним чињеницама утемељи ставове своје филозофије језика сведоче његова стална позивања на доказе познате како из истраживања старих језика тако и оних њему савремених, а примитивних. Ове последње називао је „дивљим“, али без модерне негативне културолошке конотације, него у контексту осамнаестовековног примитивистичког одушевљења „племенитим дивљаком“, односно његовом способношћу да спонтано и неспутано изражава своје страствене замисли, те да на тој способности заснује свој језик као један изворни језик у нераскидивом јединству осећајномисаоног, песничког и побожног израза (Лома 2010: 465–466).

12. МУЗИЧКИ ВЕРБАЛИЗАМ. У том примитивистичком смислу и држећи се своје сензуалистичке гносеологије, Хердер сматра да је „први речник био сакупљен из гласова света“:

„Свако звучно биће звучало је својим именом, људска душа је у та звучна имена утискивала своју слику и промишљала их као ознаке; како

другачије, ако већ ове звучне интерјекције нису постале прве [владачки] моћне речи [das Machtwort] језика? И тако су, на пример, оријентални језици пуни глагола као основних коренова језика. Мисао о самој ствари још је лебдела између делатника и радње. Звук је морао да означи ствар онако како је та ствар одавала звук; из глагола (verba), дакле, постале су именице (nomina)“ (HERDER 1897: 585).

Човек је најпре „интерјекцију претварао у глагол“, а именице су касније настајале из глагола путем апстракције (HERDER 1897: 585).

13. Метафизичко порекло душе. Следећи своју главну идеју о пресудном подстицају за настанак језика који долази из људског чулног, пре свега слушног искуства, као и идеју о језичком развоју на основу укупне хумане емпирије и рефлексије, Хердер је истицао превасходно музички динамичну, глаголску структуру језика као изворну и чулноискуствену насупрот, из ње изведеној, статичној и метафизички апстрактној номиналној структури (HERDER 1897: 584). Међутим, он је, ипак, остављао људску душевност у метафизичком домену божанског стваралаштва као богомдану у њеним основним умностваралачким законитостима. Тако он на крају свог рада о постању језика закључује:

„Људско порекло језика показује Бога у највеличанственијем осветљењу: Његово дело, људску душу како сама из себе ствара језик и наставља да га и даље ствара, јер је она Његово дело, људска душа. Она изграђује за себе тај вештачки смисао свог ума као стваралац језика, као слика Његовог бића“ (HERDER 1897: 643).

Тиме је Хердер, уводећи богодатост људске душевности и њеног умно законодавног духовног језгра као стваралачки слободног и боголиког, ипак посредно везао порекло језика за божанску дародавну и творачку сферу, само што је човека приказао како се од пасивног примаоца језичког дара као темељне могућности за остварење људске умне слободе својевољно преображава у активног ствараоца језика, а кроз те језичкоразвојне и језичко-образовне чинове у ствараоца духовне слободе, што је богозадата сврха његовог бића. Но, ово накнадно повезивање метафизике са емпиријом у његовом истраживању језика ретроактивно ће изазвати извесну напетост, превасходно између метафизичких предиспозиција за језик и социјалних чињеница језичког искуства, коју је могуће превладати само ако његову антропологију схватимо као радикално индивидуалистичку, и то у тој мери да је у њој човек пре свега као појединац својим метафизичким предодређењем за језик ослобођен од сваке детерминације спољашњим светом, како оним материјалним тако и оним људског друштва. Тако и један и други, и свет земаљске природе и људски свет, у ствари, бивају стављени на слободно располагање човекотворној духовнојезичкој потенцији, која је дата онострано, али увек на особен начин, те се појављују пре свега као

грађа у којој се она обликотворно и смисаотворно остварује онако како то првенствено одговара њеној оригиналној природи. Но, они се показују и као објективни коректив те реализације само утолико што се она труди да буде адекватна својој материји у оптималној мери, која, с једне стране, омогућава језичко самоостварење, а са друге – не допушта насиље над његовим градивним елементима, које би овима изменило природу. У савременој инвазији социологизама у читавом подручју историјских наука, овај антрополошки индивидуализам са својим оптимистичким поверењем у индивидуалне способности човека које су независне од његове друштвене околине представља јасну брану продору социолошких поступака у духовноисторијско подручје које им не припада и на коме су непримењиви. Уз то, Хердеров индивидуалистички оптимизам сведочи о трајној важности изузећа генијалности из социјалних и свих других конвенција и предуслова, јер се баш у њему човек појављује као индивидуални таленат за језик, односно увек као оригинални геније језика. Читава штурмундранговска, па затим и романтична традиција оригиналне генијалности, не само у теоријским разматрањима него и у самом песништву и животу, могла се утемељити на наведеној концепцији језичког порекла.

14. ИДЕНТИТЕТ ПРВОГ ЈЕЗИКА И ПОЕЗИЈЕ. У складу са примитивистичким интерпретацијама првобитног језика, Хердер прво умно промишљање, прву делатност разборитости поистовећује са њеним оригинално генијалним, језичкоуметничким, поетским изразом који се превасходно утемељује посредством сталне фантазијске фабулације, односно путем њених основних, „елементарних“ језичкоизражајних поступака: најпре ономотопејом, те потом метафором и персонификацијом. За њега је први језик изворна поезија баш у свом савршеном идентитету говорења и мишљења, односно у таквој стваралачкој изражајној сагласности ума и маште, која је савршена управо у њиховом потпуном узајамном прожимању, у коме нема никаквог неизраженог остатка. Тек из те умномаштовите узајамности проистиче жив, конкретан језички израз. Отуда је схватљиво Хердерово одбијање чистих апстракција као непотеских, те недовољно стварних и функционалних са становишта истоветности људског чулно-душевно-духовног бића и језика. Утолико се Хердер у свом препознатљивом говорничком начину поново пита:

„Јер шта је био први језик доли збирка елемената поезије? Подражавање звучне, делатне, покретне природе; преузето из интерјекција свих бића и оживљено интерјекцијама људског осећања; природни језик свих створења, који је разум песнички претворио у гласове, те персонификовао у сликама радњи, страсти и живог дејства; речник душе, који је уједно митологија и чудесна епопеја радњи и говора свих бића. Дакле, стално баснословље [песничко фабулисање] страсти и интереса; шта је друго поезија?“ (HERDER 1897: 587).

15. МЕТАФОРА И СИНЕСТЕЗИЈА, ПЕРСНИФИКАЦИЈА. „Елементи поезије“ које Хердер овде има на памети јесу оноματοпеја, метафора и персонификација. Метафора као преношење са звучне на ликовну раван представљања има код Хердера у самом поступку темељно синестезијско порекло и претходи сваком персонификовању тако пренетог звука на слику или обратно, јер то персонификовање представља само њихово трајно повезивање односно означавање дотичне синестезијско-метафоричке узајамности. Дакле, ову темељну персонификацијску метафору, која је синестезијски не само покрећута, него и трајно усмерена, првенствено чини преношење аудитивног у визуелни доживљај, али потом и у доживљаје преосталих чула у сензуално тоталном доживљавању маште као главног језичкостваралачког органа у служби свеобухватне људске умне организације. А фантазијски персонификована метафора основни је чинилац како изворног мита, тако и изворног епа, па су они већ на основу ње поистовећени код Хердера један са другим, те идентификовани као „стално баснословље“, односно перманентно поетско фабулисање које је управо утемељено на метафори и персонификацији. То значи да је Хердер мит и еп у њиховој оригиналној форми, у њиховом заједничком језгру схватао као бескрајну причу, односно трајно приповедање или тешко маштовито приповедно измишљање, које искључиво песничкојезичким средствима, као што су то оноματοпеја, метафора и персонификација, продуховљава и духовито повезује, те тако означава и чини божански значајним предмете људског света.

16. СИНЕСТЕЗИЈА. У случају безвучних предметности само се мења смер преношења у односу на онај при оноματοпејском обележавању звучних предметности и њиховом повезивању са неком сликом маште. Код предмета који не одају звук образује се звучна реч-подсетница по аналогiji, односно преношењем сличних својстава из неког другачијег чулног опажања у звучни, чиме се првобитна метафора потврђује као синестезија и темељно језичко и песничко средство, односно као оно које ствара изворни језик који је уједно и поетски. Наиме, по Хердеру, својства предмета јесу

„само чулни осети у нама; а као такви, не сливају ли се сви они у једно? Ми смо један мислећи *sensorium commune*, који је само са различитих страна потакнут [...]. Свим чулима је у основи осећање и оно већ тако присно, чврсто неизрециво повезује најразличитије сензације, да на основу те везе настају најчудноватије појаве. [...] Пуни смо таквих повезивања најразличитијих чула [...]. Када би било могуће да задржимо ланац наших мисли и да на свакој карици истражимо њену повезаност; какве чудновате ствари, какве необичне аналогije између најразличитијих чула бисмо опажали, а по којима иначе дела наша душа“ (HERDER 1897: 590–591).

„Душа која је била у метежу таквих осета који заједно теку, а имала је потребу да начини реч, посегла је и узела, можда, реч суседног чула, чије се осећање сливало са овим“ (HERDER 1897: 592).

Не служећи се термином „синестезија“, који се појавио тек крајем 19. века у списима песника, лекара и психолога (Вуковић 2010: 5, 19) Хердер од ње чини кључну метафоричку способност која успоставља песнички језик као изворни језик човечанства.

17. АНАЛОГИЈА ИЗМЕЂУ ЧУЛА. Трудећи се да пође од језичкоисторијске емпирије, у оној мери у којој му је она била приступачна, Хердер утврђује да „што су језици старији и изворнији, утолико је приметнија аналогија између чула у њиховим кореновима“ (HERDER 1897: 596), тј. ови су сачињени према чулном доживљају у коме се испољавају сличности и сагласности између различитих осета.

„Што су језици старији и изворнији, утолико се више укрштају осети у кореновима речи. Ко отвори оријентални речник који му је први при руци, увидеће порив за изражавањем“ (HERDER 1897: 597).

Хердер одушевљење својим открићем порекла језика надаље изражава махом кроз узвичне реченице: „Како је изумитељ истрзао идеје“ као духовне ознаке и речи ума/разборитости „из једног осета и позајмљивао их за неки други“! „Како је најчешће позајмљивао“ када се сусретао са „најтежим, најхладнијим, најјаснијим чулним утисцима!“ (HERDER 1897: 597). А то су они вида, по Хердеровој сензуалистичкој теорији сазнања, у којој су на супротном осетном полу утисци додира, а између ових супротности посредује слух, тако што их собом повезује и слива у једно, те неисказива видљива и опипљива природа бива чујно исказана, на чему се темељи човекотворна слушно-језичко-умна способност, па се човек тако превасходно појављује као „језичко створење“, које се у свом индивидуалном развоју креће од непосредне чулне тактилности посредством умно-звучног језичког означавања до представа уобразиље, односно „фантазми“ (HERDER 1897: 593–596).

18. МУЗИЧКА СТРУКТУРА ПРВОГ ЈЕЗИКА. У закључном Хердеровом ускличном извођењу језик се изворно одређује као звучно осетан:

„Како је све морало постати осет и глас, не би ли постало израз!“ (HERDER 1897: 597).

А да би се језик у свом првобитном стању појавио у целини као такав, биле су неопходне „снажне, смеле метафоре у коренима речи“, односно „преношења из једног осета у други“, чиме они нечујни, те неисказиви постају чујни и исказиви, „тако да значења једне коренске речи, а још више оних речи које воде порекло од ње, постављена једна наспрам других – често постају најшароликија слика“ (HERDER 1897: 597).

Хердер сматра да је „генетички узрок томе у сиромаштву људске душе и у сливању осета једног сировог човека“, што води „хиперболама и смелим

метафорама“ у самим „основним кореновима“ језика. Синестезија је овде сасвим јасно означена као радикални, хиперболички израз „метафоричког духа“ (HERDER 1897: 597). Дакле, за Хердера је она превасходно хиперболичка метафора, претерано језичко преношење из једног чулног доживљаја у сасвим другачији. При свему томе Хердер се и даље служи искључиво песничким језичким средствима, појмовима о њима и традиционалним терминима који их обележавају да би назначио темељне чиниоце првог језика као уједно прве поезије.

19. Хомонимија. Ова синестетичко-метафоричка активност изазива појаву хомонимије, коју Хердер овде поименце не наводи, али је подразумева као једнакозвучно означавање са промењеним, другачијим значењем, које је приметно већ на етимолошком нивоу различитих значења истог корена у речима потеклим из њега. Та значењска промена одиграва се приликом именовања, односно превасходно претварања у звучну реч једног безвучног чулног доживљаја, а према некој чулној аналогiji, те је последица синестезијског преношења значења потеклог из неке друге осетне области на једно конкретно звучање. Утолико су „различита значења једног корена (radix) [...] сродна само посредством тако непрозирних осећања, пролазних споредних идеја, саосећања, који се успињу из самих душевних темеља и тешко се могу обухватити правилима“ (HERDER 1897: 598).

Сходно хердеровском сензуализму, само се уосећавањем у емотивно-спиритуални свет хомонимијских, једнакозвучних корена може спознати синестезијско удаљавање онога што они означавају од првобитног онома-топејског јединства знака и означеног. Тако се уосећавање појављује као основна филолошка критичка способност у изворном свету сатканом од конкретних речи, у једном конкретном текстуалном универзуму, будући да свака од тих речи како својим звучањем, тако и својим значењем преноси својствену емотивну енергију и њоме осећане идеје.

20. Национална хомонимија. „Метафорички дух“ који синестезијски твори хомонимијску раван језика, примећује Хердер, „живи у свим дивљим језицима; додуше, у свакоме само по мери образовања нације и сходно својствености њеног начина мишљења“ (HERDER 1897: 597–598).

Тиме он отвара могућност да се на основу већ успостављеног универзалног идентитета језика и мишљења, превасходо преко језичких сведочанстава, допре до истог идентитета и на посебним националним равнима те, потом, и до сасвим јасног узајамног разликовања националних духовних својстава и до изворних особених начела њиховог организовања у једну јединствену спиритуалну организацију, у самосвојни духовни организам, који он означава као дух једног народа. По Хердеру, нација се првенствено формира путем образовања свог својственог начина мишљења и језичког изражавања, дакле, процесом уобличавања властитог националног духа. Оно што у синхронијском пресеку разликујемо као различите националне

духове производ је претходне динамичне историје националних језичко-мисаоних обликовања. Утолико је „она нација која у својој најдубљој основи показује највише [хомонимијски синестезијских, метафоричких] пресађивања, чији је језик био најсиромашнији, најстарији, најизворнији, бесумње – била на Оријенту“ (HERDER 1897: 598).

А „сродности“ хомонимних корена речи су „толико националне, оне су тако најчешће настале сходно властитом начину мишљења и виђења код дотичног [оријенталног] народа, проналазача, у датој земљи и у датом времену, под тако одређеним околностима, да их један северњак или западњак тешко може погодити, те се бескрајно мора мучити са дугим, хладним описима“ (HERDER 1897: 598).

Дакле, национално мишљење, које је идентично са националним језичким изражавањем – почива на једном посебном, националном погледу на свет, који овде још увек није именован својим немачким термином *Weltanschauung*.

21. ПОГЛЕД НА СВЕТ. Наведени немачки назив за назор о свету по први пут ће бити употребљен тек 20 година касније у Кантовој *Критици моћи суђења* (*Kritik der Urteilstkraft*, 1. Theil, 2. Buch: „Analytik des Erhabenen“, § 26, 1790) у смислу искуственог погледа на појавност чулног света коме је преискуствено унапред дата метафизичка димензија бесконачног као апсолутна величина наше трансценденталне духовне нутрине (КАНТ 1922: 99). Тек ће Дилтај у својим *Типовима погледа на свет и њиховом уобличењу у метафизичким системима* (*Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen*, I. Leben und Weltanschauung, 5. Die Struktur der Weltanschauung, 1911) тај термин повезати са сложеним појмом модерне филозофије живота. Овај обухвата целокупну интеракцију човековог схватања спољашњег света са његовим властитим унутрашњим животом, који се одвија у тражењу вредности, „значања и смисла тог света“, да би напokon на тако добијеној вредносној основи досегао до врховних животних начела људске делатности у овоме (DILTHEY 1991: 82–84). Оно што спаја Кантов и Дилтајев појам *Weltanschauung* јесте управо повезивање људског искуства са светом и извесних искључиво хуманих вредности. Но, и у том погледу Хердер је у далеко већој мери Дилтајев претеча, него што је то Кант, будући да је Хердерова младалачка описна синтагма *der eigene Denk- und Sehart des Volks* („властити начин мишљења и виђења код одређеног народа“) била судбоносна за будућност овог појма. Наиме, већ је она сасвим јасно појмовно обухватала и узајамно повезивала човеково унутрашње мисаоно самопосматрање и виђење спољашњег света, које је тако доведено у непосредну везу са људским саморазумевањем и његовим вредносним мерилима. Код Хердера је национални „начин мишљења и виђења“ света, који пре свега карактерише дух једног народа, у извесној мери одредив на основу узајамног дејства два емпиријска чиниоца: сасвим историјски конкретно одређених места и времена (HERDER 1897: 598). Утолико се Хердеров

појам „духа нације“, као и онај Дилтајев „типова погледа на свет“ односе на историјске феномене.

22. УОСЕЋАВАЊЕ. Развој „начина мишљења и виђења“ код једног народа као развој једног националног духа одвија се, по Хердеру, на основу идентитета говорења и мишљења превасходно кроз историју националног језика. А задатак је филологије да омогући увид у ту језичку повест и да понуди њено разумевање. Хердер сматра, као што смо већ показали, да се изворни народни језици развијају првенствено хомонимијско-синестезијски, те да је обавеза лексикографа да у свом речничком раду етимолошки укаже на ту историју. Како је „сродности“ хомонимних коренова, каже Хердер, „исилила нужда и како су пронађене у афекту, у осећању, у пометњи израза, каква је само срећа потребна да се погоди то исто осећање!“ (HERDER 1897: 598).

Дакле, у питању је једна језичка историја синестезијског осећања конкретног света и она је одмах затим повезана са историјом националног мишљења које се непрестано искуствено прожима са њом:

„И, коначно, будући да у једном речнику те врсте треба да буду сакупљене речи и значења једне речи из тако различитих времена, [осећајних] повода и начина мишљења, те будући да се та тренутачна одређења бескрајно умножавају, како се ту умногостручава труд! Каква је само оштроумност потребна да се продре у те околности и потребе и која одмереност да се при излагању различитих времена одржи мера“ (HERDER 1897: 598).

Да би дошао до конкретног емотивног утемељења различитих значења једне речи у историјском искуству и на основу њега схватио мисао која га изражава и осмишљава, лексикограф, као и историчар књижевности, мора прибећи уосећавању, главној хердеровској критичко-херменеутичкој способности:

„Какво знање и савитљивост душе су на крају крајева потребни да би човек тако у потпуности самом себи предао ову сирову досетку, ту смелу фантазију, то национално осећање туђих времена, те га модернизовао сходно нашем добу!“ (HERDER 1897: 598).

Ово критичко филолошко уосећавање није само себи циљ, него је у служби тумачења, односно схватања јединствене повести осећања, мишљења и језичког изражавања са једино искуствено могућег становишта критичареве садашњости. Крајњи резултати овог филолошко-историјског увида треба да допринесу укупном разумевању људскости онако како се она повесно манифестовала, што представља испуњење темељног задатка филолошко-историјске дисциплине који је касније дефинисао Бек у својој *Енциклопедији и методологији филолошких наука*. Хердер тврди да

„управо тиме не би само била унесена бакља у историју, начин мишљења и књижевност те земље, него уопште у тамну област људске душе, где се појмови укрштају и преплићу, где најразличитија осећања изазивају једно друго, где прилика која захтева хитну реакцију тражи ангажовање свих снага душе и показује читаву вештину проналажења за коју је ова способна“ (HERDER 1897: 598).

23. ГЕНИЈЕ. Критички геније (ВАВИЋ 2008: 15; WELLEK 1978: 191) мора бити интуитивно адекватан генију једног националног језика, односно духа. Он треба да продре у „тамну“, подсвесну „област људске душе“, у којој се одиграва језичко-уметничка креација – и то само себи својственом интуицијом, способношћу уосећавања у душевно-духовну целину креативног доживљаја, те да је као такву приведе рационалној свести, да је само опише критичким појмовима. То не значи да од њих треба да начини некакав формалногички поредак, који би својом рационализацијом разорио изворну доживљајну структуру, него да на за сам конкретан доживљај могућем нивоу критичкопојмовног уопштавања покаже ону унутрашњу повезаност која је карактеристична баш за њега, без обзира на то да ли се она противи формалној логичности. По томе се генијалност критичара разликује од оне уметника, што критички геније не ствара ништа ново, него појмовно освешћује оно већ уметнички створено. У ствари, уметнички геније само побуђује оног критичког на себи одговарајући подсвесан, интуитивни начин, који се увек тиче целине стваралачког доживљаја у свој његовој чулној конкретности и у свим његовим осећајним, духовним и вољним значењима. Уосталом, Хердеров термин за стваралачки дух било језика или народа било времена такође је и „геније“ у његовим младалачким радовима који непосредно претходе студији *О њореклу језика*, а то су *Фрагменти о новој немачкој књижевности* (*Fragmente über die neuere deutsche Literatur*) из 1766. и 1767. (ВАВИЋ 2008: 12; WELLEK 1978: 193), односно *Критичке шуме или размишљања која се тичу науке о лејом и леје уметности* (*Kritische Wälder, oder Betrachtungen die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend*)³ из 1769. Но, тај национални геније код њега ипак није неко егзистенцијално самосвојно биће, него се превасходно манифестује путем низа индивидуалних, оригинално генијалних захвата на језичкоуметничком плану (WELLEK 1978: 194; ВАВИЋ 2008: 14). Тако и овде односи превагу Хердеров индивидуализам над сваким колективизмом, па чак и оним националнодуховним.

24. Синонимија. Према Хердеровом увиду, који је он изнео у свом огледу *О њореклу језика*, прва развојна раван језика је хомонимијска, а друга је она синонимијска:

„Што је један језик изворнији, што се чешће у њему укрштају осети, утолико се они мање могу тачно и логички узајамно подређивати. Један такав језик је богат синонимима“ (HERDER 1897: 600).

³ *Kritische Wälder, Drittes Wäldchen*, Kapitel 5: „genius saeculi“, Kapitel 6: „Zeitgeist“.

„Што је човек мање изумљивао а priori, него више према чулним околностима, то је више синонима!“ (HERDER 1897: 601).

Тако и синонимија почива на синестезијском „укрштању осета“, као и хомонимија, само што је код синонимије посредни накнадно преношење у друге осетне области, а не првенствено у слушну. За разлику од хомонимијске равни, на којој се континуирано развија један језик унутар себе и по својим унутрашњим правилима, коју стога можемо означити као вертикалну и прогресивну, синонимијска раван језичког развоја појављује се као хоризонтална, односно екстензивна, утолико што проширује унутрашње изражајне могућности једног језика до његових крајњих граница, па их и превазилази стварајући напоредо сасвим нову и засебну идиоматику, а с њом и нове језике:

„Видели смо да су најстарији језици морали бити пуни синонима; и ако је од ових синонима једном ово, а другом оно постајало уобичајеније, његовом виђењу примереније, за круг његових осета изворније, на његовом животном путу чешће, укратко: ако је више остављало утисак на њега, онда су тако настајале омиљене речи, властите речи, идиоматика, језички идиом. Код једнога је испадала из употребе једна реч, а остајала друга. Нека реч би посредством неког споредног гледишта била померена из погледа на главну ствар; у другом случају би се током времена променио сам дух главног појма; дакле, тако је долазило до својствених одступања, извођења, промена, додавања на почетку и на крају речи, премештања, одузимања читавих или половицих значења, дакле тако је настајао један нови идиом“ (HERDER 1897: 629).

25. Идиоматика. Идиоматска промена се овде превасходно одвија значењски на лексичком нивоу и за собом повлачи промене у грађењу речи, у њиховом рекцијском потенцијалу те, сходно томе, и у њиховим синтаксичким односима. Дакле, нека критична маса узајамно повезаних идиома у стању је, по Хердеру, да утемељи један нови језик, што није случај са пуким променама у изговору, које преко измена у акцентуацији могу највише водити до образовања посебног дијалекта, наречја у оквиру једног националног језика:

„Сваки род ће унети у свој језик један домаћи и породични акценат; на тај начин постаје већ према изговору једно различито наречје“ (HERDER 1897: 629).

Затим ће „обичаји друштва и моћна богиња навике убрзо увести већ према схватању пристojности у понашању сад ову својственост, сад ону различитост, с којима настаје дијалект“ (HERDER 1897: 629).

Но све се оне тичу искључиво „начина изговарања“, при чему изванредан утицај врше „клима, ваздух и вода, храна и пиће“ „утичући на говорне органе“ (HERDER 1897: 629).

26. МАТЕРИЈАЛНИ ФАКТОРИ. Тако је Хердер материјалним чиниоцима делимично условио дијалекатске промене, као и оне од једног народног језика у неки нови, при чему унутрашње законитости језичког развоја ипак остају у пуној снази, засноване на самој природи језика и њој својственим изражајним могућностима, као што су ономатопеја, метафора, хипербола, синестезија, те њихови производи – хомонимија и синонимија. Материјални фактори имају ту само улогу подстицаја за ове иманентне језичке развојне потенције:

„Само је језик у дивљем слободном животу, у царству великог, широког стваралаштва, још без формално утначених правила, још без књига и слова и прихваћених ремек-дела, толико оскудан и несавршен да се још увек може свакодневно обогаћивати, и тако младалачки гибак да још свакодневно то може чинити на први знак пажње, на прву заповест страсти и осета: он се мора мењати у сваком другачијем свету који човек види, сходно сваком методу којим човек мисли и даље размишља“ (HERDER 1897: 630).

Тако „и његов језик постаје језик земље. Нов у сваком новом свету; национални језик у свакој нацији“ (HERDER 1897: 630).

27. АПСТРАКЦИЈА. Језички развој путем синонимије води ка стварању различитих дијалеката и националних језика, а крајњим потенцирањем њихових унутрашњих могућности уопштавања долази се до апстракција, чиме се конкретна вербална структура првобитног језика допуњује оном апстрактно номиналном. Управо изражавањем апстрактних појмова и успостављањем њима сходних граматичких правила узајамног логичког подређивања језичких елемената – један национални језик, односно дух улази у своју пуну, самосвесну зрелост:

„Баш зато што људски ум не може бити без апстракције, а ниједна апстракција не настаје без језика, мора језик сваког народа садржавати апстракције, што значи бити отисак ума чије су оне оруђе“ (HERDER 1897: 605).

Тако језик „на сваком кораку показује ход људског ума“ (HERDER 1897: 605). Неопходна је једна критична маса апстракција способна да произведе за дотични језик савршену граматику, односно да до краја произведе унутрашња логичка правила датог националног језика, те тако легитимише потпуни умно-духовни развој нације:

„Како глаголи настају у једном језику пре него из њих заокружено апстраховане именице, тако је у почетку утолико више конјугација, што је човек мање научио да појмове подводи један под други“ (HERDER 1897: 605).

Утолико „деклинације и конјугације нису ништа друго него скраћења и одређења употребе именица и глагола према броју, времену, начину и лицу. Што је, дакле, један језик сировији, утолико је неправилнији у овим одређењима“ (HERDER 1897: 605).

Према томе, „свака граматика је само филозофија језика и метод његове употребе“, а „што је изворнији језик – мора бити мање граматике у њему, а онај најстарији је само унапред најављен речник природе“, „само једноставан речник“, „без икакве вештине употребе“, без граматичких упутстава (HERDER 1897: 605).

28. Речник и историја. Крајњи циљ националног језичког развоја је да речничко благо првобитног језика граматичко-логички повеже у једну доследну историју националног духовног развоја, а да се притом не одрекне конкретности језичког израза и унутрашњих правила његових поступака:

„Будући да се човека ништа тако присно не тиче, будући да га ништа барем језички тако не погађа као оно што треба да исприча: дела, радње, згоде – изворно се морало скупити једно толико мноштво дела и згода, да је готово за свако стање настајао један нови глагол“ (HERDER 1897: 605). „Јер као што је први речник људске душе био жива епопеја звучне, делатне природе, тако и прва граматика није била готово ништа друго доли један филозофски покушај да се од ове епопеје по правилима начини историја“ (HERDER 1897: 606).

Тако језик из превасходног ономатопејског вербализма путем својих метофоричких поступака постепено прелази у номинално логичко подређивање и стиче способност континуиране и унутар себе кохерентне историјске наративе. Тај трансфер је омогућен језичкоумним усавршавањем које се на културном нивоу манифестује писменошћу, будући да она строго контролише артикулисаност свих својих језичких елемената, односно – сваки од њих подређује служби артикулације сасвим извесне смисаоне енергије неке душевне моћи:

„Коначно, најочигледнији постаје даљи развој језика посредством ума и ума посредством језика, када је овај већ учинио неколико корака, када у њему постоје већ елементи уметности, нпр. песме, када је пронађено писмо, када се једна за другом образује нека нова врста стила писмог изражавања. Тад не може бити учињен ниједан корак, нити може бити пронађена нека нова реч, ни нека нова срећна форма уведена у оптицај, у којој не би био отисак људске душе“ (HERDER 1897: 608–609).

29. Конкретно и апстрактно. По Хердеровом мишљењу, крајњим искоришћавањем свих унутрашњих могућности једног зрелог језика – а пре свих оних опозитних: чулне конкретизације и духовне апстракције – трајно се чува повезаност осетне конкретности са духовном општошћу, што управо треба да осведочава његову виталност:

„Као што се људска душа не може сетити никакве апстракције из царства духова до које није неком приликом дошла посредством буђења чула, тако ниједан језик нема ниједну апстракту именицу, до које није дошао посредством звука и осећања. А што је изворнији језик, утолико има мање апстракција, а више осећања. [...] Целокупна грађевина оријенталних језика сведочи да су све њене апстрактне именице најпре представљале различите чулности: дух је био ветар, издисај, ноћна олуја; свето се звало издвојено, само; душа се звала дисање, гнев – дување кроз нос итд. Општији појмови су, дакле, у језику тек касније образовани посредством апстракције, досетке, фантазије, параболе, аналогije итд.; у најдубљем бездану језика нема ниједног јединог!“ (HERDER 1897: 602).

У ствари, између конкретизације и апстракције посредују наведени језички поступци досетке, фантазије, параболе и аналогije чувајући трајно јединство конкретног израза и апстрактног значења.

30. ЈЕЗИК И ВРЕМЕ. Хердер је читаву своју антропологију засновао на идентитету језика и мисли као основном чиниоцу хуманости и на специфичној диференцији људскости у односу на природу свих других бића. А ову својствену језичкомисаону способност човека он је посматрао као и све људско у њеном битном одређењу временом, које јој даје прилику за све обухватније, али и све истанчаније и повезаније стицање сазнања и истовремено развијање језичких способности за његово изражавање, будући да је сазнато само оно што је језички изражено, и то по мери управо свог језичког израза. Утолико је Хердер човека схватао уједно као мисаоно и језичко биће које се историјски развија и напредује у свом суштинском одређењу тако што га непрестано усавршава. Отуда произилази да се темељна наука о човеку може само филолошки засновати и развијати као спознавање његовог историјског сазнајног развоја кроз његове језичке изразе, који су једини непосредни изрази људске мисаоне природе, будући да су мисао и језик нераздвојиви, да су једно: да мисли нема без њене језичке артикулације, као ни обрнуто – језика без мисли.

31. ЈЕЗИК И ПРОСТОР. Како полази од тога да је Бог створио специфичну људску душевну природу са свим њеним снагама (HERDER 1897: 643) и од претпоставке да управо та „природа није само дала човеку способност да изуме језик, него је ту способност учинила обележјем по којем се разликује човеково биће и опругом његовог превасходног усмерења“ (HERDER 1897: 610), може Хердер да закључи да „онда та снага није дошла из њене руке другачије него као жива и онда није могла другачије него да буде постављена у једну сферу у којој је морала да делује“ (HERDER 1897: 610).

Тако се човек појављује као динамично мисаоно-језичко биће, које своје динамичке потенцијале може остваривати само кроз конкретни простор и време, кроз одређене сфере своје мисаоне и језичке делатности у времену, које управо том својом активношћу хуманизује и тиме ствара свој људски свет као умно и језички уређен космос, као своју свеукупну животну, егзи-

стенцијалну „светску“ сферу на основу четири „закона“ иманентна управо људској „природи“ (HERDER 1897: 610). Основне сфере самоочовечења човека јесу, по Хердеру, следеће: најпре она унутрашња – његове властите душе, затим оне релативно спољашње: људског друштва, нације и, напокон, човечанства у целини.

32. ЗАКОН ДУШЕВНЕ СФЕРЕ. „Први“ од поменутих закона људскости тиче се човекове нутрине, њених богомдатих душевно-духовних потенцијала, бескрајних уједно духовних и језичких развојних могућности човека, и гласи:

„Човек је биће које слободно размишља и које је делатно, те чије снаге настављају да даље прогресивно делују; зато је он створење језика!“ (HERDER 1897: 610).

Наиме, „први момент разабарања био је момент за унутрашњи настанак језика“ (HERDER 1897: 611), те човека у правом смислу речи.

„Ако се прво стање човековог разабарања не може остварити без речи душе, онда језички настају у њему сва стања разборитости; његов ланац мисли постаје ланац речи“ (HERDER 1897: 614).

„Будући да у човеку нема ниједног стања које, у целини узев, не би било само разабарање, или би могло бити разјашњено кроз разабарање, [...] онда следи [...] да у људској души нема стања које се не може изразити речима или које не би стварно било одређено речима душе.“ (HERDER 1897: 614–615)

Утолико „човек осећа разумом и говори тако што мисли, а тиме што увек наставља да размишља и [...] да сваку мисао у тишини задржава заједно са оном претходном и са будућом, мора га свако стање, које је рефлексијом тако уланчано, даље упућивати да боље мисли, а с тим и да боље говори. [...] Даље образовање језика је човеку тако природно као сама његова природа“ (HERDER 1897: 615).

Тиме је човек назначен пре свега као аутономно индивидуално биће, које је такво пре било какве своје социјализације. Штавише, оваква људска индивидуалност прогресивна је сама по себи и представља предуслов сваког социјалног контакта. Утолико код Хердера човек није социјално предодоређен. Дакле, он може бити човек и изван људског друштва. Основни задатак човечности тако остаје увек индивидуалан те, сходно њему, човек треба да активира, реализује и развија своје богомдате психичке моћи и да тек тим путем очовечује своју душевност и постаје све више човек.

33. ПРОГРЕСИВНОСТ ОСЕТЉИВОГ И ОСЕЋАЈНОГ РАЗУМА. Само на основу претходно успостављеног идентитета говорења и мишљења Хердер може тврдити да је човек оличење јединства ума (разума, разборитости) и језика, те да разумом, који језички конкретно означава његова унутрашња осетна и

осећајна стања, он та стања приводи властитој свести као сасвим конкретно емотивна, па тако „осећа разумом“ као својом средишњом и свеобједињавајућом духовно-душевном снагом, оном мисаоно-језичком. Само тако конципирана хуманост у потпуности је индивидуално аутономна, те на основу те аутономије – бескрајно језички, односно умно прогресивна. Штавише, сама тако радикална прогресивност постаје карактеристика њене најинтимније природе. А како је таквој радикалности одговарајуће поље остваривања не само оно унутрашње, душевно, него и сва она спољашња, светска, она се реализује космички универзално. По томе је и сама универзална, чиме Хердер тако рано најављује романтичну универзалну прогресију песничког језика као суштинског језика човечанства код Фридриха Шлегела. Будући да од првог стања људскости почиње језик, „тако је читав ланац стања у људској души“ такав да свако ново стање – подстакнуто споља или изнутра – „даље образује језик“ (HERDER 1897: 612). Човек као превасходно „створење језика“ „такорећи никада није читав човек, него је увек у развоју, у напредовању, у усавршавању“ (HERDER 1897: 613). Стога „оно суштинско у нашим животима није никада уживање, него увек прогресија“ (HERDER 1897: 613–614). Према томе, за Хердера је човек пре свега индивидуално, али универзално прогресивно језичко-мисаоно биће.

34. Хумани индивидуализам и персонализам. Сходно наведеном првом закону људске природе, Хердерова концепција језичке хуманости превасходно је индивидуално развојно заснована: човек себи слободно изумљује језик како би бар у својој основи постао човек и како би све више бивао човеком. То је најпре чин бескрајно напредног самоостварења једне људске особе и личности, што значи да је иницијално увек посредни прогресивна хумана индивидуализација и персонализација, једно особено и људској слободи самосвојно, лично очовечење. Тако се код Хердера човеково индивидуално језичко ослобођење показује као слобода за личну човеченост, чије прве реализације утврђују темеље једне личности. Овај процес слободног самоосмишљавања, језичког самоизражавања и самоочовечења, који је уједно и процес психичке индивидуализације и персонализације, понавља се у својим основним цртама онтогенетски од једног до другог индивидуалног случаја, на нивоу оформљења људског бића као појединца и личности (од детињства до зрелости). Потом је он и чин колективне реализације, који је, додуше, увек индивидуално инициран, јер неко мора започети друштвени дијалог. Утолико се бескрајно прогресивни процес хуманизације може и филогенетски пратити у развоју људске врсте као целине (од дивљаштва до цивилизације, од примитивне до врхунски култивисане човечности).

35. Индивидуална слобода. Управо је значајан овај Хердеров антропошки индивидуализам, персонализам и оптимизам, који скреће пажњу на природеност мишљења и говора свакој људској индивидуи, те на њену суштинску духовнојезичку слободу за персонализацију, односно – на њену,

личност творећу, мисаону и језичку независност од свега спољашњег: од друштва, нације, универзалне човечности, тј. од актуелног ступња њиховог развоја. Тако се човеком може бити и у недовољно човечном или чак нечовечном друштву, народу и човечанству. Утолико јемац хуманости увек остаје појединац, односно личност, што је у складу са Хердеровим интегралним схватањем људскости, чији централни орган, ум/разум/разборитост, није само мисаотворан, него истовремено и осетљив и осећајан, те делатно вољан да ствара персонални универзум речи. Оваквим индивидуалистичким становиштем истичу се, такође, аутономне и фундаменталне изражајне могућности језика, онаквог какав је он сам по себи и за себе, а које су темељно независне од било каквих каснијих спољашњих утицаја социјалне, националне и универзалне конвенционалности. Наравно, овај аутономистички индивидуализам омогућава Хердерева полазна теолошка претпоставка о божанском пореклу језикотворне човекове душе, која се често губи из вида, због упорног инсистирања овог критичког писца на језику као људском самосталном производу, за који тек накнадно признаје да је ипак потекао из богомдатих душевних способности, односно – психичких снага за хуману персонализацију. Дакако, права индивидуална људска аутономија у односу на све друго, осим на оно божанско, може се искључиво метафизички засновати, па је тако, напokon, и код Хердера утемељена човекова персонална слобода прогресивног духовно-језичког усавршавања, и то на богомдатим унутрашњим законима људске душевне природе, који само назначују основно усмерење њених способности ка прогресивној хуманој персонализацији. Како овај процес није ничим ограничен, са Хердеровог самоскривеног метафизичког становишта – чак ни смрћу, персонална хумана прогресија може се путем социјалне комуникације преносити и на све равни људског колективизма. Геније језика једног колектива увек је један лични геније, па према томе: национални језик је творевина читавог низа генијалних индивидуа, особених и личних језичкоуметничких талената.

36. Солилоквиј. У самој ствари, овде човекотворно говорење и мишљење почиње као солилоквиј, разговор човекове душе, односно њене средишње и свеобједињујуће моћи, разборитости са самом собом. У том смислу, Хердер тврди да што човек

„више искустава сакупи, да би различите ствари упознао са различитих страна, утолико његов језик постаје богатији. Што чешће он у себи понавља та искуства и ознаке које су му предате кроз њих, утолико постаје постојанији и течнији његов језик. Што више разликује и подређује једно под друго, утолико ће му језик бити уређенији!“ (HERDER 1897: 616).

Тако је „први човек увиђао да је језик погодан за побољшавање сваки пут када је учио да своје прве ознаке боље уређује, исправља, разликује и спаја, и тиме је непосредно побољшавао језик сваки пут када је тако нешто изнова учио“ (HERDER 1897: 618).

37. ОНТОГЕНЕЗА И ФИЛОГЕНЕЗА. У хердеровској, метафизички преокренутој, индивидуалистичкој перспективи човековог језичког развоја језик се на свом колективном нивоу показује као филогенетско понављање оног фундаменталног индивидуалног онтогенетског развитка, што постаје видљиво из поређења са савременим примитивним језичким традицијама. У њима је, као и у детињству током индивидуалног развоја, пре свега најочљивија појава разборитости као средишњег и свеобједињујућег органа људског језичког сазнања света, као разума који је осећање света у свој његовој чулној конкретности.

„Што су мање душевне снаге још увек развијене [у својој специјализацији], што је мање свака од њих усмерена на своју сопствену сферу, утолико јаче делују све оне заједно, утолико је присније средиште њиховог интензитета“ (HERDER 1897: 620), будући да је у њему „увек бдело оно унутрашње чуло“, „оно чуло за свет“ као конкретну целину, а то је разборитост. Она је тако „продирала дубље“ „у стално сустицање свих чула“, у коме су „увек биле присутне нове ознаке, пореци, гледишта, начини брзог закључивања“ — „увек нова обogaђења језика“, пре свих она метафоричка и синестезијска. Хердер закључује да се језик „родио са пуним развојем“ основних „људских снага“ „осећања и мисли“ и притом се позива на „оне који не превиђају ту основицу“ човекових душевних моћи, „оно моћно, велико у језицима дивљака, штавише суштину језика“ у њима, која се испољава пре било каквог друштвеног утицаја, само на основу конституције људске душевности и њених унутрашњих потреба и спољашњих подстицаја (HERDER 1897: 620–621). Дакле, ово би била нека врста психологије језика, која је за Хердера примарна у филозофском приступу језику. По Хердеру човек проналази језик као средство властитог спознања света. Тачније речено, овде је посредни једна психолошка теорија индивидуалног људског сазнања.

38. ЗАКОН ДРУШТВЕНЕ СФЕРЕ. Следећи Хердеров корак је онај ка нечему што би се могло назвати социологијом језика, која овде заступа секундарни приступ, а то је видљиво из положаја и дефиниције другог закона људске природе. Њега аутор нуди у следећој формулацији:

„Човек је по свом одређењу створење крда, друштва; даље образовање језика му је, дакле, природно, суштинско, нужно“ (HERDER 1897: 622).

Према томе, језик се, по Хердеровом мишљењу, најпре образује као средство човековог разумевања света и самога себе у овоме, па тек потом као средство социјалне комуникације. Хердер закључује да је човек као друштвено биће, за разлику од већине животиња, од рођења упућен на сасвим непосредну помоћ своје породице, без које не би могао да опстане (HERDER 1897: 622–623). Његова егзистенцијална повезаност са породицом за човека је „суштинска“ друштвена веза, која се успоставља преко „наставе и

васпитања“, којима му се преноси породично искуство, „породични начин мишљења“, чиме се надокнађује његово неискуство и „безидејност“, а он се спрема за борбу за опстанак у суровој и опасној земаљској природи.

„Како настава држана за властиту душу представља [најпре] идејни круг родитељског језика, тако постаје даље уобличење људске наставе породичним духом, којим је природа повезала цео род – такође и даље уобличење језика“ (HERDER 1897: 624).

Родитељски дух и родитељски језик, као и породични, односно родовски дух и породични, тј. родовски језик налазе се у релацији изражајног идентитета: ниједан од ових духова не постоји без свог језичког израза нити њихов језик може постојати без духа који изражава и који му даје унутрашњу логичку структуру, својствену граматичку повезаност. Породични (родовски) дух и граматика породичног (родовског) језика само су по својој комуникативној општости надређени индивидуалној душевности и њеним изражајним језичким могућностима, те их могу кориговати према себи: „већ овде је прва граматика, која је била отисак људске душе и њене природне логике, поправљана тачно проверавајућом цензуром“ (HERDER 1897: 626).

39. Породично (родовско) и народно наслеђе. Породични језик, језик рода, дијалекат, као и национални језик – како смо то већ сходно Хердеру увидели – чувар је не само речничког (представног и појмовног) блага и његових граматичко-логичких унутрашњих релација него и читаве континуиране историје духа који изражава, а она је најизостреније приказана у домаћем народном, односно породичном, родовском, дијалекатском песништву. Управо њиме се одушевљава млади Хердер:

„Какво је само благо сваки породични језик за један настајући род! Готово у свим малим нацијама у свим деловима света, ма колико мало могле оне бити образоване, песме које се певају [das Lied] о њиховим очевима, спевови [der Gesang] о делима њихових предака представљају светињу њиховог језика, историју и песничку уметност: они су њихова мудрост и подстрек, њихова настава, њихове игре и плесови“ (HERDER 1897: 628).

За Хердера је филолошки, односно духовноисторијски значајна свака језичка манифестација, била она дијалекатска, примитивна или чинилац већ сасвим изграђеног и стандардизованог, култивисаног националног језика – баш зато што је увек сведочанство сасвим извесног духовног живота. Управо такво вредновање омогућава Хердерова полазна идентификација говорења и мишљења. Истовремена националнодуховна и националнојезичка педагогија усмених култура почива на том поистовећењу и, традирајући га, чува не само национални, него и сваки локални идентитет у оквиру њега. То је тек потпуно духовнојезичко благо о којем Хердер говори и на коме ће Бек утемељити филологију као универзалну емпиријску и исто-

ријску науку о човеку. Тако на значају добијају дијалекатске и примитивне културе, јер је у њима песнички израз далеко изворнији и снажнији, будући да је конкретнији и ослоњенији на изворне језичкоуметничке поступке, у којима превагу односне звучне фигуре вођене ономатопејом и фигуре смисла вођене метафором, од којих је најзначајнија она синестезијска. А што се тиче индивидуалне културе говора, она се само из комуникативних разлога повинује корекцијама језичког колективизма на различитим нивоима, био он дијалекатски или национални. На исти се начин и један индивидуални дух прилагођава духу свог племена или народа. Утолико се овде ти општији духови показују као секундарни херменеутички контекст за тумачење неког испољења једног индивидуалног језичкомисаоног генија, а примарни контекст би ту био у свим његовим расположивим језичким изразима, у његовом традираном опусу речи. Мисаотворна и језикотворна генијалност, ова специфично људска продуховљеност се тако манифестује као карактеристична у извесној мери за сваку људску индивидуу, те затим онако како се остварује као човекова најинтимнија природа на различитим ступњевима индивидуалне персонализације и социјализације, од којих су први препознатљиви кроз комуникативно усвајање наслеђеног родитељског речничког блага, које тако често наводимо, на које се тако често позивамо као на језичке обичаје непосредних предака.

40. НАЦИОНАЛНЕ И УНИВЕРЗАЛНА СФЕРА. „Трећи закон“ људске „природе“, по Хердеру, гласи:

„Како читав људски род не може да остане једно крдо, тако не може да се задржи један језик. Дакле, нужно је образовање различитих националних језика“ (HERDER 1897: 628)

и оно се одвија на већ приказани начин на равни синонимије уз спољашње подстицаје променљивих климата. „Четврти закон природе“ аутор дефинише на следећи начин:

„Као што, највероватније, људски род чини једну прогресивну целину истог порекла у једном великом домаћинству, тако исто и сви језици, а с њима и читав ланац образовања“ (HERDER 1897: 635),

чиме све што је језички традирано заслужује пуну филолошку пажњу, јер је увек израз човекових духовних достигнућа.

„Дакле, на изванредан начин нема мисли, нема проналаска, нема усавршења које не досеже даље, готово у бесконачно“ (HERDER 1897: 635).
 „Прва мисао у првој људској души повезује се са последњом у последњој људској души. [...] Ниједна мисао у некој људској души није изгубљена“ (HERDER 1897: 636).

Сходно томе, филологија се може конституисати као универзална хуманистичка наука у којој нема застаревања, јер је њена историчност посвећена

повести увек обавезујућих људских духовних вредности, односно целокупном искуству човечности, управо с обзиром на његов извештај напредак кроз време, који подразумева, а не поништава претходна достигнућа будући да се темељи на њима.

„Како са тог гледишта велики постаје језик! Ризница људских мисли, којој сваки на свој начин доприноси; сума делатности свих људских душа“ (HERDER 1897: 636).

Тиме Хердер досеже главно филолошко становиште, оно опште људскости, свечовечности, са којег је свака језичка манифестација значајна баш као повесно и расно, национално, племенски, штавише полно особена конкретизација, осведочење и утемељење оног људског (HERDER 1897: 625, 628). Са таквог гледишта немогућа је било каква партикуларна искључивост, те се филолошки самопрегор показује у својој основној мотивацији као симпатија према другачијем, преко кога нам је тек омогућен прилаз укупној човечности и њеном заснивању на језикотворној и човекотворној разборитости, свеобједињујућој људској душевној снази, која се сваки пут изнова потврђује у сваком конкретном језичком случају. Утолико су сви национални језици засновани „на једној основи, не само што се тиче форме, него што се стварно тиче тока људског духа; јер међу свим народима Земље граматика је изграђена на готово истоветан начин“ (HERDER 1897: 638) – на конкретној логици разборитости у којој је мисао пре свега чулно конкретна реч и обрнуто, и која превасходно функционише на основу чулних аналогја темељно изражених изворним језичким средствима ономотопејом и метафором, а тек накнадно као формална логика на темељу узајамног подређивања апстрактних појмова сходно њиховом степену општости. Филолошки пут води до универзалне разборитости у свим њеним многобројним облицима, до којих је могуће dospети само њиме, кроз његове историјске увиде, будући да су те форме целовито разумљиве само у својим историјским конкретизацијама, а тек делимично досегљиве филозофски апстрактном спекулацијом. Филолошко истраживање на крају доводи до преузимања укупне људске духовне традиције преко упознавања са њеним повесним током, који сходно иманентној слободи духовног покрета превазилази језичке, националне и расне границе и улива се у људскост која се отворила за пријем језички и духовно другачијег ради властитог усавршавања, а које је неизводљиво без оног језички фундаменталног, језичкоуметничког или, тачније речено, песничког:

„Овде је природа надовезала један нови ланац, предање од једног народа другом. Тако су се уметности, науке, култура и језик истанчавали у једној великој прогресији кроз нације“ (HERDER 1897: 640).

41. Историја опште књижевности. Хердер је идентификовао мисаони са језичким развојем, а пре свега почетак сваког мишљења са почетком

артикулисаног говора као оног који изражава неку мисао, тако да је све људско свесно, мисаоно сазнање – језичко, штавише: ако нема језичког израза, онда није ни било мисли, и обрнуто: мисао је увек осведочена себи адекватним језичким изразом. Тиме је човек специфично означен као истовремено мислеће и говореће биће, чије свако сазнање почива на том јединству мишљења и говорења. Утолико је традиција свега језички артикулисаног уздигнута до важности кључног сведока не само човекове прошлости као јединог земаљског духовног, спиритуално продуктивног бића, него и сведока онога што човек – ван априорних филозофских спекулација – заиста јесте, онога што је он као временом одређено и ограничено биће само историјски могао посведочити да јесте посредством својих специфично људских духовних постигнућа, која га и дефинишу као човека. Управо се на тим закључцима могла утемељити филологија као општа наука о човековом језичко-сазнајном искуству, о његовом језичком самоспознавању, у којој би историја поезије, односно књижевности имала средишње место, већ сходно својој способности да од почетка до краја најтачније репрезентује историју националног духа који се као мисаоно биће мора не само превасходно, него и најистанчаније и најјасније – језичкоуметнички изразити. А с обзиром да нације једне другима традирају своја највиша уједно духовна и песничка постигнућа, круна филолошких истраживања требало би да буде једна историја опште књижевности.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ВУКОВИЋ, Ђорђевић. *Синесџезија у њоезији*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. 2010.

ЛОМА, Миодраг. Гетеова светска књижевност и српска народна поезија. *Књижевна исџорија. Часопис за науку и књижевностџи*, 42/142 (2010): 453–467.

*

БАБИЋ, Josip. *Johann Gottfried Herder i njegove ideje u južnoslavenskome književnom i kulturno-političkom kontekstu 19. stoljeća*. Osijek: Sveučilište Josipa Juraja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, 2008.

БОВЕКН, August. *Encyklopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften*. Ernst Bratuscheck (hrsg.). Leipzig: Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1877.

ДИЛTHEY, Wilhelm. *Gesammelte Schriften. Einleitung in die Geisteswissenschaften, Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*. Bernhard Groethuysen (hrsg.). Bd. 1. 4. Unveränderte Auflage, B. G. Teubner, Verlagsgesellschaft, Stuttgart – Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen. 1959.

ДИЛTHEY, Wilhelm. *Gesammelte Schriften. Weltanschauungslehre, Ahandlungen zur Philosophie der Philosophie*. Bd. 8. Bernhard Groethuysen (hrsg.). 6. unveränderte Auflage, B. G. Teubner, Verlagsgesellschaft, Stuttgart – Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen. 1991.

- HERDER, Johann Gottfried. *Herders Werke*. Heinrich Kurz (hrsg.). Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, Bd. 4 (*Briefe zur Beförderung der Humanität, Über den Ursprung der Sprache*), Leipzig und Wien: Meyers Klassiker-Ausgaben in 150 Bde., Bibliographisches Institut, 1897.
- KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Karl Vorländer (hrsg.). Leipzig: Philosophische Bibliothek, Bd. 39, 5. Aufl., Verlag v. Felix Meiner, 1922.
- WELLEK, René. *Geschichte der Literaturkritik 1750–1950*. Bd. I. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1978.

Miodrag Loma

HERDERS AUFFASSUNG DES SPRACHURSPRUNGS UND DIE GRÜNDUNG DER PHILOLOGIE

Zusammenfassung

Es ist Herders Überzeugung über die Identität der Denk- und Redefähigkeit, die er in seinem jugendlichen Versuch *Über den Ursprung der Sprache* aus dem Jahre 1770 etabliert hat, wodurch die Nationalsprache sich als höchst bedeutend für die Gestaltung und den Ausdruck der nationalen Denkweise erwies. Wie das Denken, Herders Meinung nach, in unauflöslicher Einheit mit seiner sprachlichen Äußerung *differentia specifica* der Menschheit in Bezug auf alle anderen Geschöpfe sei, so stelle die nationale Denkart einen Hinweis auf die Humanität dar, die geschichtlich in einer bestimmten Nation verwirklicht werde. Folglich findet die Menschheit ihre Ausprägung und Verwirklichung und erkennt sich selbst eben durch die nationalen Sprachen, die die Volksgeister, d.h. die besonderen geistigen Vorgänge widerspiegeln, die jeweiliges Volk entwickelt hat, um sich mit der eigenen Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Damit weist Herder den Weg zu einer allgemeinen Anthropologie, der über eine historisch fundierte Ethnologie führt, die von philologischen Einsichten ausgeht.

Durch Herders jugendliche Gleichsetzung von Sprache und Denken wurde die Philologie des 19. Jh.s als universelle humanistische, empirisch-historische Wissenschaft begründet, die ihrerseits um die Jahrhundertwende die Grundlage für die Entwicklung der philologisch-hermeneutisch orientierten geistesgeschichtlichen Wissenschaften bot. Unter den kreativen Grundfunktionen der Sprache hebt Herder die poetische hervor, deren Hauptverfahren die Lautmalerei und die auf der Synästhesie beruhende Metapher sind. So aufgefaßt, nimmt die Poesie die Rolle des Hauptzeugen des Menschlichen in der Geschichte an und wird zum Gegenstand der Weltliteratur als wichtigster philologischer Disziplin.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за општу књижевност и теорију књижевности

mloma@ptt.rs

Др Весна В. Елез

ФЛОБЕРОВ БОГ

Иако је у Флоберовим делима религија честа тема, због његових естетичких ставова и чувене *impassibilité*, читалац мора да прибегне врло луцидној интерпретацији како би претпоставио пишчева опредељења. Најдрагоценије исказе налазимо у пишевој *Прејисци*, у којој нам се неки од Флоберових ставова могу учинити противречним. Међутим, реч је о Флоберовом трагању и искреном прихватању интелектуалних изазова, њему савремених, који религију критички преиспитују. Његова оштра критика односи се на недовољно образовање клера и на догму, на неспремност цркве да одговори на савремене духовне изазове, али никада на саму веру.

Кључне речи: Флобер, религија, вера, догма.

Религија је једна од Флоберових омиљених тема. Значај лика пустињака који је дуго опседао Флобера, чак и ако га схватимо само као симбол изолације и недаћа самог писца, покреће питање Флоберове вере. Пишчева духовна превирања открива нам *Прејиска*, где Флобер јасно изражава своје ставове. Ако за тренутак оставимо по страни перспективе које отварају религијски синкретизам и симболизам, два важна и врло утицајна феномена у другој половини деветнаестог века, питамо се да ли је Флобер био верник. Будући да се брижљиво старао да у својим делима укине коментар и да у великој мери поштује чувену *impassibilité*, Флобер само посредно, преко сугестија и ироније, луцидном читаоцу даје наговештаје на основу којих се могу наслутити његова убеђења.

Једна од препознатљивих одлика у његовим делима јесте критика клера. Иако је био против некомпетентног свештенства, против цркве каква је била у његово доба, Флобер није био против Бога, упркос противљењу свакој врсти догме и догматизма. У свом *Интимном дневнику* око 1840. пише: „Хришћанство је на самртном одру. Његов повратак је био последњи бљесак. Бранимо га супротстављајући се свим филантропским и филозофским будалаштинама којима нас засипају, али када нам говоре о догми по себи,

осећамо да смо Волтерови синови“ (FLAUBERT 2001: 752). Још од ране младости Волтеров обожаваалац, син лекара волтеријанца, Флобер је, упркос свему, одувек гајио дубоко мистичко дивљење према природи, према свему што је узвишено и добро. О томе пише принцези Матилди 25. јула 1876: „Пошто нисам демократа (иако сам револуционар до сржи), поштујем све што је узвишено, дивим се лепом и обожавам оно што је добро“ (FLAUBERT 1930: 330).

Склоност ка мистицизму обузела га је врло рано – његови младачки списи показују да религија може да буде пут ка врхунској спознаји. Склоност ка Ђаволу у раним делима представља наслеђену романтичарску црту, али истовремено и беспопштен трагање за истином. Уметник стоји пред Богом и сасвим је оправдано рећи да је мистичко дело Флоберово идеално дело (ВЕМ 1979: 108). У писму од 27. децембра 1852. Флобер признаје Лујзи Коле: „Без љубави према форми, ја бих можда постао велики мистичар“ (ФЛОБЕР 1955: 101).

Флоберова критика усмерена је против свештенства и његовог деловања, често штетног, али се истовремено односи и на сваку врсту намељивог и догматског теолошког говора: „Начин на који говоре о Богу све религије ме љути, толико се баве њиме са извесношћу, лакоћом и присношћу. Нарочито ме озлојеђују свештеници којима је његово име стално у устима. То је нека врста њиховог уобичајеног кијања: *божја доброта, божји гнев, хулији на Бога* – то су њихове фразе. То значи сматрати га човеком, и, што је још горе, припадником грађанске класе, буржујем“ (FLAUBERT 1991: 67–68). Флобера нарочито љуте модерни браниоци католицизма.

Још од ране младости, Флобер чита Раблеа, Монтења и Волтера, који у њему развијају критичку свест. На њега свакако утиче и један од најбољих пријатеља – Алфред ле Поатвен, велики љубитељ Спинозе (DIGEON 1946: 32). Волтерове речи, мото *Маркизиног албума* који је требало да буде уврштен у други том *Бувара и Пекињеа*, изражавају и Флоберову мисао: „Тешко је стећи јасне представе о Богу и о природи, можда је једнако тешко остварити добар стил.“

Развој позитивизма утиче на Флоберову перспективу, те он 1864. критички разматра развој религије и науке, дајући чак предност науци, коју сматра новом вером, док, по његовом мишљењу, религијска мисао каска за њом. У писму госпођици Лероаје де Шантпи од 18. децембра 1859. каже: „Зар није католичка представа Бога слика оријенталног владара окруженог свитом? Верска мисао касни неколико векова“ (FLAUBERT 1991: 66).

Упркос сарказму упереном против клера, Флобер је признавао да је био католик, на свој начин, јер није волео живот, јер је имао тежак задатак који је требало да испуни – била је то виша промисао, сматра Анри Гијмен. Овде Гијмен предлаже контекст за разумевање Флоберовог католицизма: „[...] Нешто се захтева од нас, напоран рад, служење, а не млитава услужност која обузима толика створења која су у власти сопствених хтења; јер смисао живота јесте управо то, тај напор, та воља, та успон – и ко жели да сачува живот, изгубиће га, а ко прихвати чињеницу да ће га изгубити, са-

чуваће га“ (GUILLEMIN 1998: 163). Године 1853. Флобер пише љубавници Лујзи Коле: „Ја мрзим живот, ја сам католик, носим у срцу нешто од зелених трагова влаге са нормандијских катедра“ (FLAUBERT 1988: 478).

Фатализам је важан појам у Флоберовом систему вредности, што потврђује пишући Лујзи Коле 1846. године: „Слободно ми се подсмевај због мог фатализма, додај да сам заостао као какав Турчин. Фатализам је провиђење зла: мислим да се оно види“ (FLAUBERT 1980: 288). Међутим, када „напредни духови“ осуђују провиђење, Флобер га брани и сматра да није упутно упуштати се у такву острашћеност, макар из пuke пристojности. Осим тога, писао је госпођици Лероаје де Шантпи да га „сваки облик побожности привлачи, а католичка више но све друге“ (ФЛОБЕР 1955: 163), као што му је свака појединачна догма изразито одбојна (ФЛОБЕР 1955: 155). Године 1868. својој вољеној сестричини Каролини јасно каже: „Једина важна ствар [...] је религија. Зар има још правих католика? А где су филозофи?“ (FLAUBERT 1991: 730).

Флобер је схватао Бога на посебан, личан начин и увек је гајио несумњиво поштовање према свакој искреној вери. Његови ставови о религији могу нам се учинити противречним у различитим тренуцима његовог живота, али, ако мало боље размислимо о њима, схватићемо да су кохерентни, јер Флобер само осуђује очигледно неразумевање и незнање, као и тврдоглаво одбијање цркве да се суочи са модерним интелектуалним и духовним изазовима.

Његов мистицизам, приметан још од ране младости, никада га није напустио. За мистика, природа је само доказ божјег постојања, све је Бог, а однос човека према Богу непосредан је и стваран. Међутим, не треба мислити да мистицизам подразумева обавезно спокојство и мир – по речима Рожеа Бастида, живот мистика никада није лак, већ представља непрестану борбу, он није победа инертности, већ напетости (TOULET 1970: 79).

Флобер никада није негирао постојање Бога. Флоберу је однос према Богу изузетно важан – *Искушење свейоџ Анџонија* то потврђује. Он тражи начин да дâ наговештај, да сугерише предоцбу о Њему, али се труди да избегне замке антропоморфизма и детерминизма. Клод Дижон истиче да Флобер није припадао писцима који су се дистанцирали од католичанства; по његовом мишљењу, Флобер увек говори о Богу, било као о чисто интелектуалном појму, било као о мамцу (DIGEON 1946: 32–33).

Флоберово путовање у Јерусалим доноси ново искуство, које би било мало вероватно да се ради о човеку који не држи до Бога. Флобер пише пријатељу Лују Бујеу 1850, у тренутку који дирљиво спаја Флоберов неумољиви, дијагностички поглед са визијом Исуса, сина божјег: „Зауставио сам свога коња на којем сам пошао пре осталих, и посматрао сам Свети град, зачуђен што га видим. Изгледао ми је прилично чист и зидине су биле у много бољем стању него што сам очекивао. Онда сам помислио на Христа који ми се указао како се пење на Маслинову гору. Био је у плавој одори, а зној му је пробијао на слепоочницама“ (FLAUBERT 1980: 664).

Критика антропоморфизма је увек присутна, једино је антропоморфизам легитиман када је реч о Христу. Ренанов утицај је свакако допринео коначној верзији *Искушења свейоџ Анѿонија*, али је управо претерани антропоморфизам, односно хуманизација, аргумент који ће Флоберу послужити за критику Ренановог *Исусовоџ живоѿа*. Слично ће написати и Жорж Сандовој 23. јануара 1867: „Увек стварамо Бога по сопственој слици и прилици. У срцу свих наших љубави налазимо нас! Или нешто слично?“ (FLAUBERT 1991: 598). Флобер одбија да Богу подари људско лице или било какво *ѿознаѿо* обличје, али не можемо тврдити да му је сам појам трансцендентног Бога стран.

Треба се присетити и Флоберовог писма Лујзи Коле, где, након олује у врту, писац ликује: „Треба понекад вратити Бога на престо. Тако се и он стара да нас подсети на то, шаљући нам повремено неку пошаст, попут куге, колере, неочекиваних потреса и сличних оглашавања Поретка. – Можда нужно Зло није преко потребно Добро, али је свакако Битак, напослетку нешто што људи који се предају ништавилу слабо разумеју“ (FLAUBERT 1988: 381). Ништавило, добро познато Флоберу, није се наметнуло као крајње исходиште. Никако га не треба игнорисати, уметников задатак и јесте да укаже на његово непријатно и болно присуство, али оно за Флобера није врховна инстанца. Флобер није човек ништавила упркос недаћама које су га престано сналазиле.

Флоберове позне године, које су обележиле смрти драгих и најдражих, пуне су жалости, материјалне пропасти и политичког сумрака. Његов цинизам и пародија све су гласнији, нарочито у *Бувару и Пекишеу*. Егзистенцијална криза је једно од тешких искушења за веру. По свему судећи, Флобер је пун горчине када пише своје последње дело, „растрзан између вере и филозофије“. Флобер пише сестричини о поглављу свог последњег дела: „Моја религија стоји у месту. Дакле, хоће ли се назрети крај овом неваљалом поглављу ужасне композиције? Приде сам *расѿрзан* између Вере и Филозофије, у намери да будем пун разумевања и према једној и према другој“ (FLAUBERT 1965: 528).

Мишљење да је Флобер веровао како ће хришћанство пропасти као и све религије које су му претходиле, следећи логику сумрака богова и развој критичке свести човечанства, никада није сасвим потврђено. Тачно је да је Флобер у почетку замислио једну од слика у *Искушењу свейоџ Анѿонија* где би Христ страдао на париским улицама (BERTRAND 1920: 127). Флобер је одлучио да не објави ову епизоду у коначној верзији како, између осталог, не би увредио искрене вернике. Било је мишљења да је овај обзир био једини разлог, те да је Флобер заиста желео да прикаже могућност историјског релативизма и нужног пропадања сваке религије, чак и хришћанства. Како било, сама чињеница да је писац одлучио да изостави ову слику у врло брижљиво написаној коначној верзији за нас је довољна. Флобер је истински поштовао дубоку и непатворену побожност, природност и једноставност

верског осећања, истовремено се супротстављајући бесмислености догме и наметнутих убеђења.

Колико је Флоберу само верско осећање било важно, говори и писмо Лујзи Коле у којем истиче да је оно неопходно за живот: „Твоја дуга прича о Мисеовој посети оставила је необичан утисак на мене. Све у свему, он је један несрећан младић. *Не живи се без религије*. Ти људи је уопште немају, немају никаквог оријентира ни циља“ (FLAUBERT 1988: 116).

Чини нам се да је Гијменова претпоставка, према којој је Флобер веровао да је Бог скривен, а да се иза паравана смрти налази непознато сувише поједностављена да би могла да објасни Флоберова духовна превирања. Откриће ништавила није никаква новина за Флобера, као што смо већ могли да закључимо. Флобер то јасно каже у писму госпођици Лероаје де Шантпи: „Ја ни најмање не волим живот и ни најмање се не бојим смрти. Изглед на потпуно ништавило нема у себи ничега што ме ужасава. Спреман сам да са спокојством скочим у црну рупу“ (ФЛОБЕР 1955: 155). То је једно од лица Ђавола из *Искушења свейоџ Анџонија*, велико изненађење пред ништавилом. Међутим, ово није једно од највећих искушења – Флоберова одлука да епизода са Ђаволом у коначној верзији дође знатно пре краја драме говори да ово искушење није пресудно на Флоберовој скали.

Подразумева се да човек није кадар да сазна оно што му није дато да открије и да га ограничене сазнајне моћи не воде до извесности: „Немојте се надати неком решењу. Оно је код Оца; једини он га зна и не саопштава га“ (FLAUBERT 1988: 717). За Флобера, Бог остаје Бог, и остаје Отац.

Требало би овом приликом скренути пажњу и на једну важну дистинкцију. У Флоберовој *Прејисци* читамо о огромном значају уметности, о уметности као најважнијем покретачу у пишчевом животу, уметности која је важнија и од самог живота. Критичари често истичу да је уметност за Флобера била религија, његова једина религија. Чувене су Флоберове речи које 14. августа 1853. шаље Лујзи Коле: „Волимо се, дакле, у уметности, као што се мистичари воле у Богу, и нека све ишчезне пред том љубављу! Нека све друге светиљке живота (које све смрде) нестану пред тим великим сунцем“ (ФЛОБЕР 1955: 117). Метафоре његовог монашког живота, пустињак, Свети Поликарп са којим се поистовећивао (ранохришћански светитељ је, попут Флобера, критиковао своје доба), изолација, добровољни егзил, писац као мученик у служби књижевности – само су метафоре и служе да истакну Флоберову фанатичну преданост писању. Његова вера у уметност није његова једина религија. Флобер је сматрао да је једини живот достојан живљења онај у служби праве уметности.

Флобер је изузетно ценио енглеског филозофа Спенсера који је писао о непотребном ривалству између религије и науке. Флобер никада неће пропустити да осуди људску ограниченост и брзоплетост: „Никада човек неће сазнати Узрок, јер Бог је Узрок – он се рађа из низа привида. Тако и сам постаје привид, који се креће међу другим привидима; он хоће да их дохвати, они му измичу; трчи за њима, иде, враћа се, зауставља се тек када упадне

у потпуну празнину, тада може да почине“ (FLAUBERT 2001: 734). Касније ће врло јасно рећи госпођици Лероаје де Шантпи: „Будите уз св. Терезу или уз Волтера. Средине нема, ма шта се рекло“ (ФЛОБЕР 1955: 163). Пошто је схватио да његова пријатељица пати и преиспитује своју посвећеност и веру, Флобер јој пријатељски саветује да се одлучно определи за једну од две опције – за свету Терезу из Авиле, велику, највећу мистичарку, или за Волтера. Из ових неколико пишчевих редова јасно је колико му је страна свака хипокризија, као и интелектуализација исконског верског порива који је у суштини искључив: или га имамо, или га немамо. У истом писму Флобер још једном истиче људски усуд: ми смо осуђени на лутање у мраку и сузама, није нам дато да спознамо више него што можемо, треба да појмимо сопствену ништавност. Својој пријатељици препоручује да буде „више хришћанка“ и да се помири са чињеницом да не зна, односно да ни не може знати.

Иларион, персонификација науке у *Искушењу свейоџ Аниџонија*, износи своје виђење граница вере и сазнања:

„Напори потребни да се схвати Бог далеко су изнад твога мучења да би га тронуо. У заслугу нам се уписује само наша жеђ за Истином. Сама Вера не објашњава све; а решење питања која ти не познајеш може учинити да постане отпорнија и узвишенија. Дакле треба, ради свог спасења, општити са својом браћом – или ће Црква, заједница верника, бити само празна реч – и треба слушати све разлоге, не презирући ништа, никога“ (ФЛОБЕР 1964: 44; *исџакла ауџорка*).

У последњем Флоберовом недовршеном делу, *Бувару и Пекишеу*, главним јунацима се после поноћне мисе чини да разум није свемоћан:

„Оно што ће се кроз који часак догодити било је необјашњиво, помишљао је Бувар, али разум није довољан да би се извесне ствари схваћиле. И врло велики људи прихватили су ову ствар. Урадити онда као и они, и, у некој врсти обамрлости, посматрао је олтар, кадионицу, свећњаке, мало празне главе, јер није ништа јео и осећао је неку чудну слабост.

Пекише, размишљајући о Христовом Страдању, подстицао је себе на занос љубави. Желео је да му понуди своју душу, душе других, и усхићења, заносе, надахнућа светаца, сва бића, цео свет. Мада се усрдно молио, поједини делови мисе учинише му се мало дуги“ (ФЛОБЕР 1953: 227; *исџакла ауџорка*).

Иако је последњи недовршени роман сатира, која обилује гротеском и прибегава пародији, овај одељак потврђује пишчево поштовање и уважавање верског осећања. Људске сазнајне моћи су ограничене. Флобер нарочито критикује све замке и све последице антропоморфизма и предоци о Богу које потичу од људских когнитивних моћи. Флоберов скептицизам претпоставља да човек најпре мора да појми бескрајно и скупеност соп-

ствене перспективе. Критикује клерикални модел образовања и грађанско поимање вере у *Бувару и Пекищеу*, али не доводи у питање верско осећање у којем, по сопственом признању, налази потребу и нагон (ФЛОБЕР 1955: 155). Његова *Прејиска* нам потврђује да је оно један од његових креативних покретача. За Флобера, религија је, поред науке, један од најважнијих видова испољавања идеје. Вера је управо подстрек: „Ја волим људе одсечене и горопадне. Ништа се велико не ствара без фанатизма. *Фанатизам је религија*. [...] Фанатизам је вера, баш вера, вера жарка, она која ствара дела и делање. Религија је променљива замисао, нешто што човек проналази, идеја, укратко, осећање. На земљи су се промениле догме, приче о Вишнуу, Ормузду, Јупитеру, Исусу Христу. Али неизмењене су остале амајлије, свети извори, заветни поклони, итд., брамани, турбета, пустињаци, једном речи веровање у нешто више од живота и потреба да се човек стави под заштиту те силе. У уметности, такође, управо фанатизам значи уметничко осећање“ (ФЛОБЕР 1955: 103).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ФЛОБЕР, Гистав. *Изабрана њисма*. Београд: Просвета, 1955.

ФЛОБЕР, Гистав. *Кушање свейоџ Анџонија. Три џријовейке. Новембар*. Београд: Нолит, 1964.

ФЛОБЕР, Гистав. *Бувар и Пекище*. Београд: Ново поколење, 1953.

*

BEM, Jeanne. *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert: l'étude de La Tentation de saint Antoine*. Neuchâtel: La Baconnière, 1979.

BERTRAND, Louis. *Gustave Flaubert*. Paris: Ollendorff, 1920.

DIGEON, Claude. *Le Dernier visage de Flaubert*. Paris: Aubier, 1946.

GUILLEMEN, Henri. *Flaubert devant la vie et devant Dieu*. Bats: Éditions d'Utovie, 1998.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, tome I. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1980.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, tome II. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, tome III. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991.

FLAUBERT, Gustave. *Carnets et projets. Correspondance 1878–1880*. Lausanne: Éditions Rencontre, 1965.

FLAUBERT, Gustave. *Œuvres complètes*, tome I. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2001.

FLAUBERT, Gustave. *Œuvres complètes*, septième série. Paris: Louis Conard, 1930.

TOULET, Suzanne. *Le sentiment religieux de Flaubert d'après la Correspondance*. Sherbrooke: Éditions Cosmos, 1970.

Vesna V. Elez

FLAUBERT'S GOD

Summary

Religion is one of Flaubert's favourite topics. We have tried to examine his own attitude towards religion and, more importantly, towards faith itself and his own faith, relying on his *Correspondence*. His letters give us the insight which only a lucid reader could derive from his works, due to his aesthetic presuppositions and his famous *impas-sibilité*. Although some of Flaubert's arguments may seem contradictory, his deep appreciation of religious feeling can be easily recognized. Flaubert's fierce critical attitude stems from his strong disapproval of all dogmatic discourse and of clerical ignorance. Furthermore, his scepticism proves the necessity of facing contemporary intellectual and spiritual challenges which the Church of his time would rather ignore.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за општу књижевност и теорију књижевности

vesna.elez@fil.bg.ac.rs

Mr Meysun A. Gharaibeh Simonović

РОМАНСИЈЕРСКО ДЕЛО АБДЕРАХМАНА МУНИФА

Рад је врста увода у упознавање са романсијерским опусом знаменитог арапског писца, Абдерахмана Мунифа (ʿAbd al-Raḥmān MUNĪF), за сада недовољно познатог у нашој средини. Позицију једног од најзначајнијих романописаца арапског света у последњој трећини XX века Муниф је заслужио написавши једанаест романа, у којима је настојао не само да изрази нешто упечатљиво, актуално и „ангажовано“, већ и да уобличи своје идеје путем промишљене и иновативне форме романа. У раду су Мунифови романи анализирани у погледу шест доминантних тематских целина, које уједно представљају преокупације арапских романописаца од шездесетих година XX века до данас.

Кључне речи: Абдерахман Муниф (ʿAbd al-Raḥmān MUNĪF), ангажована књижевност, савремени арапски роман, репресија.

1. Од шездесетих година XX века пресудне тематске карактеристике модерног арапског романа јесу репресија и алијенација. Извор таквих осећања не мора бити само држава, већ и религија, традиција и патријархално друштво. Стога нам проучавање савременог арапског романа, поред увида у специфичности естетске димензије ове форме, уједно даје прилику и за упознавање савременог арапског друштва, нарочито његових горућих проблема. Те две међусобно преплетене стварности нашле су свој пут у књижевном и теоријском делу Абдерахмана Мунифа (ʿAbd al-Raḥmān MUNĪF 1933–2004), који се заједно са Н. Махфузом (N. MAHFUZ), Г. Канафанијем (G. KANAFĀNĪ), Т. Салихом (T. ŠALIḤ) и другим арапским романописцима тог времена, с правом може сматрати једном од незаобилазних личности, које су роман напokon поставиле у центар културних и политичких интересовања савременог арапског друштва, онако како се то у Европи одиграло у XIX веку. Мунифов допринос проистиче из креативног романсијерског стваралаштва (и тематски и формално), али и из зрелог теоријског приступа проблемима прозног стваралаштва. У обема овим сферама Муниф трага за романом који бисмо препознали као *савремени* и *арайски* роман.

Како Муниф по пореклу није припадао само једној држави нити, по пребивалишту, једној адреси, себе је најкраће и најпотпуније описивао као Арапина (2001г: 218–220), а каткад би своје кретање и природу окарактерисао као „бедуинску“ (2012: 234, 253). Његов животни позив и широк спектар интересовања обухватили су, с једне стране, основне студије права у Багдаду и Каиру, докторске студије економије у Београду, политичку ангажованост и новинарство, као и љубав према књижевности, историји и уметности, с друге стране. Удруживши све ове сфере и умећа, вођен панарапским тежњама, хуманизмом, жељом за променама и слободом, Муниф од своје четрдесете године креће једним сасвим новим, посвећеним путем – путем романописца и теоретичара, али и „просветитеља“ другог препорода (ар. *nahḍa*) и борца, иако не организованог и програмски утврђеног. Пленећи не само својим писаним делима, већ и благом и мудрошћу појавом, Муниф је постао угледни ерудита и узор како многим људима из света арапске књижевности тако и обичним читаоцима. Његова се дела убрајају у најтиражнија и представљају предмет многобројних студија широм арапског света.

Написао је једанаест романа, две збирке кратких прича и неколико студија о књижевности, ликовној уметности, историји, политици и економији (в. Прилог I). Добитник је двеју угледних награда у арапском свету – награде за креативност арапског романа 1998. године у Каиру и награде *Сулџана ал-Уваиса* за романијерско стваралаштво 1991. у Дубаију. Док су Мунифова дела превођена на преко десет језика, сам је аутор високо цењен у књижевним круговима, како у арапском свету тако и ван њега.¹

Муниф до романа пристиже „поприлично касно“, након што му је досадила политичка игра која је била доминантна шездесетих година XX века, и у којој је активно учествовао све до 1965. године у окриљу партије Баас. О том преокрету каже: „Доспео сам до романа попут бегунаца, мислећи да ће то бити кратки предах пре него што се вратим политици и прихватим своју улогу у промени света с осталима. Убрзо сам открио да мој касни долазак роману није био погрешан, јер је роман, као и све друге уметничке форме, захтевао доста припреме и животног искуства које укључује и велике неуспехе“ (1998: 9), а сáмо политичко искуство чинило је најзначајнији део тог учења и сазревања.

Разочаран у могућност освешћивања и преобликовања друштва кроз политичко деловање, Муниф се придружује ангажованим књижевницима који су након арапско-израелског шестодневног рата 1967. године (тзв. *накса*) постали свесни своје одговорности, пишући врло критички не само о ономе што јесте, већ и упућујући апел како би требало да буде. Роман је због своје доступности, самосталности и слободе, сматра Муниф (2001б: 199),

¹ Међутим, до сада није било већих преводилачких и критичких подухвата и на српском језику. Изузетак чини превод једне од његових раних прича, која носи наслов *Два свејта* (в. Воžовић 1986: 207–208), као и превод приче *Почетак од краја* (в. GHARAIBEH 2010: 153–160).

уметничка форма која је на најбољи могући начин могла да пробуди и продуби свест о ономе што је *сада* и *овде*, указујући на промене које морају бити учињене.

Наиме, Муниф је роман као жанр искористио да сагледа и укаже на цивилизацијску кризу арапског света из више углова: образовања, односа Истока и Запада, културне и политичке декаденције, али и искривљеног односа према наслеђу и историји. Другим речима, он настоји да свеобухватно посматра пораз арапског света у другој половини XX века. То потврђује и исказ Илјаса Хурија (Ḥūrī 2007: 73) који, описујући његово стваралаштво, каже: „Својим писањем, претварајући речи у меморијско уточиште и подстицај свести, Муниф отвара хоризонте који нас воде у пакао Арапа, несреће угњетаваних које репресивни механизам претвара у духове“.

Окренути овако „немилој“, али плодној инспирацији, Мунифови романи, у највећој мери путем критичког реализма, пронашли су упечатљив и веродостојан пут у исказивању онога што је трагично актуално у арапском свету.

2. Иако је писао приче, затим студије из области књижевности, ликовне уметности, историје, економије и политике, Мунифово име се најпре везује за његов романсијерски опус.

Муниф је истицао да је његов први роман *Дрвеће и Марзуков ајенџај* (al-Ašġār wa iġtiyāl Marzūq, 1973) носио клицу већине романа који су уследили (2001г: 155), и на тај начин отворио пут њиховом интертекстуалном читању. Оваквим се полазиштем С. ал-Таан (Ṣ. AL-ṬAʿĀN) служио као једном од теза у студији *Романсијерски свеј Абдерахмана Мунифа* (ʿĀlam ʿAbd al-Raḥmān Munīf al-riwāʿī, 1995), у којој је извршио даљу интертекстуалну анализу неколико Мунифових романа, полазећи од споменутог дела. Пре тога, Таан се враћа на корен сâмог романа *Дрвеће и Марзуков ајенџај* и, позивајући се на неке критичаре као што је Ш. ал-Ани (Ṣ. AL-ʿĀNĪ), истиче роман *Зорба* (1946) грчког писца Н. Казанцакиса као паралелни текст и полазну тачку Мунифовог првог романа (1995: 212).² Даљом анализом, овај књижевни критичар Мунифов допринос развоју арапског романа види у три врсте текста: текстове репресије, пораза и пустиње (AL-ṬAʿĀN 1995: 225).

У даљем излагању, ослањајући се на споменута полазишта, Мунифова дела ће бити груписана према доминантним тематским целинама, која су уједно и одраз преокупација арапских (ангажованих) писаца друге половине XX века.

² Оно што је заједничко овим романима јесте разговор између два човека. Док у роману Казанцакиса мистериозни Зорба одговара на питања младог грчког интелектуалца, дијалог у роману *Дрвеће и Марзуков ајенџај* одвија се између професора историје Мансура Абдеселама (Manṣūr ʿAbd al-Salām) и човека из народа Илјаса Нахле (Ilyās Naḥla) – „арапског Зорбе“ (Ṣ. AL-ṬAʿĀN 1995: 212–215).

3. Однос поражене индивидуе и арапског репресивног режима. Етапа након јунског пораза 1967. године одликује се горком самокритиком, позивом на поновно вредновање арапске културе и преиспитивање политичке позиције. Старе форме изражавања и оптимистички реализам више нису могли саобраћати с изгубљеном данашњицом и сумрачном будућношћу. Победа Израела виђена је као одлучујући доказ супериорности западне културе, модерне науке и технологије. Арапски писци, изгубивши веру у способност својих политичких вођа, „сада теже да дају савет арапском свету и забележе праву историју кроз *ангажовану* књижевност која би критиковала арапске режиме и њихове лидере“ (MOREN 1975: 28). Стога је осећај колективног политичког пораза и из њега проистеклог индивидуалног пада најдоминантнија Мунифова тема, нарочито наглашена у четири романа, у којима се трага за нечим изгубљеним, за достојанством, истином и слободом.

Први међу њима – *Дрвеће и Марзуков айенџај*, који Кајсуми назива „егзистенцијалистичким“ (в. QAYSŪMĪ 1999: 116–133), упознаје нас с типским јунаком, професором Мансуром Абдеселамом (Maṣṣūr ‘Abd al-Salām), сученим са казним мерама арапског режима због своје интерпретације арапске историје.³ Три године пошто је отпуштен с универзитета, након чега је уследило сиромаштво и немогућност да у било којој сфери пронађе место за себе, Мансур напушта неименовану арапску земљу. Путујући возом, у коме је и смештена радња овог романа, он среће земљорадника Илјаса Нахлу (Ilyās Naḥla), који, приповедајући низ сопствених трагикомичних падова, осликава пропаст руралне заједнице и њеног начина живота. У исповестима ових двају јунака, сатканих од залуталих сећања из двеју супротних позиција, са квалитативно другачијим судбинама, могу се сагледати последице политичке неодговорности и из ње проистеклог друштвеног и индивидуалног пораза.

Муниф у овом роману једнако води рачуна *о чему се и како* приповеда. Уз дијалог у првом делу књиге, технику тока свести у другом, затим дневник у трећем делу и проналажење рукописа у четвртном, налазимо се у Мунифовој почетној фази експерименталног приступа роману, којим жели не само да изрази нешто упечатљиво и „ангажовано“ већ да то и уобличи путем промишљене форме.

И док је Мансур очевитац последица арапске *наксе*, палестинског егзодуса 1948., Зеки Недави (Zakī Nadāwī) у роману *Када смо најуслили мост* (Ḥīna taraknā al-ḡisr, 1976) говори усредсређено о осећају пораза након *наксе*, Шестодневног рата 1967. године. У овом роману се приповеда једна прича која нас на симболичан начин доводи до друге: усамљени ловац Зеки (симбол пораженог војника) жели да улови препелицу (симбол слободе), непрестано се присећајући моста (симбол пораза у *накси*). Оно што Зекија

³ Мансурова интерпретација се односи на лажи, похлепу и корумпираност арапских власти, које своје неуспехе и поразе преиначавају у победе, невољне да признају своју немоћ у решавању палестинског питања.

поражава јесте немарна власт у том трагичном догађају, о чему говори свом псу Вердану (Wardān), готово једином саговорнику у читавом роману.⁴ „Мост, једна личност и лов су спољашњи вео“ (MUNĪF 2001г: 129), док време, дијалог и догађај скоро да и не постоје, због чега су овај роман неки књижевни критичари, попут Џ. Тарабишија (Ġ. ṬARĀBĪŠĪ), упоређивали с Хемингвејевим романом *Сћарац и море* (в. JARRAR 2007: 68). На крају романа, као „круна“ лова, Зеки погађа сову – у арапској култури симбол зле среће, што сугерише немоћ и залудност арапског бића да утиче на политичку судбину своје домовине.

Понижени интелектуалац и поражени војник – Мансур Абдеселам и Зеки Недави могли би се окарактерисати као „негативни јунаци“ – антихероји, јер се спрам проблема слободе постављају као бегунци и „причалице“. Супротно од њих поступиће јунаци следећих двају романа, *Исјочно од Медијерана* (Šarq al-Mutawassit, 1975) и *Сада... Овде или Исјочно од Медијерана друџи џуџи* (al-Ān... Hunā aw Šarq al-Mutawassit marra ḥḡā, 1991), који, жртвујући се за слободу, себи обезбеђују достојанство и позицију хероја. Наиме, иако је независност у арапским земљама довела до „иницијалног периода еуфорије и експанзије на ширем домаћем и интернационалном фронту“ (BADAWI 1997: 212), на индивидуалном плану доминира репресија и пригушивање цивилне слободе, што се огледа у ширењу политичке тортуре и затвора, теме која доминира у споменутим романима.

Први од њих, *Исјочно од Медијерана*, обрађиван је још осамдесетих година (само деценију након што је објављен) на неколико арапских универзитета, а читало га је на хиљаде арапских студената. Јунак Раџаб Исмаил (Raġab Ismāʿīl) заправо је Мансур из романа *Дрвеће и Марзуков ајенџај*, који са собом доноси иста питања, али сасвим другачије одговоре.

Придруживши се једној тајној политичкој групацији као тек дипломирани студент, Раџаб је осуђен на једанаест година затвора, односно на онолико година колико је потребно да потпише издајнички и „срамни“ документ који његову судбину потчињава надлежним органима. Он непоколебљиво трпи бруталност затвора пет година, не одустајући од својих уверења. Међутим, ослабљен болешћу и вестима из спољног света, а нарочито сломљеном вољом многобројних колега који су тај документ потписали, и сâм повлачи такав потез и обавезује се на издају осталих колега у иностранству, где ће отићи на лечење. Током лечења он поново добија снагу да се супротстави режиму своје отаџбине. Како би се искупио, Раџаб одлучује да заједно са својом сестром Анисом (Anīsa) напише роман који би показао истински степен окрутности и зверства на подручју „источно од Медитерана“, и да на тај начин подстакне своје сународнике да се овом зверству супротставе. С друге стране, Раџаб то зверство жели да заустави

⁴ Животиња као саговорник појављује се у многим Мунифовим романима. У претходно споменутом роману *Дрвеће и Марзуков ајенџај* Илјас Нахла се обраћа свом магарцу Султану (Sultān).

подношењем сведочанства о овим мучењима Црвеном крсту у Женеви. Али када сазнаје да је ухапшен Хамид (Ḥāmid), муж његове сестре Анисе, јер сâм Раџаб није поднео извештаје о друговима „борцима“ у иностранству, своје сведочење шаље поштом у Женеву и враћа се у затвор у замену за Хамидово ослабађање. Раџаб је пуштен на слободу након три недеље, али ослепљен и сломљен, он убрзо умире. Његова борба се продужава преко Адела (ʿAdil), Анисиног сина, који, да би уништио затвор и ослободио свог изнова ухапшеног оца Хамида, сакупља празне флаше пунећи их бензином.

Написан у шест поглавља, у којима се смењују два паралелна приповедачка тока, Раџабов и Анисин, роман *Источно од Медиџерана* одише патњом и бесом, који га већ дуго чине једним од најпопуларнијих Мунифових дела, са преко петнаест издања.

Муниф у дванаестом издању (1999) први пут пише предговор за овај роман, у коме истиче да је био свестан неких његових ограничења, које је условила табу тема политичког затвора, и да је стога, пишући га, у великој мери спроводио самоцензуру кроз његову композицију (2001б: 172). Тим романом он више указује него што директно говори, и сматра да речено о суровости политичких затвора (који не само да и даље постоје већ се и проширују) – није довољно. Стога, након готово две деценије, Муниф се враћа на „место злочина“ с романом *Сада... Овде*, допуњене и смелије верзије приказа затворских мучења од оне која је била у знацима у роману *Источно од Медиџерана*.

Место радње у *Сада... Овде* јесте болница у Прагу, где су партије слале на лечење бивше политичке затворенике. Два главна јунака, левичари Тали ал-Урајфи (Ṭālīʿ al-ʿUrayfī) и Адел ал-Халиди (ʿAdil al-Ḥalidī) провели су неколико година у затвору, као и многи други, ни сами не знајући тачно под којом оптужбом ни на колико осуђени. У првом делу Адел препричава своја искуства из затвора, а у другом – то исто чини Тали у белешкама које оставља Аделу након смрти. Ова два искуства, као и Раџабово из претходног романа, укрштају се „дајући слику онога што би се могло назвати универзалност затворског искуства у арапском свету“ (HAFEZ 2007: 169). Муниф у овом роману настоји да пружи сведочанство свирепости, али и да подигне споменик људским бићима способним да се тој свирепости супротставе.

Како ови романи показују, механизми испољавања репресије јесу „разноврсни“. Они почињу од средства информисања и културе. Уколико ови механизми нису довољно убедљиви, настављају се путем обавештајних служби, затим затвора и изгнанстава, као кротитељских мера које се неретко завршавају ликвидирањем појединца. Бројне су последице оваквог третмана: страх од промене, будућности и непознатог, одсуство демократије и алијенација. Стога наведени наслови, а посебно последњи, скрећу пажњу на бесмисао унутрашњег непријатељства који чини човека перманентним затвореником, не само у политичком већ и у друштвеном смислу. Исто тако, они су и врста уметничког апела на одговорност коју сноси свако по-

наособ, било попустљивошћу и одрицањем од права било предавањем илузијама и кумирима.

4. ПРЕОБРАЖАЈ ПУСТИЊСКОГ ЖИВОТА У „ОАЗАМА“ НАФТЕ. Преображај пустињског живота на Арабијском полуострву у XX веку, нарочито након открића нафте, тема је која ће Мунифову славу проширити изван граница арапског света. Роман *Окончања* (al-Nihāyāt, 1977), који у први план поставља суров пустињски живот, а након њега *Марайџонска џирка* (Sibāq al-masāfāt al-ṭawīla, 1979), с нагласком на бици за експлоатацију нафтних „оаза“, представљају две теме које ће се исцрпније заокружити у једном од најдужих арапских романа од око 2500 страница и Мунифовом ремек-делу – *Градовима од соли* (Mudun al-milḥ, 1984–1989), роману преображаја пустињског живота у „оазама“ нафте арапског Залива.

У роману *Окончања* Муниф осликава двоструку суровост, природе и градских власти, ослањајући причу на Асафа (‘Assāf), ловца из пустињског места захваћеног сушом – Тибе (Ṭība). У Тибу из града, наместо владине помоћи за изградњу бране, пристижу гости који желе да се забаве ловом. Иако лови само онда када жели да помогне сиромашним мештанима да преброде сушну годину, Асаф из гостопримства постаје водич људима из града и, жртвујући се за њих, умире у пешчаној олуји. Заједно са њим умире и његов пас, штитећи Асафово тело од лешинара.

С Асафовом смрћу почиње други део романа – *Приче из чудесне ноћи*. То је ноћ бдења када мештани, жалећи Асафа и дивећи се гесту његовог пса, причају четрнаест прича о „људскости“ животиња и њиховим скончавањима, као лекцију нехуманим поступцима човека. Овакво низање прича подсећа на сцене из књиге Хунајна Ибн Исхака (Ḥunayn Ibn Isḥāq, 809–873) о казивању четрнаест филозофа крај Александрове самртничке постеље (в. JARRAR 2007: 65–66). Неке од ових прича (шеста и девета) узете су интертекстуално из класичног дела *Књиге о живојинијама* (Kitāb al-ḥayawān) чувеног прозаисте арапске књижевности – Цахиза (al-Ġāḥiẓ, 776–868).

Поред симболичног приказа последица злоупотребе природних благодети, у овом делу сама пустиња постаје један од слободних и живих ликова, препуштајући се људским расположењима као што су радост, туга и бес. Тако се кроз равноправне људске и животињске актере, али и природу, у роману објављује „окончање“ једне епохе, која ће шире и подробније бити осликана у делу *Градови од соли*.

Роман *Марайџонска џирка* или – како гласи други његов наслов – *Путовање на Исиок* (Rihla ilā al-Ṣarq) говори о заверама и маневрима британске и америчке владе на „Истоку“ и о улози колонијалних сила у овом делу света. Подељен на пет поглавља, овај роман почиње цитатима Т. Е. Лоренса (у II, III и IV поглављу), Черчила (у V) и непознатог аутора (у I поглављу) који гласи „Ко поседује Исток... поседује и свет“. Служећи се на врло интересантан начин стилем западних путописаца који су обилазили Исток и њиховом „европоцентричном“ перспективом, Муниф приказује

слабљење британске политичке моћи и успон америчког ривала у том делу света. Таква перспектива дата је у опажањима агента британске обавештајне службе Питера Мекдоналда, прерушеног у службеника једне иранске нафтне компаније. Наративно време обухвата период од 1951. до 1953. године, време успона и пада Мосадекове владе, очигледно у Техерану, иако то није експлицитно наведено. Мекдоналд је пун презира према новом америчком предатору називајући његове представнике „свињама са златним огрлицама око врата“, похлепним материјалистима и „источњацима“ једне нове врсте у сасвим негативном смислу (MUNIF 2000б: 106). Тај је презир присутан и према становницима Истока, који се описују као инације склоне исхитреним реакцијама, насиљу и неред, инфантилне и параноичне, питајући се „да ли овакви људи умеју да се организују и разумеју захтеве политичког деловања? А и шта ће политичким организацијама такви људи?“ (MUNIF 2000б: 344). Премда је Мекдоналд непресушан извор надмених импресија (2000б: 103–104, 113–118, 123–128, итд.), роман се завршава горчином не само његовог личног већ и укупног британског неуспеха у маратонској трци за превласт над богатствима „примитивног“ Истока.

Супротно субјективној перспективи једног Западњака, исприповеданој у првом лицу, Муниф у петотомном цикличном роману *Градови од соли*, посредством свезнајућег приповедача, говори о настајању „градова од соли“ на Арабијском полуострву.⁵ Овај роман, иако не хронолошки, обухвата период од почетка XX века па све до 1975. године и приказује трансформацију арапског друштва из бедуинског (номадског) у технолошко, дочаравајући бриге арапског човека, његове тежње и невоље у том периоду. Описујући династију Ибн Сауда (IBN SA'UD), вешто балансирајући између фиктивног и стварног, Муниф изнова пише историју поражених.

Први део романа *Градови од соли – Бесџуће* (al-Tīh, 1984) смештен је у долини Ујун (ар. *wādī al-'Uyūn*), област која алудира на Саудијску Арабију, и говори о друштву пре и након откривања нафте, а завршава се побуном арапских радника против Американаца. Импресивну симболику претходног традиционалног доба и отпора према постколонијалистичкој сили сугерише оживљени Асаф, овога пута отелотворен у Мутабу ал-Хедалу (Mut'ab al-Haddāl), личности на рубу легендарног и стварног.

Следећи одломак је умногоме репрезент већински наивног односа арапских бедуина према постколонијалној епохи и нафтном открићу на Арабијском полуострву:

- Оно што од вас хоћу је да људима [Американцима] пружите сву неопходну помоћ, јер су они дошли с краја света да нам помогну.
- Мутаб ал-Хедал рече нервозно:
- Бог их убио... нећемо нити њих нити њихову помоћ.
- Емир се окрену према њему, те му рече подругљиво:

⁵ „Градови од соли“ је симболичан назив који сугерише несталност и крхкост градова насталих наглим променама након открића нафте у земљама Залива.

- Али ми хоћемо да нам помогну, а ти ако нећеш – широка ти земља Божија.
- Е Богме... широка је земља Божија...
- Ибн Рашид, покушавајући да ублажи ситуацију, упита:
- Али шта они желе, господару?
- Емир, истим подругљивим тоном, рече:
- Они од нас вала ништа, ми смо њих тражили, па су дошли да нам помогну.
- А шта да нам помогну, господару?
- Тако га наивно то упиташе Ибн Рашид, па му емир одговори:
- Под нашим су ногама, Ибн Рашиде, мора нафте, мора злата, а ова браћа су дошла да изваде ту нафту и то злато.
- Ибн Рашид је климао главом у чуду, али и с поверењем. Затим погледа у остале људе да види како су се емирове речи на њих одразиле, па рече с истом наивношћу, обраћајући се емиру:
- А како сте за то сазнали, господару?
- Емир му оштро рече:
- Како бисмо знали да није њихове помоћи? Они су нам рекли: „Под овом земљом су мора добра“. А пошто воле добро, и пошто су пријатељи рекше: „Ови људи заслужују помоћ“. Те су дошли. (Munif 2003д: 90–91)

У осталим деловима овог романа – *Јарак* (al-Uḥdūd, 1985), *Деобе дана и ноћи* (Taḡāsīm al-layl wa al-nahār, 1989), *Искорењени* (al-Munbatt, 1989) и *Пусиџиња џаме* (Bādiyat al-zulumāt, 1989) Муниф описује борбу за власт и новац унутар саудијске династије, која постаје фокус приче, измештен са друштва (како је то у претходном делу био случај) на појединце ове владајуће породице. Иако се ови делови час враћају у даљу, час у ближу прошлост, они укупно указују на раскорак између задржаних ограничених и фанатичних схватања, и новонастале похлепе и материјализма, присутне у језгру власти, али и код неколицине „проданих душа“, њој привржених.

Укупно узевши, ово дело нас упознаје с актерима из прекретних страница новије историје Саудијске Арабије, али и са веома великим бројем других личности, углавном неписмених бедуина, који заједно чине једног јунака. То је друштво препуно жртава бруталне модернизације и њене политичке и технолошке машинерије. Оно нам, с друге стране, омогућава да посматрамо настанак градова „челика и стакла“ у пустињи (у делу су то Муран и Харан), као и ново време препуно могућности, негативних и позитивних.

Муниф се у композицији овог дела служио културним наслеђем (ар. *turāt*) у виду народних пословица, песама у метру рецеца (ар. *urḡūza*), познатих стихова и прича о древним личностима. Ипак, овај роман није носталгични спев о прошлости нити се може сматрати отпором према променама и науци. Њиме се желе идентификовати негативне последице експлоатације нафте, којих је далеко више, те роман *Градови од соли* можемо посматрати као слику несклада између материјалног и духовног развоја.

5. АЛТЕРНАТИВНА ИСТОРИЈА И ПРОШЛОСТ КАО ОГЛЕДАЛО САДАШЊОСТИ. Сваки књижевник кроз традицију мора да усвоји *осећај за историју* који „укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости, већ и што је садашње у прошлости“ (Елиот 1963: 34–35). Међутим, која је то граница која историју као науку одваја од историје као грађе романа? У контексту арапске историје може се уочити апсурдно становиште да књижевност настоји да говори о стварима какве *јесу*, тј. подразумева претензију на истину, а историографија о стварима какве су *могле бити*, стварајући имагинативне варијације. Сходно томе, не изненађује нас да је Муниф интересовање за историју испољио у готово свим својим романима, при чему се у великој мери ослањао на архиве, документа и сведочанства, фикционализујући их.

Како се могло приметити у до сада описаним романима, сва наведена дела смештена су у очигледни историјски тренутак блискоисточног региона у XX веку, који је путем уметничке форме „коригован“ у односу на своју званичну верзију. Наиме, Муниф се у првим романима осврће на ближу историју арапског света, палестински егзодус 1948. године, пораз у Шестодневном рату 1967. и његове последице, или на актуалну политичку ситуацију, док у каснијој фази, као у роману *Градови од соли*, одлази у историју педесет и више година уназад, не само да би приближио и изнова забележио лоше сагледан историјски моменат или етапу друштвеног развоја, већ и да призове историју као *magistra vitae, lux et veritas*. Овој листи се придружује и тротомни „прави“ историјски роман *Земља ѿмине* (Arḍ al-sawād, 1999)⁶, приказујући Ирак као раскршће различитих цивилизација у време империјалистичких сила почетком XIX века.

Написана на око 1500 страница, *Земља ѿмине* обухвата само неколико година из историје Ирака (1817–1821), док је радња углавном смештена у Багдад, тадашњу провинцију Османског царства. Међу великим бројем фиктивних ликова, две историјске фигуре имају централну улогу у роману – последњи мамелучки владар у Ираку Дауд Паша и његов ривал у преузимању власти у региону Клаудијус Рич, британски резидент у Багдаду. Роман, наиме, почиње Даудовим реформама које би требало да учине Ирак јаком и модерном државом, уједно способном да се одупре британском колонијализму. Наспрам њега је Рич, типични колонијални авантуриста, представник британских интереса у региону и сакупљач антиквитета. Међу њима неизбежно настаје серија конфликта, у којима учествује и некадашњи Даудов заповедник Улајви, сада у завери са Ричом против Дауда. Након што је Улајви ухапшен због издаје и осуђен на смрт, сва сплеткарења резидента напоскон пропадају. Рич одлази из Багдада и у Ширазу подлеже епидемији колере.

⁶ „Arḍ al-sawwād“ дословно значи земља црила, таме или мрака. „Земља тмине“ је старо име Ирака које су Арапи користили након што су га освојили 651. године. Тумачења оваквог епитета су различита, било да је то случај јер су Арапи тамо пристигли у сумрак, или због сенки густих палминих гајева које су чиниле земљу мрачном, или пак због контраста између бујне плодности и сушне пустиње.

Међутим, иако је издвојено неколико политичких фигура, оне су само део комплексног мозаика личности, кроз које истински упознајемо живот града Багдада тог доба. Међу таквим ликовима највише се истичу појединци окупљени око кафеа Шат (al-Šaṭṭ), кроз које се може сагледати далекосежни утицај Даудових реформи на њихов свакодневни живот, али и „талог“ трагичности и бола на тлу Ирака, који се преноси с једне генерације на другу.

6. НЕМОГУЋА ЛУБАВ: ТРАГИЧНИ ИДЕАЛИЗАМ. Немогуће или неостварене љубави су као тема биле присутне у неким од претходно наведених романа, али ипак не у толикој мери као у експерименталном роману *Свеј без маја* (ʿĀlam bilā ḥarāʾit, 1982), који је Муниф написао у коауторству са палестинским књижевником Ц. И. Цабром (Ḡ. I. ḠABRĀ), а нарочито у „сведеном“ роману *Маџусијска љубавна љрича* (Qisṣat ḥubb maḡṣiyya, 1974). Оба романа су написана у виду исповести које полазе од негативног исхода, најављујући метафизичку љубав и њену неоствареност.

На неколико страница романа *Дрвеће и Марзуков ајенџај* (2003: 239–252) представљена је четворогодишња љубавна веза између арапског студента Мансура и Европљанке Катрин, које се Мансур на крају одриче, не желећи да је поведе у своју домовину, умногоме нееманциповану. Иако не кроз исту фабулу, али с истом темом, Муниф у роману *Маџусијска љубавна љрича* говори о безименом јунаку који се током студирања у једној од западних држава заљубљује у Љиљану.⁷ Љиљана је удата жена према којој јунак гаји дубоке емоције на основу једног упућеног погледа у планинском одмаралишту. Он наставља да трага за њом, узалуд је ишчекујући на сваком ћошку великог града. Међутим, пред повратак у своју земљу, безимени јунак среће Љиљану на железничкој станици, опраштајући се тада од својих метафизичких осећања према њој, сасвим утучен и тужан.

У роману *Свеј без маја*, служећи се техником писама, позоришних дијалога, полицијског извештаја и приповедања у првом лицу кроз флешбекове, Муниф се враћа истом мотиву – метафизичкој љубави према удатој жени, који служи, пре свега, да одржи пажњу, док се у другој равни одвијају размишљања о романсијерском стваралаштву и о историјској трансформацији измишљеног града Амурија (ʿAmmūriyya), заправо Багдада у XX веку. Поред ових тема, истиче Муниф (2001г: 129–130), намера је била и да се обухвати разумевање историје, политички „земљотреси“ арапског региона у XX веку, затим успон нових друштвених слојева и промена друштва у целини унутар једне арапске метрополе. Централна личност овог дела јесте романописац Аладин Наџиб (ʿAlāʾ al-Dīn Naḡīb), аутор двају романа и трећег у настајању (током самог текста дела), који је оптужен за убиство своје

⁷ На основу имена актера у роману (Мира, Милан, Радмила и споменута Љиљана) можемо претпоставити да је реч о Југославији, у којој је Муниф боравио током докторских студија.

љубавнице, Наџве ал-Амири (Nağwa al-Āmirī), а чији прави убица, ипак, остаје непознат до краја романа.

Треба напоменути да су ова два романа умногоме остала у сенци оних који су уследили или већ били објављивани непосредно пре њих будући да управо доминантност љубавне теме није била афирмативна у другој половини XX века на начин на који је то био случај на његовом почетку. С друге стране, иако је *Маџусијска љубавна њрича* формално и стилски прикладно написана, а иновативност у *Свејџу без мајџа* несумњива, ова су два романа у најмањој мери одраз Мунифовог правог романсијерског умећа те чине најслабије романсијерске карике у његовом опусу.

7. ОБРАЗОВАЊЕ: ПРЕВАЗИЛАЖЕЊЕ ТРАДИЦИОНАЛИЗМА. Тема образовања појављује се као једна од мањих тематских целина у неколико романа (*Дрвеће и Марзуков ашенијај*, *Маџусијска љубавна њрича* и *Свејџ без мајџа*), где су главни јунаци, парадигматично, Арапи који студирају на неком од западних универзитета да би се по завршетку школовања вратили у своју домовину. Изузетак од студентске образовне фазе чини први написан, а последњи објављен роман *Ум Нудур* (Umm al-Nuḍūr, 2005), који се бави застарелим принципима школе за учење *Курана* (ар. *kuttāb*). Критика традиционалистичког образовања, присутна у том делу, умногоме ће нас подсетити на *Дане Тахе Хусеина* (Нови Сад – Београд, 1979).

Ум Нудур говори о малој традиционалној заједници која своје невоље и болести решава записима и враџбинама, и о дечаку, члану те заједнице, који покушава да се супротстави ограниченим и суровим методима кутаба – школе коју нерадо похађа. Приповедањем у коме се умешно смењују све знајући приповедач и перспектива дечака, у роману су представљени најдубље урезани дечакови страхови, најпре од беспредметног батинања окрутног учитеља шејха Зекија (Zakī), страхови од цина, духова, пакла, смрти и Бога, проистеклих из исламског предања. Роман се завршава тријумфом дечака, који радосно ишчекује јутро поласка у „световну“ школу. Заправо, то је и први и једини „срећни“ крај у Мунифовом романсијерском опусу.

8. ИНТЕРАКЦИЈА ИСТОКА И ЗАПАДА: КРЕТАЊЕ КА ЗАПАДУ И ДОЛАЗАК НА ИСТОК. Као што је писао о заосталости арапског Истока и о ономе што је у њему деспотско, Муниф је такође писао о западном утицају и маневрима који су оваквој ситуацији још директније доприносили. Интеракција између ових двеју страна, њени позитивни и негативни исходи, присутна је у многим Мунифовим романима.

Тема Запада као места образовања, демократије и поштовања индивидуе, насупротив репресивним режимима Истока, присутна је у романима: *Дрвеће и Марзуков ашенијај*, *Маџусијска љубавна њрича*, *Земља без мајџа*, *Источно од Медитерана* и *Сада... Овде*. Наиме, сматра Муниф (2001в: 213), велики број арапских интелектуалаца прави разлику између Запада као војне силе и Запада као попришта цивилизацијских и културних достиг-

нућа. Такво схватање у највећој мери илуструје роман *Источно од Медитерана*, у коме Раџаб показује одушевљење за политичку слободу каква је на том простору уобичајена, док истовремено о томе у арапском свету није било дозвољено размишљати ни издалека:

„Мислио сам да је све тако само у Марсељу, али сам у Паризу видео и чудније ствари. Политичке партије имају своје центре на којима је јасно написано њихово име. Људи без страха улазе у те просторије не осврћући се за собом. Разговарају на улици о својим уверењима, и то врло гласно. Новине све објављују: идеје, убиства, разговоре о сексуалним односима, а људи читају. Књиге се толико објављују да човек осети лењост и да сазна чега све ту има!“ (MUNIF 2001д: 216)

С друге стране, интеракцију између (англоамеричког) Запада и арапског Истока, нарочито политичку, Муниф углавном оцењује негативно. Он не сумња „да постоји веома много проблема и негативних појава у друштвима Трећег света, који су последица заосталости и декадентних режима. Међутим, део ових проблема и негативних појава резултат су свесног чина хегемонијске западне силе и њених интереса“ (2000а: 125). Тако је Запад у смислу колонијалистичке силе и њених агената приказан у *Градовима од соли*, *Земљи ѿмине* и *Маратонској ѿрци*. У овим романима, поред критике арапских властодржаца и „проданих душа“, Запад се приказује кроз „оријенталистички“ однос према Истоку и Арапима. Ови су односи већ били назначени у оквиру претходно споменутих тематских целина, а овде ћемо издвојити једну од слика из романа *Градови од соли*, која може бити репрезент таквог односа:

„Други Американац је презриво развукао уста и, кружећи погледом преко лица око себе, рече:

- Како су чудни ови људи! Толико се чине нејасним да човек не зна јесу ли срећни или тужни. Све је у вези њих попут наслага, слој преко слоја, баш као и пустиња у којој живе!

А када је Свејлех гласно запевао нову мелодију, започе мрмљање међу људима с изражајним покретима тела и лица. Синклер ћушну свог колегу хитро му говорећи:

- Пази... пази, сада желе да искажу радост!

Након што су мало послушали, Синклер је додао:

- Крећу се на овај примитивни начин, попут животиња које се ритијау, не би ли исказали срећу... Хајде усликај!

Овако запањени, Американци нису престајали да фотографишу ни трену! (MUNIF 2003д: 261).

Укупно узевши, у основи односа Истока и Запада, који прожима већину Мунифових романа, стоји једна врста гнева због међусобне дискриминације – насталог због тога што, с једне стране, арапски свет у интеракцији са Западом не усваја најбоље из западних друштава (слободу мишљења, једнакост и социјалну правду, нова научна сазнања, систем образовања и

афирмацију талентованих појединаца), или због тога што долази до искључивања Истока од стране Запада као културно равноправног партнера, с друге стране. Најчешћи чврсти темељи између ових двеју страна, како у великој мери илуструје роман *Градови од соли*, огледају се у бескрупулозном материјализму.

9. Иако је у раду оделито издвојено шест тематских целина, треба још једном напоменути да то не значи да су дела ограничена само на моменте које смо у њима истакли. Циљ рада, како је речено, било је давање уводне речи и опште представе о Мунифовим делима, а не комплетне анализе сваког од њих.

Треба истаћи још неке особености Мунифовог књижевног стваралаштва, међу којима је хронотопска неодређеност једно од најактуелнијих питања. Наиме, у свим његовим романима, и у наслову и унутар дела, мало је арапских (реалних) топонимских одредница, било мањих или већих територијалних јединица.⁸ Из контекста можемо да укажемо на области кроз које се ликови у роману крећу, а оне су смештене „источно од Медитерана“;⁹ из којих изничу представници села и градова, какве налазимо широм арапске територије: Муран (Mūrān), Харан (Ḥarrān), Амурија (ʿAmmū-riyya), Хула (al-Ḥūla) и Тиба (al-Ṭība).¹⁰ Овакав Мунифов приступ резултира стварањем паралелне, фикцијске географије.

У вези с инсистирањем на неодређености хронотопа Муниф је дао своје објашњење, али је указао и на мишљење других критичара, с којима се у основи није слагао, а који су такав поступак тумачили страхом од друштвене и политичке цензуре, али и од казних мера, због директних топонимских указивања (2001г: 125–126). Наиме, упитан у једном интервјуу (Навасне 2004: 11) зашто место није прецизирано у његовим романима, Муниф одговара да му артикулација места не значи много, јер је разлика између једног арапског места и другог релативна или делимична, нарочито у негативним аспектима. Уопштавање негативних појава, присутних широм арапског света, омогућује сваком *арайском* читаоцу да учествује једнако, мислећи да је можда баш о његовој средини реч. Штавише, каже Муниф (1998: 11), „речено ми је у многим земљама да сам о њима писао, и ни о коме другом!“, чиме је успео у намери да ослика свеобухватност арапских проблема, без локалног фрагментирања.

⁸ Међу ретким, а стварним топонимима којима се Муниф служи јесте Бејрут, као врста раскршћа између Истока и Запада.

⁹ „Источно од Медитерана је свака арапска земља“ (MUNIF 2001г: 126).

¹⁰ Иза ових географских фиктивних одредница крију се парадигме за одређени тип места. Муран и Харан представници су градова развијених под утицајем нафте. Амурија је симбол великих арапских престоница, историјом и културом богатих. Док се потоња два места, Хула и Тиба, налазе на реалној карти арапског света, и то у више арапских држава (Сирији, Палестини, Ираку, Либану и Јордану), она у Мунифовим романима играју улогу било које арапске руралне средине „источно од Медитерана“.

С друге стране, Муниф је од првог романа настојао да изгради хроно-топске јунаке који су суштински условљавали судбину људских индиви-дуа или читаве заједнице.¹¹ У том смислу се истичу две одреднице (тј. два хронотопска јунака): *зайвор* – као оличење репресивног режима и синоним духовне декаденције у арапском свету, и *јусџиња* – као средиште трансформације арапског друштва, посебно у области арапског Залива, где је приказан крај/почетак једног културног профила – односно прелаз из традиционалног у квазимодерно друштво.

О Мунифовом поимању посебног *лиџерарног* времена сведоче његови романи у којима се не прати само пуко низање догађаја (хронолошки), већ карактеристичност неке епохе. У ширем смислу, Муниф је у својим делима стварао хипотетичко време, слободно разарајући његову логику мешањем редоследа или истовременом обрадом трију равни – прошлог, садашњег и будућег тренутка.¹² Међутим, уколико је и потенцирао само прошло време – оно представља искључиво маску за веродостојност нечег што треба да поседује константну ефективност, кореспондирајући увек са садашњим тренутком. Стога поновно изношење старог разочарања није туробно евоцирање минулог, бесповратног времена, већ подстрек читаоцу да преиспита и обнови неко становиште, покушавајући да разуме стари неуспех и да га превазиђе.

Овде је интересно споменути и Мунифов однос према једном од кључних питања у савременој арапској књижевности, које се односи на језичку варијабилност самог арапског језика те, сходно томе, на питање који језик користити у дијалогу прозних форми. Сажет опис Мунифовог односа, било романсијерског или теоријског, гласио би: функционалност, умереност и толеранција (тј. отвореност ка језичким варијететима).

Наиме, у већини Мунифових романа дијалози се одвијају на књижевном, тачније на тзв. *џрећем* или *средњем* језику (ар. *al-luġa al-wuṣṭā*), док се у романима *Градови од соли* и *Земља џмине* опредељује за говорни. Разлози употребе књижевног језика на свим нивоима приповедања различити су и зависе од тема којима се дати романи баве. Ови разлози углавном су политичке природе, као и у случају хронотопа, и аутор, путем избегавања територијалног омеђивања, чини све јунаке, проблеме и државе у романима *арајским*. У другој фази, умерено се служећи заливским дијалектима (саудијским и ирачким), Муниф сужава простор на уже географске јединице, сходно природи проблема којима се бави у споменутим романима. Укупно узевши, Муниф не уздиже ни говорни ни књижевни језик, већ остаје близу „књижевне базе“, остављајући простора за кретање између

¹¹ Инсистирањем на хуманизацији места, Муниф, израженије него други писци, чини место кључним јунацима у роману. Слично, иако стилски другачије, учинили су, на пример, Махфуз са Каиrom и Х. Мина (Ḥannā Mīnān) са Латакијом.

¹² У експериментисању с временом, као нарочитим књижевним поступком, Муниф је најдаље отишао у роману *Свећ без маја*.

језичких полова те се служи једнако лепотом књижевног и живошћу говорног језика (в. MUNIF 2001г: 107–108).

Када је у питању књижевни јунак у романима *Њока свесити*, исприповеданим у првом лицу, углавном у ранијим Мунифовим делима (*Дрвеће и Марзуков ајџенџај*, *Маџусијска љубавна љрича*, *Исјочно од Медитерана*, *Када смо најусјили мост*, *Свет без маја*, *Марџионска љрка* и *Сада... Овде*) протагонисти су интелектуалци, сами или усамљени, чак и када су у урбаној средини. Они се присећају, преиспитују и исповедају, не представљајући притом посебне индивидуе, већ репрезенте или „узорке“ интелектуалне класе у датом историјском времену. У осталим романима (*Окончања*, *Градови од соли* и *Земља џмине*), у којима се радња осликава из перспективе свезнајућег приповедача, улога јунака прелази с појединца на природу и њену ћуд, с једне стране, или на целокупно друштво, с друге. У овом случају јунак се ослобађа стриктне временске везаности и оличава трансформацију живота једне заједнице.

Иако смо готово парадигматично и типски сажели ликове његових романа, ови јунаци нису стереотипни и испразни. Муниф је успео да се одазове ономе што је изазов за сваког романописца – изграђивање „трајног“ књижевног лика, који наставља да живи и ван корица једног дела, способан да обрне процес улажења у дело – да из фикцијског пређе у стварни свет.

Овако осмишљена, Мунифова дела су међу најчитанијим у арапском свету од последњих деценија XX века па све до данас. Премда се сличан сценарио надаље не може очекивати и на нашим просторима, било би довољно и само одшкринути врата богате романијерске ризнице овог великог мислиоца и ствараоца. Овим редовима долазимо до краја једног почетка, отварајући пут спознаје реалија арапског човека из угла вештог романијера какав је несумњиво био Абдерахман Муниф. Његови романи, писани поетичним и једноставним језиком, приповедно и тематски разнолико саткани, то и заслужују.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BADAWI, Mustafa (ed.). *Modern Arabic Literature*. Cambridge University Press, 1997.
- BOŽOVIĆ, Rade (ur.). *Antologija kratke arapske priče*. Kruševac, Gornji Milanovac, 1986.
- ELIOT, Tomas S. *Izabrani tekstovi*. Beograd: Prosveta, 1963.
- GHARAIBEH, M. *Abderahman Munif i savremeni arapski roman*. Magistarski rad u rukopisu. Beograd, 2010.
- HABACHE, Eskander. Interview with Abdelrahman Munif. *Banipal* 19 (2004): 8–13.
- HAFEZ, Sabry. An Arabian Master. *The MIT-EJMES* 7 (2007): 156–175.
- ĤŪRĪ, ILYĀS. Naktub al-riwāya min ġadīd. *The MIT-EJMES* 7 (2007): 70–76.
- JARRAR, Maher. Upon Leaving the bridge & Endings. *The MIT-EJMES* 7 (2007): 59–69.
- MOREH, Shmuel. An Outline of the Development of Modern Arabic Literature. *Oriente Moderno* 55, 1/2 (1975): 8–28.

- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān, Marwān Qaṣṣāb Bāšī. *Adab al-ṣadāqa*. Bayrūt: MADN¹³, 2012.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān, Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā. *Ālam bilā ḥarā'īṭ*. Bayrūt: MADN, 1992.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Al-Ān... Hunā aw Šarq al-Mutawassiṭ marra uḥrā*. Bayrūt: MADN, 2001a.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Arḍ al-sawād*. Bayrūt: MADN, 2002.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Al-Ašġār wa iġtiyāl Marzūq*. Bayrūt: MADN, 2003a.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Bayna al-ṭaqāfa wa al-siyāsa*. Bayrūt: MADN, 2000a.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. Clashing with society at gut level. *Banipal* 3 (October 1998): 8–13.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Ḍākira lil-mustaqbal*. Bayrūt: MADN, 2001b.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Al-Dīmuqrāṭiyya awwalan, al-dīmuqrāṭiyya dā'iman*. Bayrūt: MADN, 2001b.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Hīna taraknā al-ġisr*. Bayrūt: MADN, 2004.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Al-Kātib wa al-manfā*. Bayrūt: MADN, 2001r.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Mudun al-milḥ: Bādiyat al-ẓulumāt*. Bayrūt: MADN, 2003b.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Mudun al-milḥ: al-Munbatt*. Bayrūt: MADN, 2003b.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Mudun al-milḥ: Taqāsīm al-layl wa al-nahār*. Bayrūt: MADN, 2003r.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Mudun al-milḥ: al-Tīh*. Bayrūt: MADN, 2003d.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Mudun al-milḥ: al-Uḥdūd*. Bayrūt: MADN, 2003h.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Al-Nihāyāt*. Bayrūt: MADN, 1999.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Qiṣṣat ḥubb maġūsiyya*. Bayrūt: MADN, 2003e.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Sibāq al-masāfāt al-ṭawīla*. Bayrūt: MADN, 2000b.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Šarq al-Mutawassiṭ*. Bayrūt: MADN, 2001d.
- MUNĪF, 'Abd al-Raḥmān. *Umm al-Nuḍūr*. Bayrūt: MADN, 2005.
- QAYSŪMĪ, Maṣṣūr. *Al-Wuġūd wa al-ḥaṭ*. Tūnis: Dār Saḥar lil-naṣr, 1999.
- AL-ṬA'ĀN, Šubḥī. *Ālam 'Abd al-Raḥmān Munīf al-riwā'ī*. Dimašq: Dār Kan'ān, 1995.

ПРИЛОГ I

Библиографија Абдерахмана Мунифа

РОМАНИ

1973. *Al-Ašġār wa iġtiyāl Marzūq* (Дрвеће и Марзуков атентат)
1974. *Qiṣṣat ḥubb maġūsiyya* (Маџусијска љубавна прича)
1975. *Šarq al-Mutawassiṭ* (Источно од Медитерана)
1976. *Hīna taraknā al-ġisr* (Када смо напустили мост)
1977. *Al-Nihāyāt* (Окончања)
1979. *Sibāq al-masāfāt al-ṭawīla* (Маратонска трка)
1982. *Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, Ālam bilā ḥarā'īṭ* (Свет без мапа)
- 1984–1989. *Mudun al-milḥ* (Градови од соли):
1984. *Mudun al-milḥ: al-Tīh* (Беспуће)

¹³ Al-Mu'assasa al-'arabiyya lil-dirāsāt wa al-naṣr.

1985. *Mudun al-milḥ: al-Uḥdūd* (Јарак)
 1989. *Mudun al-milḥ: Taqāsīm al-layl wa al-nahār* (Деобе дана и ноћи)
 1989. *Mudun al-milḥ: al-Munbatt* (Искорењени)
 1989. *Mudun al-milḥ: Bādiyat al-ẓulumāt* (Пустиња таме)
 1991. *Al-Ān... Hunā aw Šarq al-Mutawassiṭ marra uḥrā* (Сада... Овде или Источно од Медитерана други пут)
 1999. *Arḍ al-sawād* (Земља тмине)
 2005. *Umm al-Nuḍūr* (Ум Нудур)

КРАТКЕ ПРИЧЕ

2006. *Asmā' musta'āra* (Позајмљена имена)
 2006. *Al-Bāb al-maftūḥ* (Отворена врата)

АУТОБИОГРАФСКЕ КЊИГЕ

1994. *Sīrat madīna: 'Ammān fī al-arba'īnāt* (Биографија града: Аман четрдесетих)
 2001. *Sīrat madīna: 'Ammān fī al-arba'īnāt, Muqaddima: Marwān Qaṣṣāb Bāšī* (Биографија града: Аман четрдесетих, Предговор: Марван Касаб Баши) – специјално издање
 2012. *Marwān Qaṣṣāb Bāšī, Adab al-ṣadāqa* (Књижевно пријатељство)

СТУДИЈЕ И ЕСЕЈИ ИЗ КЊИЖЕВНОСТИ И УМЕТНОСТИ

1992. *Al-Kātib wa al-manfā* (Писац и изгнанство)
 1995. (ur.) *Al-Qalaq wa tamḡīd al-ḥayāt: Kitāb takrīm Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā* (Немир и слављење живота: Књига у част Џебре Ибрахима Џебре)
 1996. *Marwān Qaṣṣāb Bāšī: Riḥlat al-ḥayāt wa al-fann* (Марван Касаб Баши: Излет у живот и уметност)
 1998. *Law'at al-ḡiyāb* (Ужас одсутности)
 2000. *Ġabr 'Ulwān: Mūsīqā al-alwān* (Џабр Улван: Музика боја)
 2001. *Ḍākira lil-mustaqbal* (Подсетник будућности)
 2001. *Riḥlat daw'* (Светлосно путовање)

СОЦИОПОЛИТИЧКЕ И ЕКОНОМСКЕ АНАЛИЗЕ

1972. *Mabda' al-mušāraka wa ta'mim al-bitrūl al-'arabī* (Принципи партнерства и национализације арапске нафте)
 1992. *Al-Dīmuqrāṭiyya awwalan, al-dīmuqrāṭiyya dā'imān* (Прво демократија, увек демократија)
 1997. *'Urwat al-Zamān al-Bāhī* (Урват ал-Заман ал-Бахи)
 1998. *Bayna al-ṭaqāfa wa al-siyāsa* (Између културе и политике)
 2003. *Al-'Irāq: Hawāmiš min al-tāriḥ wa al-muqāwama* (Ирак: Белешке из историје и отпора)
 2007. *I'ādat rasm al-ḥarā'it: Maqālāt 2001–2002* (Поновно цртање мапа: Чланци 2001–2002)

Meysun Gharaibeh Simonović

ABDERAHMAN MUNIF'S NOVELISTIC WORK

Summary

Abderahman Munif (ʿAbd al-Raḥmān MUNITF) is in both his novelistic work and theoretical approach to a novel, one of inevitable figure of contemporary arabic prose literature, the fact little known in our region. By studying his eleven novels, several prevailing thematic entities have been segregated which serve as a reflection of not only Munif's engaged literary work in the second half of twentieth century, but also as a thematic preoccupations in Arab societies being present to the day.

This paper reflects six thematic entities throughout which the author reveals his struggle with realities of an Arab man. They are embedded in Munif's first novel *Trees and Marzuk's assassination*, evolving further in remaining ten novels. Focus may be on a political defeat from the inner perspective, i.e. relation between defeated individual and Arabic repressive regime; then on a transformation of desert life after discovery of oil; or it is alternative history, as well as evoking past for present-day purpose; or unfulfilled love and tragic idealism as its main attribute; then on education and overcoming traditionalistic methods; and finally, focus may be on one of the eternal issues that occupied Arab writers since arabic renaissance in nineteenth century to this day, interaction between East and West, either as a gravitation of Arab scholars toward West or as colonial and postcolonial influences of the West (maneuvers on East by the West).

Munif's novels, written in poetic and plain language, narratively diverse and innovatively woven, together contribute to the development of arabic novel in both thematic and formal sense. On the other hand, his work is not only one of the paradigms of creativity written in history books of modern prose literature, but is also by his current preoccupations and creativeness among the most read in the Arab world.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за арабистику
mejsun@fil.bg.ac.rs

Др Весна О. Марковић

БРАВУРА УМЕТНИЧКИ ИЗГРАЂЕНОГ ЈАМБА У ПЕСМИ
БАСНА О ЖИВОТУ ВЕЛИМИРА РАЈИЋА

У раду је анализирана антологијска песма Велимира Рајића *Басна о живоју*, са намером да се укаже на њену изузетну ритмичко-метричку и уметничку вредност, те да се утврди веза између ритма и теме песме.

Кључне речи: јампски једанаестерац, ритам, катрен, цезура, визија.

Сустретање са песмом *Басна о живоју* чуднога песника Велимира Рајића (1879–1915), врснога креатора уметничког јамба, представљало нам је задовољство и инспирацију. Имамо у виду да књижевни историчари не присаједињују Велимира Рајића реду блиставих корифеја српскога песништва, али такође имамо на уму и то да његова *Басна о живоју* врхуни у уметничкој вредности и ритмичком савршенству, једнако као и најдрагоценија јампска остварења Костића, Јакшића, Дучића, Диса, Змаја, Шантића... који су, обимом свога опуса, изнад Рајића. Подсетимо се, најпре, *Басне о живоју* В. Рајића.

У једном куту небеснога шара
Још од постања стоји Разбој вिति.
Ту Господ седи вечно. Живот ствара.
И чунак стално пролета кроз нити.

Од Зла и Добра, од меда и жучи...
И анђели Му носе танку пређу
Од славе, јада, памука и тучи,
Јаковну, слабу, јаснију и блеђу.

Са једне хрпе, големе ко гора,
У основицу, честу или ретку,
По неку жицу сваког свога створа
Уткива Господ ткиву у почетку.

У сваком ткиву има шара битна.
 Две нигде нису једнаке нит' исте;
 У неком једна, нејасна и ситна,
 У неком – пуно, све крупне и чисте...

Кад Господ хтеде живот мој да отка,
 Преосташе Му неколика пасма.
 И поче ткати. Основа и потка
 За ново ткање беху ретке сасма.

И жице ретке, сваког часа беже.
 „Хеј! Мало пређе!“ – анђелима рече.
 Принесоше му паукове мреже
 И модри сутон у јесење вече.

Бог, задовољан, стаде живље ткати.
 И танко ткиво све то више расте. –
 „И овде ваља неку шару дати.“ –
 Донесоше Му тужну писку ласте.

И утка Господ у сутон и мреже
 Од ластавице лаке љуте јаде.
 И када ткиво, по свршетку, леже,
 Он среза живот и мени га даде...

У телу моме живи страшни паук
 Што сише мозак, срж и крвцу свежу;
 У души – сутон, и у њему јаук: –
 То пишти ластва, спутана у мрежу...

Уочавамо девет катрена са укрштеном римом и стиховима који су, без изузетка, формирани као јампски једанаестерци (изосилабични, са акцентима на парним слоговима) и цезуром иза петог слога. Рима је двосложна (женска) у свим стиховима, осим у четвртостиху трећег катрена, где запажамо дактилску риму: „Уткива Господ ткиву у *йочейку*“.

Распоред иктуса је, осим малих одступања, на парним слоговима (2, 4, 6, 8, 10); (2, 4, 6, 10); (4, 6, 8, 10); (2, 6, 10)... Управо ово „парно фразирање“ и цезура иза петог слога указују на то да је реч о јампском једанаестерцу, бриљантно изграђеном, крепком и еуфоничном. У првом стиху другог катрена, четвртостиху четвртог и шестог катрена, као и у почетном и завршном стиху осмог катрена, запажамо иктус на непарном, седмом слогу. Такође, у четвртостиху трећег катрена уочава се иктус на првом слогу. Ово су, наиме, уобичајена одступања код јампских стихова и она не ремете јампски ритам стиха. „*Несйабилносйй йоказују они икйуси којим зайочинју йолусййихови, јер се и једанаесййерац обично расййада на два йолусййиха йо схеми 5+6*“ (Тарановски 1954: 23). Четири пута (у другом стиху четвртог и шестог катрена, првом стиху седмог и завршном стиху осмог

катрена), Рајић користи акцентоване једносложнице: *Две, Хеј, Боџ, Он*, те на овај начин наглашава два почетна слога поменутих стихова.

Напоменућемо још да се нека од наведених „померања“ акцената са шестог на седми слог могу избећи, тако што ће читач, читалац или реци- татор изговорити акценат на проклитици. На пример:

И модри сутон *у јесење* вече...

Или:

Он среза живот *и мени* га даде...

Оваквим преношењем акцента на проклитику постиже се наглаше- ност парнога, шестог слога (версолози традиционалисти захтевали су искљу- чиво парна наглашавања у јамбу, чак и кад су била на штету књижевног акцента). Но, имајући у виду да је српски стих *акценајско-силабички* (ТАРА- НОВСКИ 1954: 17), а не стопни, те да се у њему ритам постиже равномерним смењивањем акценатских целина и претежним парним наглашавањем слогова у јамбу (непарних у трохеју), сматрамо излишним овакве „интер- венције“. Ваља их користити у случајевима када акцентовани слог ремети ритам стиха, а постоји могућност његовог преношења. Акценат на деве- том слогу, на пример, знатно ремети јампски ритам те су га песници истан- чаног слуха, као што је био Рајић, избегавали. Сетимо се почетних стихова гласовите Јакшићеве *Ошацибине*:

И овај камен земље Србије
Што претећ сунцу дере *крџ* облак...

Изванредан ритам Јакшићевог јампског десетерца био би повређен акцентом на деветом слогу другог наведеног стиха. У таквоме случају, не само да је пожељно већ је, чини се, неопходно нагласити парни, осми слог.

Беспрекорној ритмичкој уређености Рајићеве песме доприноси, да по- новимо, осим изосилабичности, константно место цезуре иза петог слога, што је најчешћи случај у јампским стиховима. Но, цезура се у јамбу може померати: иза шестог, ређе иза четвртог слога, или чак укидати, што су неки знаменити песници, као Костић, Ракић, Радичевић... и чинили (ТАРАНОВСКИ 1963: 371–372).

Од пете строфе Рајићеве песме, па до краја, лично страдање песнико- во и бол навиру из свакога стиха; но нема немира ни страсних вапаја, већ само суза које се тешко, али тихо откидају и сведоче помиреност са доде- љеним животом. Стога је и мелодија песме беспрекорно ритмична, место цезуре непромењено, а у складу са тим, и паралелизам полустихова. Можда је тај паралелизам „нарушен“ само у трећем стиху првога катрена:

Ту Господ седи вечно. Живот ствара.

Ипак, чини се да би код казивања песме, на овоме месту, између гла- гола (*седи*) и прилога (*вечно*) требало направити паузу. Не само због тога

што бисмо, на овај начин, имали опет мелодијски прелом у средини стиха, већ и стога што прилог *вечно* има функцију доминантног логичког акцента.

Ако се на тренутак занемари версолошка анализа и удивљеност ритмичко-метричком вредношћу песме, остаје друго удивљеније: узвишеност поетске имагинције, која, кроз целу песму, указује на једну фигуру класичне реторске прозе: *визију*, о којој је давно још, веома надахнуто, писао Марко Фабије Квинтилијан у своме знаменитом и савременом реторском приручнику:

„...quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene conceperit, is erit in adfectibus potentissimus, quidam dicunt εὐφαντασίωτον, qui sibi res, voces, actus secundum verum optime finget“ (QUINTILIANI 1965: VI, 2, 29–30).

Како можемо видети, Квинтилијан описује ову фигуру као могућност да одсутне ствари буду предочене људској души на начин такав, као да су реално присутне пред очима, те да снагу над оваквим осећајима има само онај ко је истински осетљив. Још додаје да таквог човека називају *εὐφαντασίωτος* (*eufantasiotos*). Такав „еуфантасиотос“ је, чини се, наш Велимир Рајић, који својој песми даје класични назив *Басна*. И наравно, као у свакој доброј басни, елементи *приповедања* и *описивања* преплићу се вешто и једноставно, али у Рајићевој песми поетски узвишено, снажно, до осећаја који приповедано (певано) збитије „као да пред наше очи ставља“.

На самоме почетку, у првом катрену, пред душевним видом читаоца промиче и на трен застаје огромна, силна слика – метафизички *Разбој*, чији чунак у вечности пролеће кроз нити и живот тка, а њиме управља *Вечни* и *Непромењиви*. Други, трећи и четврти катрен описују Божанско ткање (*човека*) као јединственог дела, са „битном шаром“ (доминантном цртом карактера и харизматичним даром). Анђели прислужују доносећи предиво које је различитог квалитета, а од насталих шара, вели песник, „*две нигде нису једнаке нити*“ *исције*“, указујући нам на оригиналност и непоновљивост сваког човека.

У петом катрену, Рајић се, у песничкој визији вазноси до момента када је дошло време ткања његовог живота, те закључује да је предива било мало, а да су основица и потка биле ретке и слабе. Шести, седми и осми катрен описују стварање његовог песничког бића: духовног и телесног. Ткива за телесно биће песниково нису била много крепка – паукова мрежа и јесењи модри сутон, а за душевно назиданије његово – велики, али болни, преболни дар: писка ласте, заправо песнички дар, испреплетан са страдањима и тугом.

Деветим катреном песник засводи визију и уметничко дело које, у виду потресне исповести, рањава, до суза, читалачко срце – сазнањем да се једна велика песничка душа, целога свога, кратког века (Рајић је поживео 36

година), oseћala у властитом телу, измученом болешћу, као у тамници; као „ласта, спутана у мрежу“.

У завршном катрену доминира *йоређење* које је, као стилска фигура, изванредно употребљено. Претпостављамо да је и песник, некада у своме животу, реално видео ластавицу која се заплела у паучину док је покушавала да свије своје гнездо под стрехом неке старе куће. Писка, дрхтање и страх немоћне птице, верујемо, ни у чије се срце нису могли уселити у виду болног надахнућа као у срце песника Рајића, коме смо захвални за несвакидашњу инспирацију и лепоту. Да нежна ласта његовога унутарњег бића није била спутана у црне паукове мреже, да у телу његовоме није живео „*сѣирацини йаук, шѣио сице мозак, срж и крвицу свежу*“, данас бисмо, можда, имали више његових песама, као што бисмо, верујемо, чешће помињали његово име уз имена највећих мајстора уметничкога јамба.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ПАВЛОВИЋ, Миодраг. *Анѣолоѣија срѣскоѣ йеснишѣва (XIII–XX век)*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

ТАРАНОВСКИ, Кирил. Принципи српскохрватске версификације. *Прилози за књижевност, језик, исѣорију и фолклор* XX/1–2 (1954): 14–28.

*

TARANOVSKI, Kiril. O ulozu cezure u srpskohrvatskom stihu. Mate Hraste, Ljudevit Jonke, Milan Ratković (ur.). *Zbornik u čast Stjepana Ivšića*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1963, 363–374.

QUINTILIANI, M. Fabi. *Institutionis oratoriae*. Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1965.

Vesna O. Marković

BRAVURA OF AN ARTISTICAL IAMBUS IN THE POEM *A FABLE ON LIFE* BY VELIMIR RAJIĆ

Summary

The poem “A fable on life” by poet Velimir Rajić, which was included in the famous *Anthology of Serbian Poetry* by Miodrag Pavlović, represents a piece of remarkable metric and poetic value. Nine quatrains with an alternate rhyme, constant hendecasyllables and a caesura after the fifth line and, in the greatest number of cases, an even emphasis of syllables – yield a highly constructed artistic iambus. The poem is “ruled” by two figures of speech: vision and comparison. The rhythm is very even, the melody is immaculate and calm, which is in accordance with the topic of the poem –

the passion given by God and accepted with tears. "A fable on life" by Velimir Ristić shines as much as any other supreme poetic accomplishment of the greatest Serbian poets who became famous by writing poems in the artistic iambus.

Универзитет у Новом Саду
Академија уметности
v.hrisa@gmail.com

Др Весна Пено

„НАСТАСИЈЕВИЋЕВСКИ“ ДИСКУРС О ФЕНОМЕНУ МУЗИКЕ*

Феномен музике размотрен је у раду у оквиру поетичког дискурса Момчила и Светомира Настасијевића. Њихова синергија у књижевно-драмском и музичком стваралаштву почивала је на сложеном и слојевитом односу према уметности тонова, која је на необичан начин прожела њихове животе и стваралачке домете.

Кључне речи: Момчило, Светомир, музика, уметност, уметник, феномен, певање.

Особеном делу песника Момчила Настасијевића историчари и теоретичари књижевности приступали су са различитих аспеката. Умногome је расветљена и објашњена његова специфична језичко-поетска и прозодијска револуција (Петковић 1994; 1990; 1995; 2004), а значајан број студија написан је поводом његовог прозног и драмског стваралаштва. Естетичко-поетички Настасијевићев дискурс ипак није до краја сагледан, још мање проникнут (Глушчевић 1971; Милосављевић 1978; Делић – Милосављевић 1994).

Добро је познато да је песник извор свом надахнућу налазио у музици – уметничком медијуму у коме се није примарно остварио иако се читавог живота активно бавио свирањем на разним инструментима. Прво читање Момчилових есеја и бележака, које је годинама темељно исписивао, могло би да завара траг његовој мисаоној предиспозитици, у којој је мелодија била главна нит. Рекло би се, српски песник је, као многи пре њега у српској књижевној средини и ван ње, кренуо пут симболистичке књижевно-философске концепције, поникле на француском или, можда, руском тлу. Упознавање пак са његовим драмама, нарочито музичким, наводи на помисао да је његов доживљај музике и света уопште налик оном који је одликовао писце античких трагедија, али и књижевника романтичарског сензибилитета.

* Студија је реализована у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

Међутим, када се са Настасијевићевом писаном речју темељније здружимо, постане јасно да су првобитни утисци површни и варљиви. Покушај да му приђемо скраћеним путем, примењујући на његово дело већ постављене дефиниције, налик је уопштавању које је он сам сматрао недопустивим, како у домену уметничког стваралаштва тако и у домену теоријске експликације.¹

Сложени и слојевити Момчилов однос према музици, који је читавог свог живота градио у синергији са млађим братом – композитором Светомиром Настасијевићем, тешко је дефинисати без претходних, прелиминарних претрага о музички иманентном у поетичком коду који се може назвати „настасијевићевски“. Поговор који су браћа приложила уз своје прво заједничко дело – драму *Међулушко блазо*, јесте схема својеврсне поетско-музичке конструкције, којој би могле бити посвећене читаве засебне студије. Ако се има у виду да су методи у одгонетању најзначајнијих питања која су у вези са уметношћу тонова – њеног значења, „истине“, форме, стварности – бројни и међусобно неусаглашени, тада је јасан разлог постојања различитих приступа у проналажењу објективног у субјективном доживљају музике, у поимању вишезначног односа између нотне партитуре и његовог ишчитавања и интерпретације, и многим другим музичко-естетским проблемима. Поглед из назначених углова на музичку поетику о којој су Настасијевићи промишљали, даје калеидоскопски разубеђене слике, међу којима је сваку могуће прогласити правом и поузданом. Перцепцију сам, зато, обрнула, одредивши се да о Момчиловом и Светомировом поимању феномена музике овом приликом проговорим искључиво на основу њихових написа у којима су, посредно или непосредно, говорили о уметности звука.

* * *

Више пута и на разним местима у својим есејима Момчило Настасијевић је изражавао своје уверење да се у музици може препознати чисто бивање које се не да разумом појмити. Мелодија је за њега значила оно исконско, што у исти мах представља садржај и мерило духовног света, оно што „везује појмове у тајанствену целину живог израза“ (Петковић 1991: 39–40). Мелодијом се:

„васпоставља унутрашња целост човека и измирује привидно неизмирљиво, радосни бол, болна радост; нешто у основи молитвено што и мирује и дела, и том активном пасивношћу или обратном, расте до екстатичног утапања себе у живу бит света; *нешто ти прече* што се човеку наједном отвори кад је, рекао би, највећма спрегнут унутрашњом поларношћу себе, и у шта је сваком људском бићу дата већа или мања могућност исхода из ма чега претходног“ (Петковић 1991: 81–82).

¹ „Уопштити значи убити – зато су закони целати“, записао је песник у својој *Сивој бележници* (Петковић 1991: 297).

Ипак, о персеитету музике ни Момчило ни Светомир, његов главни сатрудник у књижевно-музичком стваралаштву, нису ништа рекли.² Нису ни покушали да вербализују музички феномен по себи нити су, судећи бар по забележеном, имали намеру да са позиција иманентног приступа промишљају о уметности тонова. Музика за обојицу заправо и не може значити ма шта изван себе саме. „Слободна од референцијалног и у највећој мери слободна од означавања, она у идеалном смислу *јесће*“ (Рогач 2008). Музика је трансценденција:

„Нешто до усхићења и ужаса блиско своје, а немерљиво разумом, надживотно догађа се, као да оно најдраже и најтајанственије у живљењу, ослобођено настави тећи даље, ван простора и времена, кроз област неприступачну разуму“ (Петковић 1991: 36).

Изостанак објашњења трансцендентног потенцијала музике не би им се могао ставити у терет да ову уметност нису, међутим, апсолутизовали. Ова празнина у њиховом поетичком дискурсу учинила би га естетички индиферентним и удаљила би га од примарних задатака естетике музике.³ Међутим, од разрешења проблема онтолошког у музици директно зависи оправданост Момчилове и Светомирове тезе о њеној надмоћности у односу на сликарство, скулптуру, архитектуру и поезију.

У апологији супериорности музичког феномена и песник и композитор Настасијевић нису пошли од музикалног приступа, већ од концепције функције музике, метода који се бави *уметношћу ради душе*, како га именује Момчило. Основ поменутом концепту јесте став да је певање човекова насушна духовна потреба, императив његове духовне спонтаности. У распеваности је извор стваралачке еманације; она је „усталасаност што пође из целог духа“, еквивалент за божанско надахнуће, потенцијал који уметнику омогућује егзалтацију и интуитивну – визионарску отвореност у откривању често скривених односа између појединачних феномена.

Инспирација талентованих уметника јесте у суштини музичке природе и она, уз интуицију, имагинацију и инвенцију, чини основну духовно-прожимајућу појаву која претходи сваком истинском уметничком стваралаштву (NASTASIJEVIĆ 1972: 3). Повезане емоционалном снагом и контролисане интелигенцијом, поменуте компоненте које чине стваралачки процес, неминовно воде ка специфичном стању духа у коме је уметнику дато да ослушне „певање“ самих ствари, да суделује у дозивању и асоцирању њихових суштина, у препознавању њиховог јединственог садржатеља и заједничког

² Ова празнина заправо укида могућност да Момчилов и Светомиров поетички концепт третирамо као нацрт за „настасијевићевску“ скицу естетике музике, дисциплину која употребом филозофских категорија покушава да одговори на питање шта музика јесте.

³ Естетика музике би, према дефиницији Ивана Фохта, требало да открива музику по себи, чија је „звучност“ ноетичка, она која је извор свих законитости на којима почива „естетичка музика“, тј. музичко дело, јер „музика је аутономна, а музичко дело хетерономно“ (Фоснт 1980: 12).

исходишта (Глушчевић 1971: 17). Певајући продиremo у тешко приступачну област у којој се примају

„сведочанства гласно или немо распеваних, свеједно, оних који сами себе усред феномена луцидно ухватише, сведочанства о доживљеном у свим ступњевима одуховљења, почев од обичне молитвености па до белог усијања екстазе“ (Петковић 1991: 81).⁴

Искорачити, посредством музике, из коначног, свакодневног – малог у бесконачно, универзално – велико,⁵ значи ослободити имагинацију од притиска евидентно присутног, одупрети се било којој врсти чулне информације која чињенице и појаве представља неизменљивим. Музика је, дакле, „медијум и трансмисија у којој се остварује судбинска веза индивидуалног и универзалног људског духа“ (Глушчевић 1971: 18), али је истовремено општи феномен у уметностима и идеал сваког вида уметничког испољавања.

Док је М. Настасијевић на себи својствен – херметички начин указао на специфичности разних уметности и на феномен музике, који је окарактерисао као непрестано кретање,⁶ Светомир је детаљно анализирао присуство музичких елемената у архитектури, сликарству, скулптури и поезији, претенциозно притом изводећи аналогije како би оправдао тезу да је музика општи феномен у уметностима.⁷ Поента Светомировог огледа, која би могла бити тема посебне анализе, састоји се у томе да су неимитативне

⁴ У ширем семантичком кругу песник је музику изједначио са лепотом: „Лепота једне ствари у основи је тајна те ствари... Лепота лежи у најинтимнијој природи свега, као начело спајања, као мост између коначног и бесконачног, појмљивог и непојмљивог. У суштини она припада свету тајни, те највише што се може учинити јесте бити једино свестан оног осећања које она оставља на нама, и још даље, истоветности осећања од најскромније до највеличанственије лепоте“ (Петковић 1991: 21–22).

⁵ „Ближи су успеху они који у малом открију одблесак великог, у оном малом по коме се такорећи гази свакодневно по варошкој калдрми, и које на први поглед не казује ништа или штогод обично; оно се не види одмах; потребан је оштар вид па да се пронађе, а после зна одблеснути магичном светлошћу нечега што се у великом само наслућивало, а овде у малом се појављује скоро конкретовано“ (Петковић 1991: 21–22).

⁶ „У сликарству сценским називам оно што се налази на средини између кретања и мировања; монументалност архитектуре лежи у апсолутном мировању; дубина музике у апсолутном кретању; сликарство и скулптура, који врло тешко и врло ретко налазе златну средину између те две крајности, теже, и с правом, што већем приближењу једној или другој. Где поезија каже своју последњу реч, ту музика удари свој први акорд“ (Петковић 1991: 322, 332).

⁷ Главне елементе музике: ритам, мелодију, хармонију и боју, Светомир је препознао у свим видовима уметности. Тако се, на пример, у архитектури укрштају две врсте ритма: хоризонтални и вертикални; линеарност, као други важан параметар, он доводи у везу са мелодијом у музици, масу изједначава са хармонијом, док архитектонски материјал пореди са музичком бојом (16–29). На сличан начин извео је и аналогije са другим уметностима, наводећи притом детаљне анализе одређених уметничких дела, које би требало да подрже његова гледишта.

и нефабуларне уметности – архитектура и музика – два поларитета између којих се налазе имитативне и фабуларне уметности – скулптура, сликарство и поезија. Ове последње, свака у свом домену, црпе конструктивне, изражајне и иреалне феномене за своја остварења из архитектуре и музике. Ипак, највиши домети изражајности који егзистирају у свим уметностима, као појава и као присутност, јесу феномени који зраче из врхунске уметности – музике (NASTASIJEVIĆ 1972: 20).

„Музички феномени нису ништа друго, до нужни апстрактни елементи сваког правог уметничког дела... Полови сваког великог уметничког дела су музичке природе... Велика уметничка дела се рађају из подсвесне (!) неопходности музичких зрачења човечијег духа, и остварују свој завршни израз крајњим еманацијама тих музичких неопходности. Полови сваког великог уметничког дела, тј. његов корен и његов цвет додирују се присуством својих музичких феномена“ (NASTASIJEVIĆ 1972: 5–6).

Последњи Светомиров закључак заправо је на другачији начин изречена, претходно цитирана Момчилова мисао о мелодији као „живом изразу духа“, која се подједнаком мером огледа у родном и општечовечанском (*За мајерњу мелодију*: 39).

Поред тога што су основне музичке параметре назвали општим феноменом који се манифестује у свим осталим уметностима, браћа Настасијевићи су музику прогласили врхунском уметношћу. Штавише, она је идеал ка коме у свом усавршавању теже други уметнички медији.

„Музика је врхунац уметности, јер је најнематеријалнија. Уметности су, као и све што постоји, подложне пропадању – изумирању и најпре ће изумрети оне које имају више материјалног у себи. С друге стране, све уметности теже ка своме усавршавању које се састоји у све већем приближавању музици“ (Петковић 1991: 331–332).

У првом делу цитата акценат је стављен на апстрактну природу музике, која јој обезбеђује примат у односу на друге – „материјалне“ уметности.⁸ Момчило, додуше, експлицитно не помиње, али несумњиво има у виду чињеницу да се у нотном запису, као и при свакој интерпретацији музика увек изнова на специфичан начин материјализује, при чему се, штавише, њена „појавност“ мења.⁹ Степен материјалности, односно нематеријално-

⁸ Истина, Светомир у свом огледу о музичком феномену заступа уверење о томе да специфични вид апстрактности, поред музике, одликује и архитектуру, те да се ове две уметности узајамно прожимају управо у сфери апстракције: „Недокучивим духовним вибрацијама феномени архитектуре зраче у музици, а феномени музике зраче из архитектуре... Обе ове уметности су у својим основним коренима, и својим крајњим феноменима, апстрактне уметности“ (NASTASIJEVIĆ 1972: 20).

⁹ Понирање у дати проблем несумњиво би га изнова поставили пред питања идентитета музике и музичког дела: шта музика чини, како дејствује, у чему је њена вредност – не чисто музикална, најзад, шта она јесте? Овим проблемима се у својим феноменолошко-естетским истраживањима посебно бавио Роман Ингарден (1973; 1975).

сти, дакле, може се прихватити као аргумент за предност музике у односу на друге уметности, али не и њене супериорности.

Сагледан у контексту свих Момчилових написа у којима се бави феноменом музике, додатно објашњење изискује и други део наведеног цитата. Браћа Настасијевићи, на срећу, нису у потпуности подлегли теорији емоционализма, која ни у једној уметности није извршила толики продор као у музици и против које је још у 19. веку повео борбу први међу музичким формалистима – Едуард Ханслик,¹⁰ али нису ни заобишли да се њоме послуже у вредновању уметности. Емоција, као нераздвојни пратилац уметничког изражавања, која спаја творца и примаоца уметничког дела, није ни по квалитету, а ни по квантитету иста у различитим уметничким медијумима. Најинтензивнија је, сагласни су Настасијевићи, у музици, затим у поезији, па у сликарству и скулптури, најзад, у архитектури.¹¹ Светомир је, штавише, у уводном делу своје студије о феномену музике запао у замку свођења суштине музике на емоцију коју она изазива.¹² Стављајући у први план перцептивни субјекат и полазећи од психолошко-физиолошке теорије о детекцији и снази надражаја, желео је да покаже у којој се мери међусобно разликују и природа и функција рецептора сензибилитета, самим тим и естетски квалитет који се уз помоћ њих уочава.¹³

Ипак, било би погрешно закључити да су музику поставили на трон свог поетичког система само због емоционалног учинка који остварује на слушаоце. Њена се супериорност не исцрпљује ни на плану квалитативних

¹⁰ Побуна против субјективности у схватању музике, настојање да се она ослободи од свих непримерених наслага и да се открије њена суштина, обележило је Хансликову теорију о музички лепом. Његова интенција, иако у полазним тачкама сродна феноменолошкој, завршила је, међутим, у музичком формализму, концепцији по којој се, упростићено речено, музичко дело схвата као форма по себи (HANSLIK 1977).

¹¹ Наведени став Светомир допуњује тиме што указује да се музика може примати само чистим осећањем, за разлику, на пример, од архитектуре која се перципира чистом свешћу. Момчило у вези са поменутом тезом није дао неко одређено објашњење, али је несумњиво да је акустичко призивање емоција за њега лично имало велику важност. О томе сведоче мисли из његове сиве бележнице: „Од свих уметности музика има највише те моћи да, васкрснувши у нама давно преживели и дубоко урезани тренутак, заталаса у нама читав један низ часова оплемењених меланхолијом прошлости. Зато смо тужни и добри кад слушамо Бетовена“. „Од свих веселости у музици Моцартова је најдубља – она је непрекидни усхићени осмех детета које се налази пред тајном“ (NASTASJEVIĆ 1972: 6; *Из сиве бележнице II*: 323, 333–334).

¹² Отуда извођење основних емоција које су, према његовом мишљењу, препознатљиво обележје целокупних опуса великих композитора: „Јохан Себастијан Бах – емоција мисаоности; Јозеф Хајдн – емоција ведрине; Моцарт – емоција радости; Бетовен – емоција хуманости; Чајковски – емоција питомине; Шопен – емоција сензибилитета; Вагнер – емоција напетости; Дебиси – емоција сликовитости; Стравински – емоција атавистичких немира; Паганини – емоција вулгарности; Јохан Штраус – емоција баналности“ (NASTASJEVIĆ 1972: 6–7).

¹³ Чуло слуха је, тврди Светомир, најсложеније и уједно најосетљивије (7–14).

и, условно речено, техничких својстава самог медијума. Природа музике јесте апстрактна и звук, као грађа са којом оперише, измиче поређењу са опипљивом твари којом манипулишу друге уметности. Но, треба ли подсетити да „опипљиво“ – реално за песника Настасијевића, заглединог нетремице у надстварност, има специфично значење?¹⁴ Он засигурно није мислио, а то ни практично не би било изводљиво, да се усавршавање ликовне уметности или поезије може извести преузимањем музичког медијума.

Инспирација и предмет уметности пресудни су, могућност да се оствари веза са универзалним обезбеђује предност у ланцу уметности. И најузвишенија међу уметностима подлеже „вредновању које показује различите категоријалне могућности скупљене под заједничким термином музика“ (Глушчевих 1971: 19). И отуда је посве могуће да, по медијуму и техничким својствима, нижа уметност претекне квалитетом музику која по медијуму и техничким створањима има предност уколико она промаши главно назначење – продор у надстварно. Отуда, међу хвалоспевима музици, у Момчиловим белешкама налазимо и запажања у којима је назива ниском и бедном.¹⁵

Полазиште и исходиште „настасијевићевске“ теорије о музици мора се довести у везу са дефиницијом саме уметности, а она је, речима песника Момчила:

„У својој битности религија, и као она тежи да скине вео са непробојне стварности, те открије истину постојања. Открити истину постојања значи у свему осетити једно и у једном све, и у свему самог себе. Надстварност се не да појмити, али се да осетити. Душе изабраника нагонски се кроз материјално везују за надстварно, и исход тога спајања је мистика, со уметности. Дакле лепота лежи у најинтимнијој природи свега, као начело спајања, као мост између коначног и бесконачног, појмљивог и непојмљивог. У суштини она припада свету тајни, те највише што се може учинити јесте бити једино свестан оног осећања које она оставља на нама, и још даље, истоветности осећања од најскромније до највеличанственије лепоте“ (*Неколико рефлексција о уметности*, 23–24).

„Једна је Уметност као и један Бог, као и један живот. Из истоветне *расиваности* у духу (а она је непобитна као и сам дух) полазе зракасто уметничка остварења. Леонардо пева кроз лик што Бетовен слика кроз тон“ (*За мајерњу мелодију*: 38).

¹⁴ „И око дела најозлоглашенијег реалисте који ‘копира’ има један фини вео чари, неко осветљење које је творац бацио на овај свет. И ко је то осетио, тај зна битну разлику између сунчане светлости стварности и интуитивне светлости у уметности“ (*Неколико рефлексција из уметности*: 19–20).

¹⁵ „Нижом музиком зовем ону код које је мелодија само боја више или мање сложеног ритма; она има дејство вина: најпре изазива живахне покрете, затим вртоглавицу, и најзад замор и гађење. Зато су игра и вино њени нераздвојни пратиоци“ (*Сива белешница II*: 323, 333). „Има ли чега беднијег од музике која казује све, од нетајанствене музике“ (*Неколико рефлексција о уметности*: 15).

Један је и посредник између Бога Универзума и осталих људи – уметник. Само је он у могућности да успостави везу са надстварношћу како би „откривао божанску битност ствари и битност живота“. Он је први, како песник каже, осетио тајну лепоте и први је „продро с оне стране ње“, и зато представља „мост између видим и наслућујем“ (*Неколико рефлексција из уметности*: 21, 18). Ово сведочење, дубоко лично, није неопходно тумачити. Момчило Настасијевић је несумњиво живео тајну, делећи је најпре са најближима, унутар својеврсне породичне уметничке радионице, али и са поштоваоцима његове писане и родном мелодијом озвучене речи.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ГЛУШЧЕВИЋ, Зоран. Певање као пут од индивидуалног до универзалног – Прилог тумачењу поетике Момчила Настасијевића, *Повеља* I/1 (1971): 14–26.
- ИНГАРДЕН, Роман. Идентитет музичког дела, *Трећи програм*, Радио Београд (јесен 1973): 4.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Петар. *Поетика Момчила Настасијевића*. Нови Сад, 1978.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Оглед из српске поезије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Настасијевићева песма у настанку*. Београд: БИГЗ, 1995.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Оглед о српским песницима*. Београд: Чигоја, 2004.
- ПЕТКОВИЋ, Новица (прир.) *Есеји, белешке, мисли*. Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. IV, Дечје новине – Српска књижевна задруга, 1991.
- ПЕТКОВИЋ, Новица (ур.) *Седам лирских крузова Момчила Настасијевића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно-просветна заједница Србије, 1994.
- ДЕЛИЋ, Јован, Петар МИЛОСАВЉЕВИЋ. *Поетика Момчила Настасијевића*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, Дечје новине, Културно-просветна заједница Србије, 1994.
- РОГАЧ, Маја. *Фигуралност / фигуративност у њекиновима Момчила Настасијевића*. Београд: Службени гласник, 2008.

*

- FOCHT, Ivan. *Savremena estetika muzike*. Beograd: Nolit, 1980.
- HANSLIK, Eduard. *O muzički lijepom*. Beograd: BIGZ, 1977.
- INGARDEN, Roman. *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*. Beograd: Nolit, 1975;
- NASTASJEVIĆ, Svetomir. *Muzika kao opšti fenomen u umetnostima*. Vrnjačka Banja: Zamak kulture, 1972.

Vesna Peno

THE “NASTASIJEVIĆ” DISCOURSE ON THE PHENOMENON OF MUSIC

Summary

A special affection for music strongly determined both personal and professional biographies of the members of the Nastasijević family, primarily of Momčilo and Svetozar. His own and, at the same time, “Nastasijević” poetic system was announced by the poet in a program text published alongside the drama *Međuluško blago* (*The Treasure of Međulužje*), which he imagined to be a literary, stage and music project in which Svetozar would have his composing share. The basic idea is found in the prologue to the said drama, which was developed by Momčilo in his numerous essays, where he explicitly stated many times his belief in the superiority of music above all other art forms. Following his older brother, who was an irreplaceable role model, Svetozar tried to argument his attitudes on the dominant position of music among other art forms in his text *Music as a general phenomenon among arts*.

The paper presents the main elements on the basis of which Momčilo and Svetozar founded their defense of the sublimation of the phenomenon of music, but which at the same time contain their critically appraised attitudes. Namely, it indicates the lack of the explanation of the perseity of music which makes their poetic discourse aesthetically indifferent. In addition, it presents the reasons due to which their consideration of the phenomenon of music can be termed as an emotionalistic theory.

Музиколошки институт српске академије наука и уметности
Кнез Михаилова 36, 11000 Београд, Србија
sara_kasiana@yahoo.com

Др Владимир Гвозден
Др Слободан Владушић

ПЕСНИЧКИ СУБЈЕКТ, ОБОГАЋИВАЊЕ, ПУТОВАЊЕ: САВРЕМЕНОСТ РАСТКА ПЕТРОВИЋА*

У раду се анализира песнички субјект поезије српског модернистичког песника Растка Петровића (1898–1949). Аутори показују да је ова поезија урођена у мистику новог, оличену у идеји чулног обogaћивања и у метафори путовања. Путовање, често писано великим почетним словом, уписано је у Петровићеву поетику као начин на који се субјект непрекидно богати новим чулним доживљајима. Напоследку, у раду се показује колико ови ставови звуче савремено у нашем добу, када су идеје континуитета, симетрије, хармоније и јединства свести замењене идејама дисконтинуитета, асиметрије, дисхармоније и фрагментарности.

Кључне речи: песнички субјект, путовање, обogaћивање, режими чулности, естетизам.

У тексту *Крај уметности* Ханс Георг Гадамер упућује на нешто „битно ново“ што се догодило у 19. веку и што је преусмерило даљи развој уметности. То је „крај велике саморазумљивости хришћанско-хуманистичке традиције“ (1999: 44). Овим губитком уметност је ослобођена императива служења тој традицији – императива који је њену егзистенцију чинио извесном и неупитном – али је своју слободу платила крајњом неизвесношћу у погледу свог статуса и своје истине. Тако уметност постаје „свесна себе саме као уметности, а и ми смо је свесни као уметности“ (1999: 45).

То, наравно, важи и за поезију, с тим што њен положај временом постаје све тежи, јер је сам песнички медиј постајао све несавременији: анализирајући доктрину уметности ради уметности средином века у Француској, Бел-Вилјада запажа да француска грађанска класа „није пролазила кроз

* Рад је настао као резултат истраживања на пројекту бр. 178005 под називом *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

песничко образовање и упознавање са поезијом попут старог племства; отуда се њихов читалачки укус радије опредељивао за прозу“ (2004: 59). Сем тога, овом процвату интересовања за прозу треба додати и успон штампе, која је лакше могла апсорбовати прозу него поезију. Потиснута из комерцијално-рецепцијских разлога на маргину књижевног поља, поезија успут дели још и тужну судбину књижевности коју је у Француској, око 1840. године, потиснуло сликарство које „преовлађује над другим уметностима не само као најнапреднија уметност епохе, него његове творевине квалитативно превазилазе сва књижевна достигнућа из тог периода“ (ХАУЗЕР 1966: 377).

Поезија се, дакле, током 19. века пре суочава са властитом аутономијом, него што је задобија након замишљене романтичарске херојске борбе: та је аутономија можда мање повластица, а више претња, на коју сама поезија мора да одговори. Без утемељења у нечему изван ње саме, она сама почиње да лебди у знаку неизвесности, па своју слободу мора да плати једном обавезујућом темом. Та тема је сама поезија, јер је једино њој стало до ње саме. Отуда се на почетку тог века појављује, између осталих, и један песник кога Дилтај назива „тихим, лирским генијем“ (2004: 273), а који је драматично поставио питање смисла поезије. Реч је, наравно, о Хелдерлину, чији стихови, за Хајдегера, заслужују статус повлашћених, јер се у њима наслућује за поезију најважнији поетски циљ – „стварање суштине поезије“ (ХАЈДЕГЕР 1982: 130). То што Хелдерлин јесте песник песника није ствар песниковог избора – избора да се песништво стави у жижу песничког стварања – већ ствар нужности: та нужност је равнодушност света.

Хелдерлинов најпознатији стих – „и чему песници у оскудна времена“ (1993: 148) постаје симбол расцепа између света и песника, расцепа који његова поезија жели да укине. Међутим, тај расцеп траје и након одговора који је дао Хелдерлин као што траје и након Хајдегеровог тумачење тог одговора. Ово дуговечно питање не може укинути ниједан одговор, јер на то питање одговор није дала сама поезија, која ту у стиховима једног песника, разоткрива своју суштину, па ни сама филозофија – тај одговор припада само једном песнику, без обзира на то што се песнички субјект Хелдерлинове поеме *Хлеб и вино* оглашава у првом лицу множине: „Не, пријатељу! Стижемо прекасно“ (1993: 148). Одговор једног песника не важи за другог песника, а посебно не за песника који долази још касније од Хелдерлиновог песничког субјекта, који је и сам дошао прекасно. То значи да је Хелдерлинов одговор, у ствари, установљавање песничког идентитета са којим ће песници који буду дошли касније имати исто онолико проблема колико и са оскудним светом који је тај песнички субјект зацртао као проблем. То је добро осетио и Харолд Блум обликујући своју теорију песништва око проблема страха од утицаја: ту је млади, надолazeћи песник који се бори против својих великих претходника, желећи да задобије право првенства (Блум 1980).

Обавеза надолazeћих песника јесте да, у модерном кључу, увек износе откривају суштину песништва. Међутим, она никада није ванвремена –

ванвремене су контуре песничке субјективности учитане у тело песме. Чини се да можемо извести следећи закључак: песнички субјект је теоријска фигура која се налази у међупростору између поетике (која упућује на суштинску песничку) и биографије (која упућује на појединачност сваког песника понаособ).

Када је о српској књижевности реч, то је посебно видљиво у случају Растка Петровића. Његов текст *Ойцѣи њодаци и живоѣи ѡесника* (1924) важан је и необичан, јер самим својим насловом и постојањем полемички иступа против догме поезије модернизма, а то је њена деперсонализација. Модернистичка поезија, као што је познато, раскида са песничком биографијом. Кад Растко напише прозни текст у коме се може препознати његова биографија, онда се у томе свакако може уочити још нешто: то је лелујава романтичарска сфуматура која клизи по површини његових стихова. Разуме се, то је недовољно да се он назове неоромантичарем, будући да његови стихови не могу бити протумачени његовом биографијом и то барем из два разлога: прво, зато што ти стихови поседују висок степен херметичности, и друго, зато што биографија у овом тексту није његова права биографија. Она је писана у трећем лицу, а не у првом; лишена имена песника, она је пре животопис песмовања као једног посебног типа егзистенције. То значи да се овај текст усредсређује на сам песнички идентитет, који се налази на размеђи између појединачног (извесне цртице из Расткове биографије који се у тексту могу препознати) и општег, или егзистенцијалног и поетичког, односно естетског, што је заправо, изражено Растковом терминологијом, опис једног друштвеног типа, типа песника:

„Исто као и сви други друштвени типови и тип песника базира свој живот на једној рационалистичкој основи. Труд за обогаћивање и труд око сачувања тога богатства иде по истом закону код песника као и код било кога тзв. практичног човека са том једином разликом што је рационализам овде примењен на терен духовног, а не материјалног богатства“ (Петровић 1968: 17).

У наведеном одломку наслућује се полемички потенцијал: најпре, песнички идентитет (друштвени тип песника) мири се са светом практичности преко исте рационалистичке основе. Тиме, Растко као да укида изопштеноост песничког из субјекта, која се јасно види у Хелдерлиновом стиху-питању који наставља да прогања модерне песнике и након што је Хелдерлин одговорио на то питање. Растков одговор на то питање није уобичајен: то је одговор који негира да је питање и постојало, јер песник и практични свет деле исту основу. Стављајући акценат на ту истост Растко одриче изопштеноост песника из света и то је оно што у овом одломку полемички одзвања у односу на готово читаву песничку митологију 19. века, која ту дистанцу живи и проповеда на различите биографске и поетичке начине.

Рационалистичка основа овде значи *обогаћивање*.¹ Обогаћивање је, читамо у *Пробуђеној свесџи* из *Ойкровоња* (1922), у основи стварања: „Почевши да пишем овакве песме, певам их не из критике на живот, већ нађох читаво благо животних заноса и одушевих се да стварам“ (Петровић 1997: 91). Особина песничког субјекта јесте изразита жеља за богаћењем, а у следећој реченица огледа *Ойџији њодаци и живоји њесника* постаће јасно да је реч не о материјалном, већ о емоционалном и чулном богаћењу (Петровић 1968: 17). Ова метафора, разуме се, снажно одјекује на фону хелдерлиновске метафоре оскудног света – свет за Растка није оскудан, него је пун вредности које песник претаче у емоционално богатство, у богатство емоција. Вредности које изазивају емоције могу бити сведене на једну доминанту – на ново.

Важно је приметити да песника занима уланчавање емоција, а не емоција посматрана изоловано. О томе пише у једном путописном тексту, у којем, између осталог, описује стваралачки процес, настанак песме *Тајна рођења*. Растко ту описује долазак до тачке исцрпљености, потрошености сна који је обликовао песму: „Али тада као обично, човек нађе накнаде за једну изгубљену емоцију у другој емоцији. Ова се баш и рађа из туге што она прва нестаје“ (Петровић 1988: 44). Емоционално обогаћивање одговара усвајању нових емоција, које бивају изазване новином у свету, односно сталним процесом произвођења новина, процесом постајања света и богаћења чулним искуствима. Смисао света, који за романтичаре још увек подразумева укореењеност у вредност чија је главна карактеристика безвременост и непроменљивост, код Растка се трансформише у апотеозу саме динамичности, дијалектике тоталитета и коначности као врховне вредности. Духовно је, дакле, подложно песниковој рационалној контроли, а богатство песника јесте богатство емоција, па је богаћење заправо потрага за проналажењем и уживањем у новим емоцијама.

Где год је реч о докучивању бескраја, појављује се нека врста загонетке, па је чест закључак поводом поезије Растка Петровића указивање на њену херметичност. Као што сведоче старе ренесансне распре о природи песничке тајне (Шулте 2007), задатак тумача није да поезију расчини и

¹ Колико нам је познато, тумачи Расткове поетике нису до сада ближе учили поетички смисао метафоре обогаћивања. На пример, Бојан Јовић у својој опсежној студији *Поетика Растка Петровића* не тумачи ову поетичку метафору; анализирајући однос између живота и уметности, он издваја моменат преображаја: „У разноликим везама које у Петровићевим разматрањима успостављају природни свет, свет уметности, те човеков (телесно-духовни) живот, обавезно се налази једна идеја која одражава суштину њихових односа – идеја *преображаја* (трансфигурације, трансформације, трансмутације, метаморфозе, препорађања)“ (Јовић 2005: 123–124). Разуме се, значај идеје преображаја није споран, али по нашем мишљењу, тумачење Расткове поетике треба обогатити метафором богаћења не само зато што сам термин припада Растку него и зато што тематизација метафоре богаћења пружа могућност анализе два различита типа херметичности, чији би репрезентативни примери у српској књижевности били управо Растко Петровић и Момчило Настасијевић.

протумачи, преведе на прост језик разумљив свима, већ да покаже смисао њене херметичности не изневеравајући је. У ствари, овде је могуће прати-ти развојну нит од раног модерног доба до оног раздобља које се најчешће означава именом модернизам. Ту је, међутим, потребно бити историчан исто колико и осетљив за испољавање субјективности, јер смисао херметичности није код сваког песника исти, премда се неретко вредносни суд о стиховима неког песника или песникиње темељи на оцени уверљивости његове херметичности. На супротном полу од херметичности налази се, наравно, произвољност, што не значи да је све последица контроле песника-бога. Постоји нешто што би се могло означити као „плитка“ и као „дубока“ херметичност, односно херметичност која може да положи рачун о самој себи и она која није кадра да то учини. Уосталом, сам је Растко спорадично указивао на чињеницу да се херметичност може посматрати као стилски манир, али је за јамством трагао у уланчаним, екстатичним емоцијама које превазилазе границе дискурса, попут искреног и епифанијског плача:

„Рећи да се једном новом човеку може догодити да са јецањем среће и чежње пролази крај тих изненадних визија зрачности могло би изненадити читаоца као стилски манир. Ипак је истина да ми се хтело отићи одједном нагло од свега да бих се смео слободно расплакати“ (Петровић 1977: 118).

С једне стране, Расткова је херметичност супротна од херметичности Момчила Настасијевића, још једног значајног песника међуратног раздобља, који је прву збирку објавио десет година након *Ойћкровења*. Херметичност потоњег настаје, наиме, из процеса језичког рафинирања звукова света, све док се у стиховима не наслути звук оног непроменљивог – матерња мелодија. Расткова херметичност је супротстављена таквој звучној аскези управо тако што настаје на темељу богаћења, на темељу додавања. Расткова песма је сеизмограф модерности који региструје његове изненадне врхове и скокове: она бележи настанак нове емоције, чија је новина пропорционална различитости у односу на оно што већ постоји, па зато та новина и упада у песму као дисконтинуитет, као прекид, као изненађење и тако кида линеарност која води ка разумевању. Резултат је херметичност стихова. Имајући ово у виду, требало би се још једном обратити тексту *Ойцџиџи њодаци и живоџи њесника*, како бисмо осетили шта значи збир песникових чулних доживљаја као збир промена, збир новина у свету:

„Записујући једном, забаве ради, шта је све пронађено или усавршено од његовог рођења, зачудио се и обрадовао колико је нових богатстава уведено у живот; као да пре његовог живота није постојао модерни живот; наиме: телефон, грамофон, бежична телеграфија, кинематограф, бицикл, аутомобил, аероплан, целелин, радијум, серуми, Бергсон, Вороновљева метода за подмлађивање, теорија релативитета, Друштво народа. Поправљени су сви рекорди за висину и брзину; исцрпљене непознате земље“ (Петровић 1968: 24).

Данас нас ново напада са небројених комуникационих екрана, док се у међуратном раздобљу оно најбоље могло упознавати на путовању, а Растко Петровић је иза себе оставио два опсежна тома путописних записа (Гвозден 2012). „Ја сам провео цео живот међ облицима, међ бојама и био заљубљен у њих више но у ма шта друго“, бележи путописац у тексту о Либији. Али он ни овде не пропушта прилику да оде корак даље у оном правцу који ће за пажљивије читаоце познатијег дела његове књижевности можда бити очекиван. Наиме, он истиче чињеницу да су га свака боја и сваки облик вредан пажње водили „у једну несхватљиву бескрајност“ (Петровић 1977: 117).

Песници, љубитељи бескраја... Или само искрене инкарнације новозаветног Јуде? Идеја обogaћивања проистиче из жеље песника да себе смести у модерни свет, без примеса носталгије и изградње лажног квазиаристократског стваралачког окружења, као што читамо у тексту *Пробуђена свесћ (Јуда)*: „Човек је непрегледности животиња, тј. звер чије су чељусти разјапљене према бескрајности. Отуд, за разлику од обичних зверова, он је незадовољан“ (Петровић 1997: 84). Петровић другде упућује на две карактеристике модерног песника (помињући модерног песника, он мисли на песнике с почетка 19. столећа наовамо, тако да за њега модерност у поезији почиње од романтизма): „Било код Бајрона, Лотреамона, Мицкјевича или Пушкина, наћи ћемо исти сатанизам, исти страшни бол што све пролази, и исту жудњу да се све напусти и одлута ма куд“ (1968: 19). Кад разложимо овај став, уочавамо неколико битних елемената реторике модерности: бол, пролазност, жудњу и, напослетку, оно што је за нас сада најважније – путовање, јер и сама поезија оживљава на путовању, као када неочекивано зазвуче Бодлерова *Сагласја* током шумске шетње у *Африци*: „Бодлерова поетска слика, да је шума живи храм, претвара се у фантастичну реалност“ (Петровић 1997: 237).

„Мотив пута битан је у Растковој поезији, то је начин сазнавања света и живљења“, бележи један од тумача (Грдинић 1997: 175). Чињеница је, међутим, да код овог аутора није толико реч о сазнавању света, колико о егзистенцијалној димензији богаћења у чулном смислу, без сазнајне димензије прераде чулних утисака. Укратко, он није песник сазнања, већ песник доживљаја. Путовање, често писано великим почетним словом, уписано је у Расткову поетику као начин на који се субјект непрекидно богати новим чулним доживљајима. То је можда најбоље изражено на почетку огледа насловљеног *Сајушници*, што нас враћа важној теми обogaћивања: „Живот је разуме се, пун авантура; али колико су ове ретке и разводњене ако се не мичемо из једне куће и једне вароши, а колико су убрзане, изненадне, нагле, ако се човек само помери са свога места и упути се у оно што се зове: Путовање“ (Петровић 1997: 187). Овакво саморазумевање песника видљиво је у *Ошкровењу*, али и у другим песмама. Песма *Једрила*, на пример, започиње похвалом топографским радницима, људима који мапирају свет претварајући непознато у познато: „Топографски радници, соколи моји, соколи, / Док географске карте тискате / Мислите на земље удаљене“ (Петровић 1997: 13).

У песми *Слово жеђи* први стих гласи: „Браћо моја, друмови су наши бескрајни“, а касније се наглашавају димензије *ероса/џананџоса* у путовању: „На точак. Нека точак смрви ме, кад крене, / Својом великом љубављу за путовањем / Нека смрви ме“ (Петровић 1997: 40).

У песми *Пуџник* из *Ојкровења* тема трагања остварује се кроз монологе путника о њиховом кретању, али без жеље да се стигне на одредиште, путује се откривања ради: „Али херој сам на друмовима: / Од свега највише волим да се опијем а после тога још да путујем [...]“ (Петровић 1997: 54). Јасно је да су у питању романтичарски корени индивидуалног динамизма. Сетимо се, на пример, Бајронове синтагме – из писма написаног 26. септембра 1813. будућој супрузи Анабели Милбанк – која сажима епоху: „Не могу да мирујем“ (BYRON 1899: 401). Уосталом, смисао Харолдовога ходочашћа, ако уопште постоји, било је, током римског путовања, трагање за људским духом у дубинама видљивих материјалних остатака историје. Како у свести песничког субјекта смисао богатства осета није у њиховом квалитету, већ у квантитету, тако код „херметичног“ Растка причу, нарацију, земењује калейдоскопско регистровање сензација. Рекло би се да он одлази корак даље од романтичарске субјективности и, током једног италијанског путовања, сопствену личност смешта у материјалност, а узбуђење због новине, због богаћења обузима га и усређује као песника: „Све оно што је материјално; градови, бакшиши, несносни туристи, моја личност, није ми сметало да будем узбуђен, срећан. Апсолутно срећан“ (Петровић 1988: 20–21). Чини се да је овде буржоаски лик аутора суспендован за рачун поетичности песничке субјективности. Суочавање материјализма и идеализма јесте и иначе важан део значајног тока модернистичке књижевне реторике. Аргумент материјалности у великој мери дотиче књижевно писање: он, као што истиче француски филозоф Жак Рансијер, циља на политику књижевности, чија је срж однос између *све рећи и рећи нешто сувишно* и одређеног друштвеног и политичког стања (РАНСИЈЕР 2008). Песник-Јуда, дакле, као да хоће да оде корак даље: с једне стране је материјалност света, с друге песничка екстаза, али истинска срећа превазилази и једно и друго, или чак и једно и друго своди на исто – простор изван материјалне реалности грађанског света, симболизоване у урбанитету, напојницама, туризму и, напоследку, личности.

Занимљиво је размислити о личности као нормативном концепту који спутава слободу и који би требало деконструисати, што се толико чини у савременој постструктуралистичкој теорији субјекта (Еспозито 2012). Чињеница је да Расткова поезија настаје у време „кризе субјекта“, која је постала хронична болест у раздобљу након Великог рата: одговор на питање *Ко сам ја?* био је релативно једноставан све док је историја била „непокретна“, а друштвене структуре стабилне, као и норме које су их одражавале, удахњујући пролазности дах вечности (па је и откровење било везано за оностраност, а не за иманенцију егзистенције) – умирало се у истом свету у ком се рађало. Али као што спретно назначавља француски историчар Же-

рар Венсан, човек модерности живи у доба нагомиланих успомена и утисака, а ипак је приморан да створи властити животопис (ВЕНСАН 2007: 150). Петровићев одговор је поезија лелујаве субјективности, одгођености, уроњености у нестабилност света, укључености у судар налога биографије и изазова поетике, што најбоље показују последња два стиха поменуте песме *Пућиник*, у којима се, можда и пародијски, а можда и меланхолично, укршта хераклитовска визија несталности и хришћанска визија коначности: „И то записах крај једне реке... / И амин!“ (ПЕТРОВИЋ 1997: 54).

Растко често у контрасту налази идеју вредности, и он на једном месту у том духу каже да је умео да чита Дантеа, онда би упоредо читао *Раж* и *Пакао* (ПЕТРОВИЋ 1988: 21). Растков песнички режим чулности јесте динамички и епифанијски, појединачно непосредно води ка општем, али то опште је, будући у кризи, недокучиво и несхватљиво, и јавља се само као слутња песничке субјективности која, као што смо видели, себе замишља ван оквира материјалности субјекта. Његова поезија је поезија екстазе; он чак на једном месту каже да не остварује велику уметност, „већ само велику екстазу“ (ПЕТРОВИЋ 1997: 91), која је немогућа без пројекције особене и загонетне песничке субјективности, квалитетне тачке пресецања поетике и биографије.

На који је начин „бол што све пролази“, поменут у огледу *Ойцѣи њодаци и живои ѡесника*, уграђен у Расткове стихове? Изгледа да одговор на ово питање лежи у метафорама обогаћивања и путовања, које песнички субјект често употребљава. Видимо, дакле, да живот песника *quia* песника обједињује два битна, комплементарна аспекта: с једне стране, то је „бол што све пролази“, што се све троши, хаба, нестаје, бол услед неминовности сиромашења, док је, са друге стране, идеја да се емоционални регистри, поезије ради, морају богатити. Растко је свестан да такво богатство није никаква датост. Увећавање је могуће само као присвајање нових емоција и чулних доживљаја, односно као присвајање сваковрсних новина. Управо та свест о неминовности сиромашења (све пролази, хераклитовски говорећи) присиљава Растка на модерност, односно на тражење (емоционалног) богатства у модерности која мора да аминује себе производећи неку врсту рационалности.

Песнички би живот стога у свом идеалном виду био непрекидно присвајање новог, при чему то ново не би водило никуд: уколико би постојао циљ, постојао би и крај живота и уметности. У модерности постоји, наравно, као што читамо у запису *Један боем* и пококурантеовско засићење егзистенцијом: „После извесних година тешко је наићи на књигу која би начинила велики утисак на нас, још је теже наићи на човека чија би личност значила једну узбудљиву новост за наш живот“ (ПЕТРОВИЋ 1977: 159). Прави одговор на досаду живота јесте путовање као палимпсест жеље:

„Мислим да оно што чини да Монтерлану изгледа као да су његова путовања немогућа, јер га нешто, као звер, гони да напушта одмах

место у које је тек стигао, само је доказ колико је путовање у путовању, а да је застајање само обнављање чежње за даљим путовањем“ (ПЕТРОВИЋ 1988: 42).

Путовање нема телеологију у некаквом оностраним откровењу, оно је само себи сврха – и амин, како би то, рационално или не, изразио песнички субјект.

Читава Расткова концепција песничког живота почива на овом аминовању, утемељеном на прећутаном удаљавању од краја, од завршетка, и то тако што се, са једне стране, ужива у емоционалном обогаћивању које доносе нова „друштвена освајања“, а са друге стране, очи држе упрте ка самом исходишту, као нечем блиском, тек напуштеном: отуда тајна рођења, словенска митологија, византијска историја, отуда, најзад, прекомерна телесност и њена метафорика, као и „младићство“ и херметизам Расткове поезије – све праћено самопорицањем субјекта у *Пробуђеној свесћи*: „Новом ћу се, свежом, храном морати сутра утољавати; тако да ћу је се, као да би да се докаже и истинитост ове књижице, још сутра морати можда најогорченије одрећи, и ње и своје мисли од јуче“ (ПЕТРОВИЋ 1997: 96).

Ако бацимо поглед на шири културни контекст нашег времена, видећемо да су овакви Расткови ставови, барем у контексту јужнословенских књижевности, уистину битни. Живимо у времену када су идеје континуитета, симетрије, хармоније и јединства свести замењене идејама дисконтинуитета, асиметрије, дисхармоније и фрагментарности. Растко не занима лепота целине, већ његов песнички субјект, у *Оћкровењу* и другде, разара лажни ред универзума и подрива деловање моћи која тај ред производи и која прикрива расцеп, расипање и пораст нереди. Естетизам је облик (само)контроле субјекта, а прикривање дубине и бола расцепљености јесте нека врста креативног саучесништва са поретком такве контроле. Премда вероватно никада неће прећи праг смисла, животна иманенција, присутна у метафори путовања, јесте место правог песниковог богаћења. Она је нешто са чиме и књижевност, и књижевна критика и политика морају да се изборе јер, како би то рекао Анри Лефевр, у последњој инстанци свакидашњи живот суди мудрости, знању, моћи (LEFEBVRE 1988: 6). Растко је добро осећао Демоклов мач свакидашњице што одстрањује сваку метафизику, а његово *Оћкровење* је у највећој мери везано за иманенцију њених неухватљивих моћи.

Растков песнички субјект не упада у могућу грешку рационализације стања о којем настоји да пева: после искуства Првог светског рата и послератне друштвене и економске кризе тешко је било очекивати да се историја руководи оним што интелектуалцима одговара. Растко жели да оде с оне стране материјалности, али је свестан да је и његова личност њен део, што је велики интелектуални искорак у међуратном раздобљу. „Од самог себе ти си образовао један нови космос и нову неку могућност васељенску са законима унутарњим“, записаће он у *Пробуђеној свесћи* (ПЕТРОВИЋ 1997: 87),

свестан модерне кризе општег и свестан да је космос сазнатљив једино путем обogaћивања различитим садржајима, који не јамче за личност, али јесу праг преко којег некривотворена песничка субјективност мора, свесна ризика, да прекорачи. Јер Растков Јуда осећа да издати било шта у свету без општости значи издати самог себе, као што читамо у многим текстовима међуратне европске књижевности, па и у реченици знамените параболе из великог романа о процесу сиромашења субјекта после краја саморазумљивости хришћанско-хуманистичке традиције: „Dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn“ (КАФКА 1960: 156).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕЛ-ВИЉАДА, Џин Х. *Умειносѝ ради умειносѝи и књижевни живоѝи*. Нови Сад: Светови, 2004.
- БЛУМ, Харолд. *Анѝиѝеѝиѝичка криѝиѝика*. Маја Херман Секулић (прев.). Београд: Слово љубве, 1980.
- ВЕНСАН, Жерар. Историја тајне? *Исѝориѝа ѝриваѝноѝ живоѝиа 5*. Љиљана Мирковић (прев.). Антоан Прост, Жерар Венсан (ур.). Београд: Clio, 2004.
- ГАДАМЕР, Ханс Георг. *Евроѝко наслеђе*. Божидар Зеѝ (прев.). Београд: Плато, 1999.
- ГВОЗДЕН, Владимир. *Срѝска ѝуѝѝоѝисна кулѝура 1914–1940*. Београд: Службени гласник, 2011.
- ГРДИНИЋ, Никола. Поезија Растка Петровића. Поговор у Растко Петровић, *Песме*. Никола Грдинић (прир.). Сремски Карловци: Каирос, 1997: 165–182.
- ДИЛТАЈ, Вилхелм. *Доживљај и ѝесниѝѝиво*. Саша Радојчић (прев.). Нови Сад: Orpheus, 2004.
- ЕСПОЗИТО, Роберто. О личности. *Злаѝна ѝреда*. Оливера Миок, Никола Дото (прев.). Нови Сад, 12/ 126–127 (2012): 4–7.
- ЈОВИЋ, Бојан. *Поеѝиѝика Расѝка Пеѝровића*. Београд: Народна књига – Алфа – Институт за књижевност и уметност, 2005.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. *Оѝкровење*. Зоран Мишић (прир.). Београд: Просвета, 1968.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. *Пуѝѝоѝисѝи*. Милан Дединаѝ и Марко Ристић (прир.). Београд: Нолит, 1977.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. *Сиѝилиѝа и друѝи ѝуѝѝоѝисѝи*. Радмила Шуљагић (прир.). Београд: Нолит, 1988.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. *Песме*. Никола Грдинић (прир.). Сремски Карловци: Каирос, 1997.
- РАНСИЈЕР, Жак. *Полиѝиѝика књижевносѝи*. Марко Дрча, Горана Продановић, Мирјана Маринковић, Јелена Михајловић, Оливера Ранковић, Мерина Судар (прев.). Нови Сад: Адреса, 2008.
- ХАЈДЕГЕР, Мартин. *Мишљење и ѝевање*. Божидар Зеѝ (прев.). Београд: Нолит, 1982.
- ХАУЗЕР, Арнолд. *Соѝиѝална исѝориѝа умειносѝиѝи (II)*. Веселин Костић (прев.). Београд: Култура, 1966.

ХЕРДЕРЛИН, Фридрих. *Хлеб и вино: избране њесме*. Бранимир Живојиновић, Иван В. Лалић (прев.). Београд: Српска књижевна задруга, 1993.

ШУЛТЕ, Јорг. Тајна у поезији и филозофији хуманизма. *Полиџике џајне*. Петар Бојанић (прир.). Београд: Народна библиотека Србије – Институт за друштвену теорију, 2007: 299–327.

*

BYRON, George Gordon. *The Works of Lord Byron, Letters and Journals*. Ed. R. E. Prothero, 6 vols. London: John Murray. T. III, 1899–1904.

КАФКА, Franz. *Der Prozes*. Frankfurt: Fischer, 1960.

LEFEBVRE, Henri. *Kritika svakidašnjeg života*. Predrag Vranicki, Noemi Jungwith (prev.). Zagreb: Naprijed, 1988.

Vladimir Gvozden
Slobodan Vladušić

POETIC SUBJECT, ENRICHMENT, TRAVEL: RASTKO PETROVIĆ'S CONTEMPORANEITY

Summary

This paper analyses the poetic subject in the poetry of Serbian modernist poet Rastko Petrovic (1898-1949). The authors show that Petrović's poetry is steeped in the mystique of the new, embodied in the idea of sensory enrichment and the metaphor of travel. Dedicated to enriching the existential dimension of sensing without the cognitive dimension of processing sensory impressions, Rastko Petrovic is not the poet of knowledge but the poet of experience. Travel, which he often writes with a capital T, is registered in Rastko poetry as a way to be constantly subjected to new sensory experiences. Finally, the paper shows how contemporary these positions sound in our times, when the ideas of continuity, symmetry, harmony and unity of consciousness have been replaced by ideas of discontinuity, asymmetry, disharmony and fragmentation.

Др Владимир Гвозден
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
vgvozden@open.telekom.rs

Др Слободан Владушић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
svstalker@gmail.com

Александра М. Петровић

РАСТКОВО РОЂЕЊЕ У ПЕСМАМА *ЈЕДИНИ САН*, *ТАЈНА РОЂЕЊА* И *СВИ СУ ЧАНЦИ ПРАЗНИ*

У раду се преиспитује мотив рођења у песмама *Једини сан*, *Тајна рођења* и *Сви су чанци празни*. Ако се ослонимо на методолошке предиспозиције постструктуралиста и феноменолога, у Растковим песмама аутентичност и слобода појединца по рођењу утврђују се као недостижни и од човека отуђени конституенти људског бића. У складу с тим не можемо а да се не запитамо да ли је човеково рођење истовремено и његова смрт. Полазећи од пренаталног периода човековог живота, преко тајне рођења па све до момента када се живот открива кроз искуство субјекта, сугеришући притом непрекидно присуство органског-несвесног, Растко Петровић човеково рођење разуме као прво (и последње) човеково свезивање, као тескобу и коб, где се човек тек претпоставља као човек, где човека више нема.

Кључне речи: рођење, тајна, аутентичност, слобода, смрт.

Када је бог умро, све ствари и сам човек, према Ничеу, попримили су изглед „бестежинског“. „Било је потребно нешто ништа мање до насилно да се прене тај тупи бол друштвеног света и натера да се покрене и живи, да се људски дух одврати од пристајања на не-биће“ (TRILING 1990: 174). Епоху модерне стога Ниче види као епоху превазилажења, у којој задатак мисли није више продирање у основу, већ дивљење непосредној стварности, која одише неким новим богатством боја и значења, о којима древно човечанство није ни сањало. Успостављајући разлику између безначајности порекла и богатства пуноће боја стварности која окружује, немачки филозоф конституише идеју о задатку мисли 20. века: та мисао више не познаје ни основу, ни оно што је органско, нити идеју истине, већ она презузима улогу неаутентичног изумитеља стварности, која се више никада неће препознати као целина, већ само у фрагментима, као неко коме је додељена ексцентричност без центра.

Оно што иступа као значајан елемент модерне свести човека 20. века, међутим, јесте осећање да се нешто велико и несавладиво испречило између њега и „његовог органског завештања“ (TRILING 1990: 168). Постајући тако захтеван проблем нововековне културе, то осећање поприма својство *ойциџе*, којег карактерише свеукупни осећај нечега демонског или нељудског што је запосело све људе на земљи, земљу и ваздух који удишу. У технолошком друштву, о којем нам сведочи Лајонел Трилинг, „природни процеси људског постојања задобили су морални статус у мери у којој се осујећују“ (1990: 168); као да је и људска мисао запоседнута од стране неке машине, страшније од свих оних које је замишљао Емерсон. Тако Маринети у свом *Фуџуристичком манифесту*, објављеном 1909. године у париском часопису *Фиџаро*, пише о лепоти и виталности машине, стварајући нов мит о модерном. Модерно више нема посла с аутентичном стварношћу, већ се аутентични импулс гаси у надреалном, чији је књижевни израз пронађен у футуристичком одушевљењу новом машинском ером. Органском као друштвеном и моралном идеалу претпоставља се механичко, а аутентично својство гуши се пред опсадом неаутентичног, против којег је било усмерено само органско начело. Последица преваге неаутентичног над аутентичним јесте опште осећање људске отуђености, а „човек је“, како каже Вајлд, „понајмање оно што јесте“ (TRILING 1990: 157). Истина је, према томе, вредност која се раствара, а веровање у супериорност истине над не-истином условљено је животним околностима чије је вредновање утврђено у друштвено структурираним нормама (в. ВАТИМО 1991: 170–173).

У свом *Ойкровењу* Растко Петровић ће поћи у потрагу за „јаством“, за аутентичним у људскоме роду, а – сходно томе – за истином и слободом. Аутентичност која би га учинила слободним песник не може пронаћи у стварности која му је знана. Стога он лично ослобођење тражи у непознатом, у тајни. О тајни се, међутим, не може говорити као о месту на којем се негира истина, јер тада бисмо говорили о подручју не-истинитог. Тајна је, заправо, место на којем се истина открива у сопственом прикривању, а човеково ослобођење – тек у успостављеној слободи; јер слобода по себи у новонасталој стварности више се не тиче човека. За њу је човек странац, па она кружи око њега, непрестано одајући утисак да припада неком другом. Путем непосредних чулних и телесних представа наш песник, према томе, покушаће да продре у подручје органског-несвесног, у тајну рођења, у сам извор, како би је досегао. У песми *Једини сан* отклон од ужаса који је у човека утиснуо Велики рат и смисао који му стварност не нуди Растко тражи у пренаталном периоду човековог живота. Када у првој строфи песник пита „где сните недирнуто?“ (ПЕТРОВИЋ 1974: 72) и посведочи да се недирнуто једино може сањати у мајчиној утроби („За њега бар знам да сања тај сан / У трбуху своје матере“), не можемо а да се не осврнемо на питање чиме је тај трбух у којем он сања испуњен. Испуњен је течношћу – да будемо прецизнији – плодовом водом, која омогућава да се плод безбедно развија у

материци све до рођења. Мотив воде, који се у првој строфи даје посредно, непосредно ће се открити већ у другој строфи:

„Тако тесно обвијен као да сања о простору,
О дубинама: о, да сна кошмарске размере
И дрхтања!
Његов мозак тек утиче у лобању:
Тако му око свег тела кружи чудна мисао;
О величанствено је да се у дивном оваквом мору
И чекању не утапа ни једна визија стварности,
Очи му се још никада нису обнажиле на светлости“ (Петровић 1974: 73).

Вода, сан, стварности и светлости четири су кључна места око којих се окупљају остали стихови у овој строфи. Снимајући у дивном мору, лирски субјект образује песничку слику у којој су сан и вода, са једне стране, супротстављени непознатој стварности, која постоји једино у визијама, а са друге, у супротности са светлошћу, пред којом се његове очи још увек нису обнажиле. Према томе, слика коју конститушу вода и сан контрастира са сликом коју сачињавају стварност и светлост. Супротстављајући *воду* и *сан светлости* непознатој *стварности*, песник већ у четвртој строфи сагледава цивилизацију као ужас испуњен неподношљивим боловима и неким изненадним радостима, као немогућност настањену фантомима (в. Петровић 1974: 73), што води ка сазнању да цивилизација по својој природи не нуди човеку ниједан аутентични импулс осим личнога бола. Стога лична целовитост може постојати само преокретањем стварног неаутентичног у сновиђење, где почива аутентично, јер „сањарењу припадају валери који обележавају човека у његовој дубини“ (Башлар 2005: 30), а човек тада, директно уживајући у свом бићу, стиче привилегију самовредновања. Органицистички карактер материјализованих слика, као што је слика воде у сну, зато сугерише једно искрено осећање првобитности, при чему се вода открива као орган света, као сам извор човековог постојања. Као таква, она „постепено постаје елемент материјализујуће имажинације“ (Башлар 1998: 19) да би у једној двострукој слици, у слици мозга – тела, у којој се откривају чворови сна, сан заменио материју: вода је узела простор. Овде, у овом чвору, вода је мозак који „тек утиче у лобању“ и истовремено кружи око тела у знаку чудне мисли. Називајући је „морем“ у шестом стиху друге строфе, песник дозива воду дајући јој кроз сан „смисао најдаље постојбине“ (Башлар 1998: 68). Шестим и седмим стихом („О величанствено је да се у дивном оваквом мору / И чекању не утапа ни једна визија стварности“) Растко сугерише визију другачијег света. У свету у којем је „сањарење у којем се сања о материји – материјализујуће сањарење“ (Башлар 1998: 70) вода је та материја која прима мноштво утисака и осећања. Призор дивног мора у мајчиној утроби симбол је мајке, оне која храни и пружа уточиште. Према Башлару, који се радо позива на психоаналитичку студију Марије Бонапарте,

„море-стварност не би само по себи могло да привлачи људе како то чини. Море им пева песму са два домета, од којих највиши, најповршнији није и најчаробнији. То је дубока песма... која је одувек људе привлачила мору. Ова дубока песма је матерински глас, глас наше мајке. Не волимо ми гору зато што је зелена или море зато што је плаво, мада то наводимо као разлоге њихове привлачности, већ зато што део нас, наших несвесних осећања налази своју реинкарнацију у плавом мору [...]“ (1998: 148).

Слику мајке – хранитељице не илуструје прозирна вода, већ помало замућена, каква је и плодова вода која је испунила сав простор између мајчиног трбуха и бића лирског субјекта. Кружећи око тела и урањајући у њега, тако што је тело и гута и удише, вода сачињава тело. Она истовремено обухвата тело и бива обухваћена, унутра је и споља. Благожућкасте је боје, а у себи садржи беланчевине, па се путем плодове воде у сну указује на слику мајчиног млека. Представа мајчиног млека слика обгрљујућу материју која „подсећа на најстарије блаженство, на најдражу храну“ (Башлар 1998: 155). Њоме *хранљиви/хранитељски* елемент, какво је мајчино млеко приказано посредством воде, уздиже лирског субјекта из простора микрокосмоса до макрокосмоса. И као што се земља храни пијући воду, тако и субјект своју визију једне друге стварности напаја водом у жељи да се вине до космоса; јер, како Башлар запажа, „вода је суперлатив, нека врста супстанце супстанце, супстанца мајка“ (1998: 64). Хранитељски елемент, дакле, постаје медијум помоћу кога човек хрли у загрљај космосу, односно сеже за бесконачним, према којем се мери са самим собом. Отуда његова друга стварност остаје наизглед сигурна и нетакнута у стерилној и чистој средини каква је плодова вода, у њој се „не утапа ни једна визија стварности“, па се очи лирског субјекта „још никада нису обнажиле на светлости“. Тако створеном свету вода даје неку платоничарску свечаност, а песник, помоћу воде, човекову стварност подвргава другој, идеализованој стварности, стварности без брљотина и тешкоћа.

Свака првобитно бистра вода, међутим, временом потамни.

„Тешка вода никад не постаје лака, тамна вода никад не постаје светла. Увек је обрнуто. Прича воде је људска прича о води која умире.“ (Башлар 1998: 66)

У песми *Тајна рођења* уместо чисте и светле плодове воде „црвенило дотече из матере“ (Петровић 1974: 74). Песник више не пева о дивном мору у којем се никада није утопила ниједна визија стварности; он сада пева о крви – о „црвеној плими слободе“ (1974: 74), о „црвеној светлости дома где се не враћа“ (1974: 74). Певајући о крви и о умрлом дому где се не враћа, песник открива тајну рођења која ће га одвести „до места смртног кошмара“ (1974: 75). Да ли је према томе – запитајмо се – човеково рођење истовремено и његова смрт?

Немачки филозоф Петер Слотердајк под априоријем рођења не подразумева услов стицања језика или комуникације као могућност човековог доласка на свет, већ априориј рођења разумева као „разрешење сваког појединог индивидуума из феталне комуније са мајком“ (1991: 90). Полазећи од значења префикса *раз-* у глаголској именици *разређење* Слотердајк утврђује да разрешење подразумева укидање везе између новорођенога и мајке и поновно ослобођење мајке, која је најзад лишена онога што ју је отежавало. За разлику од мајке, дете је „у мајчином тијелу било слободно и лако, такођећи разријешено (*entbunden*) и ослобођено, и тек рођењем бива оптерећено и свезано за свијет“ (SLOTERDAJK 1991: 91). Стога априориј рођења почиње у тренутку доласка на свет, када отпочиње и спознаја тежине тога света. У покушају да разоткрије тајну рођења, којом његово биће остаје разрешено везе с мајком и, уједно, присвајајући целим својим телом битност онога што је битно из раскинуте везе, песник, пред начелима и каљачама света којем сада припада, остаје отуђен од њега:

„Али црвена светлост дома где се не враћа,
И крепко тело још звучно од химни и покрета
Побркаће ме код начела и каљача,
Побркати – ха дивоте! – и отуђити од света!“ (Петровић 1974: 74).

Крв из матере, коју песник назива *црвенилом*, *црвеном свейлошћу* или пак *црвеним зраком*, гарантовала је „прашумски занос слободе“ (1974: 74), док њено дотицање и тајна коју са собом (од)носи сада води до места на којем спасења нема. Започето величанствено сањарење у чистој води дивног мора завршава се у тамној и злослутној средини каква је крв. Тако, уместо слободно, новорођено биће бива „за цели живот оптерећено бременом постојања које се више не може уклонити“ (SLOTERDAJK 1991: 91). Попут каквог усуда, црвени зрак који мозак хоће да прободу (в. Петровић 1974: 74), као заувек дубоко утврђено осећање аутентичног и слободног у човековом бићу, које ничему на свету не приања, мори лирског субјекта водећи га до голе отуђености и најдубље усамљености. Песниково дубоко осећање да је некада могло бити слободе, дато у знаку светлости из далеког дома којем се нико не враћа, кореспондира са осећањем које се приметно негде у најдаљем кутку сећања палих божанских птица. Легенда о божанским птицама, чији је дом некада био највиши зрачни коридор, мада су се снови и љубав догађали под отвореним небом, сведочи о рођењу као о паду, при чему је ошамућено младунче, пропутивши прилику да у ваздуху рашири своја крила и полети, у разлупаној љусци, сада укочених крила, остало заувек свезано за земљу. Судбина палих божанских птица, у којима и даље живи слутња о томе да су некада постојале друге могућности које су њима остале ускраћене и које се више не могу досегнути, па сада трапаво трчкарају по Земљиној површини, чврсто осећајући да нешто с њима није у реду, слична је судбини човековој, о чему нам песник пева у последњим стиховима песме *Тајна рођења*.

„И покрих земљу телом да је сачувам од испарења,
 И њушках је тако дуге дане
 Док не застрепих од раздражења.
 Али умрли дом где се не враћа
 Одвући ће ме тајном до места смртног кошмара,
 И неће ми рећи нико тад – која је стаза најкраћа
 До спасења: Но умрећу, видим, од прскања
 Дамара“ (1974: 75)

Суочен са земљом на коју је пао, лирски субјект, стрепећи од раздражења, суочиће се са својим новим домом – домом без уточишта. Остављен и без старог дома, који се враћа кроз визију непокретног детињства¹, песник живи удес сопственог постојања. Ако му умрли дом, у који се више не може вратити, а који је био једини заклон и први свемир, својим смислом указује на истину и слободу човековог постојања, онда га тај исти дом, који истину открива у њеном сопственом прикривању – у тајни, одводи „до места смртног кошмара“. У новом дому, у којем се препознају само језа и ужас живљења, истина је, чини се, још неопходнија. Нужно је, према томе, открити тајну. Како тајна измиче самој себи, тако човек задржава право да истину одгонетне из ње и утврди је као коначну. Откривена тајна, међутим, рекла би човеку ону истину „дубоко запретену у тој истини о нама самима за коју верујемо да је имамо непосредно у свести“ (Фуко 1976: 64); јер само је таква истина подношљива и могућа и једино се њоме ослобађа оно што је њоме и било скривено. Те уместо до спознаје и слободе, песник, измичући самоме себи, својим рођењем стиже до места на којем нема нити истине нити спасења. Са мишљу, којој је по рођењу одузета свака слобода, он не види могући пут ка избављењу, па нервно распет, у врхунцу чулне осетљивости, пренапрегнутих живаца, слуги да ће умрети „од прскања дамара“. Стога се рођење може разумети као прво човеково свезивање, као тескоба и коб, где се *човек*, како вели Маркс, тек претпоставља као *човек*, а његово битисање као бдење². Не бити човек пошто се буде рођен, трагика је

¹ Говорећи о ономе што би се могло подвести под значење и смисао *куће*, Гастон Башлар у својој студији *Поеџика њросџора* запажа да се успомена на старе домове враћа као слика непокретног детињства, као непокретан Праискон, чиме се онај који се сећа окрепљује и доживљава фиксацију среће (в. BAŠLAR 2005: 29). Да је некадашњи дом доживљен и као прилика непокретног детињства говоре следећи стихови Растка Петровића:

„Светлост, чуј, из дома где се не враћа
 Пламени зрак, чуј! Кроз пребеле шаторе
 За смешног младића
 (Коме се визија детињства враћа!)“ (Петровић 1974: 74).

² Слотердајк наводи мисли румунског теоретичара Емила Сиорана о несрећи да се буде рођен:

„Не бити рођен, већ сама помисао на то – које ли среће, које слободе, којег пространства!

Сред тјескобе и забуне изненадно смирење у помисли на фетус којим се било.

човековог рођења која отвара ново питање о људском постојању уопште. „Психоанализа је то изрекла на други начин: рођење је нека врста смрти“ (BODRIJAR 1991: 148).

Као иреверзибилни индивидуални догађај, рођење је у истој мери трауматично као и смрт. Ипак, својом неповратношћу оно указује на извесну раздвојеност од „*смртоносног* догађаја рађања“ (BODRIJAR 1991: 148). „Расцепљеност рађања и смрти и с њом здружени усуд који оптерећује тако расцепљени живот“ (BODRIJAR 1991: 148) за последицу имају оно што би се могло назвати апсурдом физичке судбине човека: живот је унапред изгубљен пошто је одређен физичким пропадањем тела. У том смислу, феномен рођења бива идеализован на штету феномена смрти, али, као такав, остаје непознат, нем и без одговора, те не пружа никакво спасење. Тако, у расколу између две опречне димензије човековог постојања, песник је у шестој строфи песме *Сви су чанци празни* „капом супе“ призвао оно „богатство из матере“ (Петровић 1974: 76) које ће га одвести до бесконачног, до места на којем се може начинити отклон од онога што га раздваја и досегнути аутентичност и целост свога бића. Богатство из мајчине утробе, попут најстаријег блаженства, за песника је сада „топла супа детињства“ – хранитељски елемент – који би могао, као што је то чинила вода у песми *Једини сан*, својим онтолошким доказом о бићу песника да узнесе до највећих висина, до слободе, у загрљај космосу. Како је, међутим, и последња кап супе ишчезла, а без ње се не може до недирнутог места матере, које је једино било дом, постигнуто ослобођење прекида сваку везу са слободом у тренутку када се и само конституише.

„Боже, ослободио сам се свих веза, свих морала:
Гушим се, зар, у плазми досаде;
Да је једна кап бар супе остала
Кроз победу се ову смешну прикраде.

У овој ноћи сви су чанкови празни
никакво поткрепљење!“ (1974: 77)

Свезан за земљу, а својим бићем раздвојен, субјект настоји себе изнова да ослободи путем сексуалног доживљаја. Иако сексуално уживање представља снажан потрес за биће, чак и губитак читавог једног дела онога што садржи само то биће, у пољупцима са женом и у њеним загрљајима лирски субјект још једном посеже за исцељењем. Исцељење у Другоме било би могуће када би и субјект и Други могли ући у сазнање које их обухвата. Како је, према Левинасу, „пријем лицем-у-лице једна констелација која је несводива на тоталитет“ (ЛЕВИНАС 2006: 65), тако је и повезаност два тела

Ако је бдијење зло, онда његове узроке ваља тражити у скандалу рођења, јер бити рођен значи бдијети. Стога би се ослобађање морало побринути за то да изглади трагове тог скандала, најкобнијег и најнеподношљивијег од свих“ (SLOTERDAJK 1991: 89).

ништа друго до везивање са Другим, које наставља да се објављује појединачно, у свом лицу. Однос са Другим, према томе, не одиграва се у уживању и поседовању, у слободи, већ се читава као веза у којој је Други онај који са висине влада том слободом, снажнији од субјекта и изворнији него све оно што се у субјекту догађа. Отуд се победа, којом је и освојио и покорио, открива као смешна и недостојна човека. Отуда је и после сексуалног искуства којим је, чинило се, ослободио и своје тело и унутрашње биће од свих веза и моралних стега, песник, уместо до спасења, поражен стигао у заблуду („У овој ноћи: радије заблуду; / Но какво спасење!“). Његов пораз не лежи у ограниченој слободи, јер „само њено ограничење било би трагично и скандалозно“ (Левинас 2006: 67); песников пораз почива у уживању слободе која је сама себи наметнута: она, наместо човека, бира човекову егзистенцију, која се тако изабрана открива као заблуда. Неуспех спонтаног ослобођења пробудиће ум, те ће његово умско биће, изазвано поразом, претпоставити „једно раскоријењивање јаства отргнутог од себе и које живи у универзалном“ (Левинас 2006: 67). Ни спонтано ослобођење у страсним загрљајима служавке ни ослобођење умног песниковог бића, према томе, не завршавају у слободи и спознаји коначне истине. Оно завршава у најдубљем болу, доводећи себе у питање и упорно се враћајући на сам извор, на место рођења. Отуда у деветој строфи, не супротстављајући телесно ослобођење умном, држећи, према томе, у једној руци секс, а у другој мозак, песник понире и пропада у црном пијанству са рујним челом суморности:

„У руци једној секс, у другој мозак,
Гроздове, ту бербу вечности:
Пијанством црним затетураћу га наузнак,
Упркос рујног чела суморности“ (1974: 77);

да би већ у једанаестој строфи запевао о бризи која притиче из матере, а која ће својом величином и тугом сваки склад раздерати:

„То притицала је брига из матере
Кроз дубину тањирног круга,
И сав ће, сав ће склад да раздере
Огромност њена и туга:
О, ја слободом ништа нисам стекао
Ни назрео дно понора страшна,
Па боље да сам у хлебари некој пекао и жвакао
Лепињу од земље и брашна [...]“ (1974: 77–78).

Сећање на дом, који се сада открива кроз снажну бригу материну, води песника до осећања празнине и бесмисла. Све оно што је некада, у мајчиној утроби, имало своју пуноћу и смисао сада је испражњено и остављено. Човеков додир са својим извором као са космичким животом чини егзистенцију јединственом и целовитом, све док се не означи почетак буђења једне егзистенције која себе доводи у питање. Растков вапај („О, ја слободом ни-

шта нисам стекао“) јесте једна врста освешћења и буђења егзистенције која тако пробужена себи остаје туђа. Поимајући свој властити услов, та егзистенција постаје јалова и она је код Растка означена празнином која собом ниједан чанак не може испунити. Зато су „сви чанкови празни“, а „чанак јаства“ (1999: 203), како га назива Тихомир Брајовић у свом есеју, као „динамична фигура у којој је свест о сопству исказана“ (1999: 203), сведочи о ономе што је празно а што је било пуно – о јаловости освојене слободе. Спрам човека, према томе, стоји човек безнађа – двојник – као „жива и препознатљива слика смрти“ (Водријар 1991: 158). Како је рођење смрти супротстављено, те се живо/неживо разумеју као дистинктивна супротност, тако и субјект не може са својим двојником да општи као са нечим изворним и живим. Заточен у сопственом дисконтинуитету, не имајући с ким да се размени, субјект се удваја у лудилу празнине и смрти. У последњој строфи тако ће песник рећи:

„У овој ноћи сви су чанкови празни,
У овој ноћи ни једне фикс-идеје,
Одвратићемо главе“ (1974: 78).

На овом месту у песми песник не сведочи о биолошкој смрти, јер смрт би значила ослобођење; али не пружа ни избављење, већ указује на бол и празнину човека који нестаје без и „једне фикс идеје“.

Тако на симболичком нивоу у песмама *Једини сан*, *Тајна рођења* и *Сви су чанци њразни* нема разлике између живих и мртвих: човеково настајање условљено је његовим нестајањем. Разоткривена тајна рођења, у којој је лежао обећани спас, проговорила је језиком којим у „појављивању себе лаже једна лаж“ (Левинас 2006: 75), као да опасност од заблуде произилази из неке учињене преваре, а аутентично, које своје место налази у слободи и истини као догодљивим чиниоцима човековог живота који се никада не догоде, нестаће са субјектом који се осипа и урушава. Његово настајање објавиће се као судбинско, јер субјект, у свом расколу и пропадању, никада више неће проговорити са оним што је у њему туђе и што се од њега откида.

ИЗВОРИ

Петровић, Растко. *Дела Расџка Пејировића, књиџа II, Поезија, Сабињанке*. Јован Христић (прир.). Београд: Нолит, 1974.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Башлар, Гастон. *Вода и снови – оџлед о имаџинацији мајџерије*. Мира Вуковић (прев.). Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књиџарница Зорана Стојановића, 1998.

БРАЈОВИЋ, Тихомир. Механика слике. Новица Петковић (ур.). *Песник Растко Пејровић: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999, 197–220.

ЛЕВИНАС, Емануел. *Тошалијеи и бесконачносй*. Спасоје Ђузулан (прев.). Београд: Јасен, 2006.

*

BAŠLAR, Gaston. *Poetika prostora*. Frida Filipović (prev.). Čačak – Beograd: Alef, biblioteka časopisa Gradac, 2005.

BODRIJAR, Žan. *Simbolička razmena i smrt*. Miodrag Marković (prev.). Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.

FUKO, Mišel. *Istorija seksualnosti: volja za znanjem*. Jelena Stakić (prev.). Beograd: Prosveta, 1976.

SLOTERDAJK, Peter. *Tetovirani život*. Milan Soklić (prev.). Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.

TRILING, Lajonel. *Iskrenost i autentičnost*. Branko Vučićević (prev.). Beograd: Nolit, 1990.

VATIMO, Đani. *Kraj moderne*. Ljiljana Banjanin (prev.). Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo, 1991.

Aleksandra Petrović

RASTKO'S BIRTH IN POEMS "THE ONLY DREAM", "THE SECRET OF BIRTH" AND "ALL CUPS ARE EMPTY"

Summary

In this work the motive of birth in poems "The only dream", "The secret of birth" and "All cups are empty" is being reconsidered. If we rely on the methodological predispositions of post-structuralists and phenomenologists, in Rastko's poems authenticity and freedom of an individual, upon their birth, are established as inaccessible and alienated constituents of a human being. That is why we cannot but ask ourselves whether the human's birth also means their death. Beginning with the pre-natal period of human's life, continuing with the secret of birth until the moment when life is uncovered through the experience of the subject, Rastko Petrovic understands the birth as the first (and the last) human's connection, as anxiety and fate, where the human is only assumed as a human, where human doesn't exist.

Гимназија „Светозар Марковић“, Јагодина

Докторанд на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

Одсек: Наука о књижевности

aleksandra.petrovic@gmail.com

МА Ивана Миљак

ЧАРЛИ ЧАПЛИН У ДЕЛУ БОШКА ТОКИНА

У раду се анализирају критички, теоријски и поетски текстови Бошка Токина у којима је писао о Чарлију Чаплину. Најпре се износе Токинови (а) ставови према Чаплиновим визуелним карактеристикама, мимици и гестовима, који се упоређују са мишљењима француских филмских естетичара, а затим (б) став према Чаплину као режисеру. Потом се анализирају жанровске особености црно-белих филмова у односу на Токинова становишта и становишта других европских чаплиниста. На примеру *Кинематографских њесама* расправља се о Токиновом ставу према Чаплину као симболу модерног времена, након чега се пореде пишчеве критике других филмских, књижевних и позоришних уметника са критикама Чаплинове уметности. Закључује се због чега је Чарли Чаплин у делу Бошка Токина један од главних предмета истраживања. У раду се, такође, доказује релевантност Токинових анализа међу најважнијим студијама о Чаплиновом стваралаштву, како домаћих тако и страних аутора.

Кључне речи: Бошко Токин, Чарли Чаплин, филмска естетика, режисер, кинематограф.

Двадесетих година прошлог века почиње интензивно бављење Чарлијем Чаплином. Међу најзначајнијим ауторима који су анализирали дело овог комичара у том периоду истичу се Ричото Канудо (Ricciotto Canudo) и Луј Делик (Louis Delluc). Њихове ставове преузимају и развијају остали филмски естетичари, окупљени око часописа *Нови дух* (L'Esprit nouveau), као што су Ели Фор (Elie Faure), Жан Епштен (Jean Epstein), те синеасти из других школа и земаља.

Бошко Токин је заузимао значајно место међу француским филмским естетичарима, јер је текстовима о естетици кинематографије доприносио новом духу њиховог часописа и, како сведочи, заједно је са представни-

цима француске филмске школе постављао темеље филмологије (Токин 1921a: 8).¹

Литература о јунаку црно-белих комедија нагло је расла, о чему је сведочио и сам Токин. На пример, 1920. извештава да се о њему много пише и да је високо цењен (Токин 1920д: 3), а годину дана касније да је „литература о Чаплину прилично велика“ (1921a: 6). Године 1924. рубрику *Филмска џанорама* Токин посвећује књигама и ревијама о Чаплину, зато што се „о њему највише пише и зато што постаје центар пажње и инспиратор модерних песника и уметника“ (1924: 5). Ни деценију после, Чаплин не престаје да буде у средишту литературе: „О Чарлију Чаплину написано је само на француском језику двадесетак књига и безброј чланака. Ако се дода све оно што је написано на осталим језицима о њему, имамо пред собом читаву библиотеку о генијалном глумцу и аутору“ (Токин 1936a: 28).²

Каснији аутори писали су, такође, о многобројној литератури посвећеној Чаплину. На пример, Александар Лејтес (Aleksandr Lejtes) о томе сведочи:

„Ogromna literatura posvećena je u inostranstvu Čarli Čaplinu. Neki njegovi poštovaoci tvrde da je po broju dela ona skoro ravna literaturi posvećenoj Šekspiru. U ovom tvrđenju, razume se, ima dosta preterivanja. Ali jedno je nesumnjivo: broj knjiga, članaka, studija o Čaplinu i previše je veliki“ (LEJTES 1948: 61).

Насупрот светској, домаћа литература о Чарлију Чаплину далеко је оскуднија: „Paradoksalno je da su Čaplinovi filmovi danas deo naše svakidašnje recepcije genijalnog Čaplinovog opusa, a da se knjige i literatura o Čaplinu kod nas mogu nabrojati na prste jedne ruke“ (LAZIĆ 2009: 11).

Прву познату монографију на српскохрватском говорном подручју, под називом *Шарло Чарли Чајлин*, написао је Милутин Игњачевић 1928. године. Од тада па до данас, чини се да су домаћи аутори о Чаплиновој уметности више доприносили преводилачким, него ауторским радом. У Загребу је 1948. преведен московски зборник, у којем се налазе чланци, расправе и документи о звезди немог филма. Неке делове из тог превода, пренео је Радослав Лазић у зборник из 2009. године, додавши им радове махом страних

¹ Његов текст *Покушај једне кинематографске естетике* у литератури се сматра првим значајним теоријским штивом о филму код нас (в. Volk 1986: 71; PETERLIĆ 1990: 633; STOJANOVIĆ 1993: 10; БАБАЦ 2009: 179). Најпре је штампан у листу *Проџрес*, у броју 120–122, а убрзо после тога, под називом *L'esthétique du cinéma*, излази на француском језику у првом броју часописа *L'Esprit nouveau*.

² Од свих књига о Чаплину, Токин издваја *Die Chapliniade* Ивана Гола (Yvan Goll) због форме у којој је тема обрађена: аутор је авантуре о Чарлију Чаплину уобличио у кинематографску поезију. Посебан чланак Токин посвећује и књизи *Charlot ou la naissance d' un mythe* француског писца Пјера Лепрона (Pierre Leprohon), која доноси Чаплинов психолошки портрет. Од француских естетичара истакао је књигу Луја Делика, а цитирао је Ели Форова размишљања о Чаплину са којима се слагао.

аутора. Исте године када је у Загребу изашао руски зборник, преведена је студија *Таленај и ѿглед на свей* Александра Лејтеса. Интересовања шире читалачке публике задовољила су издања Чаплинове аутобиографије и књига о његовом приватном животу. Тек 2012. године излази књига која није само плод преводилачког рада – *Чарли Чајлин у очима евројске авангарде* Бојана Јовића.

Поменути студијама, зборницима и преводима, претходе радови домаћих авангардиста. Међу њима се издвајају Милош Црњански, Растко Петровић, Бранко Ве Пољански, Душан Матић, Ђорђе Јовановић, али највише од свих, издваја се Бошко Токин, „први и најплоднији аутор на тему Чаплиновог кинематографског стваралаштва“ (Јовић 2012: 144).

Још је писац поменуте прве домаће студије о Чаплину – Милутин Игњачевић увидео значај Токинових текстова: „И код нас је пуно писано о Чаплину: Б. Токин, Растко Петровић и други“ (1928: 15). Бојан Јовић је неке од Токинових закључака о Чаплину груписао у целине према идејно-идеолошким и културолошким премисама. Затим је приказао Токинов однос према литератури о Чаплину, осврћући се највише на анализу Голових *Чајлинијада*.

У овом раду исцрпно ће се анализирати текстови Бошка Токина о Чарлију Чаплину. Токинова размишљања о Чаплиновој уметности градуирају од оних која се тичу универзално допадљивих елемената до оних која одгонетају суштину Чаплиновог дела.

Тако су одевни предмети, неодвојиви од Чаплина, били похабан смокинг, полуцилиндар, штап и ципеле налик клоновским. Токин је на њих указивао када је писао о почецима Чарлијевог стваралаштва: „[...] родио се Шарло, човек са отрцаним полуцилиндром, малим брчићима, у похабаном оделу, штапићем и незграпним ципелама“ (1936б: 6). Визуелне особине истицао је у етапи Чаплиновог рада, у којој глумац још увек није био запажен: „Тада почиње његова филмска каријера, која је у почетку, све до 1915, доста безначајна, ма да је већ тада 'лансирао' онај познати тип малог човека са брчићима, штапићем и полуцилиндром“ (1940: 18). Токин је визуелним карактеристикама Чаплиновог лика одредио важност тиме што је о њима писао у датим контекстима. Спољне ознаке сматрао је значајним у раним фазама, у којима Чаплинове клоvnерије још увек нису достигле уметничку вредност.

Токин није истицао, као што би се могло очекивати, значај мимике и геста у филмовима Чарлија Чаплина, јер је знао да је глумац још у детињству показивао склоност и смисао за пантомиму. Због тога је у својим анализама подразумевао Чаплинову умешност у изражавању покретом и изразом лица. Па ипак, у анализи филма *Циркус*, критичар експлицитно истиче значај Чаплиновог израза лица и кретњи: „Све оно добро што може да се да, Чаплин је дао, и дао је неодољиво, живо, психолошки, низом контраста и, разуме се, помоћу своје сјајне игре, израза лица и кретњи“ (1928б: 52). У критикама других филмова Токин није писао о мимици и гесту, не зато

што је мислио да их Чаплин не остварује на адекватан начин, него зато што је оствареност тих глумачких елемената сматрао иманентним у његовим филмовима.

Француски филмски критичари, окупљени око часописа *Нови дух*, видели су већи значај у Чаплиновим визуелним знацима, покретима и изрази-ма лица. Ричото Канудо је Чаплинове физичке карактеристике посматрао као неке од узрока његове генијалности, а због специфичне телесне експресије називао га је „изумитељем најпотпунијег речника покрета“ (Јовић 2012: 32). Луј Делик је у Чаплиновој маски видео елементе француског дворског сликарства, а корене његове пантомиме проналазио је у пантомими енглеске класичне технике (Јовић 2012: 34).

Ставови Бошка Токина о Чаплиновој уметности удаљавали су се од ставова француских филмолога већ у анализама првог слоја вишезначних филмских остварења. Филмски критичар није посматрао оствареност сваког филмског елемента понаособ, већ је оцењивао начин на који су, између осталих, и костим и мимика и гест компоновани: „Материјал сам по себи не детерминише, нити феномени сами по себи, нити глумац, нити симултанитет итд. Прошла су та времена где је један од елемената давао тон филму“ (1923а: 1371).³

Токин је сматрао да су техника, емоција, глумац, психологија, покрет и остало само елементи и делови који су неопходни режисеру: „Као шеф оркестра који има да рачуна са идејом, осећањима, са људима и техничким средствима, и он од идеје, глумца и технике може да створи чудо [...], а ако није на висини свог задатка, може све да упропасти“ (1923а: 1371). Као што су у филмовима из „детињства кинематографије“ били битни глумци, „у креативној фази“, којој су припадали филмови двадесетих година, доминирао је онај који организује и компонује, односно режисер, сматрао је Токин (1923а: 1371).

Према томе, филмове Чарлија Чаплина Токин је видео као важне реализације „креативне кинематографске фазе“, а уметника је сматрао извршним због начина на који је синтетизовао филмске елементе. То Чаплиново умеће приметио је још у својим почетним анализама: „Разне елементе скупивши и средивши Шарло је стварао, конструисао“ (Токин 1922а: 1205). У каснијим радовима, због те способности, Токин га је називао извршним режисе-

³ На таквом ставу засноване су Токинове критичке анализе Чаплинових, и свих других филмова. Токин није мерио вредност филма чак ни елементима који су објективно представљали велику важност у филму. На пример, филм *Модерна времена*, у којем Чаплин проговара први пут, филмски критичар није анализирао наспрам тог елемента, већ наспрам композиције свих елемената. Режисери источњачких филмова су на платно пренели реалну атмосферу тек када су боље синтетизовали филмске елементе који су означавали исток. Целину великог броја америчких филмова Токин је оцењивао недовољно добром и увек истом, иако је у остварењима америчке кинематографије запажао најсавременије филмске елементе.

ром. Међу свим филмским остварењима, Токин је издвојио Чаплинов *Циркус*, због тога што је ту врсно компоновао сјајну игру, изразе лица, покрете. Због својственог начина на који је низ елемената уклопио, Токин је међу свим осталим режисерима истакао Чарлија Чаплина.

Ипак, такав став заснован је искључиво на Токиновом искуству након гледања филма *Циркус*, јер се у текстовима у којима је набрајао имена великих филмских конструктора неизоставно налази Чарли Чаплин, али са још неким истакнутим режисерима. Најпотпунији попис је следећи:

„Дејвид Грифит, Љубич, Буковски, Крузе, Х. Бренон, Рекс Инграм, Ч. Чаплин, фон Штрохајм, де Мил, Мак Сенет, Пабт, Маурис Стилер, Дупон, Вине, Кертес, Ганс, Епштајн, Хербиер, Волкоф, да споменемо само најзначајније и најуспешније, показали су значај режисера“ (Токин 1926: 10).

Дакле, Чарлија Чаплина као режисера Токин није постављао изнад осталих који се издвајају режијом, већ их је стављао у исти ред са њима.

Показало се, дакле, како је Бошко Токин анализирао дело Чарлија Чаплина са аспекта визуелних елемената, мимике и геста, односно према начину на који су ти елементи синтетизовани. Требало би, наиме, указати и на начин на који је тумачио жанровске карактеристике Чаплинових филмова.

Комика у познатим црно-белим биоскопским остварењима, према Токину, настаје у глуми главног лика и у поступцима оних са којима долази у контакт. Чарли Чаплин је комичан јер упада у незгоде, истовремено покушавајући да оствари извесну достојанственост: „У једној очајно комичној ситуацији он гледа да буде озбиљан, и наравно изазива највећи смех“ (Токин 1922а: 1205). Као и на плану лика, и у сусрету са другима, најпре са индивидуалним миљеима а онда и са системом, комика такође извире у контрастима. „Увек гледа да филм буде базиран на добро изведеном контрасту, да изазове смех доводећи ликове у такву комичну ситуацију где сви сем њих виде комику“ (Токин 1922а: 1205).⁴ Филмски критичар је, наспрам тога, сугерисао: „Треба видети један добар филм Чаплинов, нпр. Ч. се враћа доцкан кући, Ч. музичар, Ч. путује, Ч. војник, Један псећи живот, Једна сеоска идила итд. итд., па да се види и какве је он нове комичне односе пронашао“ (1920д: 3). Поменути филм *Циркус* Токин је вредновао не само по томе како су конструисани филмски елементи, него и по томе како је у њему остварена комика: „Све оно што може смешно и комично да се извуче из циркуских мотива, и око циркуса, Чаплин је дао, и дао је неодрживо, живо, психолошки, низом контраста“ (1928б: 53). Дакле, по Токину је овај филм успешан због тога што га је Чаплин изврсно режирао, али и због тога што уметник у њему јединствено „оперише са контрастима“ (1928б: 53).

⁴ Чаплин комику у својим биоскопским вицеима описује на сличан начин као што је Токин описује: „Stavljam ljude u neprijatne situacije i izgledaju komično, pogotovo što se trude ili po prirodi izgledaju ozbiljno. Na primer policajac upada u nezgode, pijanica se trudi da bude ozbiljan, ozbiljnoj dami pada sladoled za vrat“ (SREMEC 1948: 76).

Токин је Чаплинове комедије сматрао значајним због смеха који су производиле, а који је био преко потребан у тренутку када га је свет готово заборавио. „Пронаћи смех баш сада кад смо почели очајавати да немамо хумора, од велике је важности“ (Токин 1936в: 7). Међутим, значај смеха, изазваног Чаплиновим комедијама, Токин је видео не само у томе што пружа лагодност, већ и у томе што открива дотад непознате сензације: „Чаплинови филмови освежавају нас, ми се смејемо, а кроз тај смех у нас улази нешто ново“ (1928б: 50).

У Токиновим филмским анализама налазе се још неки уметници чији су филмови, према комичном елементу, били сродни са Чаплиновим. „Када се каже Чарлс Чаплен то значи много. Помињем га као креатора једног жанра, заједно са осталим креаторима жанрова. [...] Али поред њега има ту: Фатија, па Харолд Лојда, Мак Сенетових комедија, па Фокс- филм комедија где животиње играју колосално комичне улоге“ (Токин 1922б: 793). Неколико година касније, Токин овој листи додаје и Рејмонда Грифита (Raymond Griffith), чију комику описује на начин на који је описивао Чаплинову. Наспрам контраста којим Грифит обликује своје комедије и бурлеске, Токин закључује: „Он је најинтелигентнији комичар. А постаће, уверени смо, наш љубимац“ (1925: 11). И поред тога, Грифит не заузима више од једног чланка у критичаревом делу.

У раду се наставља трагање за жанровском особеношћу Чаплинових филмова, која је Токина навела да посвети више пажње том аспекту Чаплиновог дела.

Писац је одредио развојне фазе целокупног филмског стваралаштва Чарлија Чаплина према врстама Чаплинове критике, којој су у филмовима изложени појединци и систем.⁵ Чаплинова прва биоскопска остварења базирана су на једном трику којим доминира комично-бурлескни елемент: „Ако би хтели да означимо најважније етапе у његовом стварању, рекли би да су филмови до филма *Шарло као војник*, бурлеске- пантомиме, клов-

⁵ Развојне фазе Чаплинових филмова Токин је описао и према томе колико својим делима аутор при изради посвећује времена. Како су први филмови садржали један чин, Чаплин их је завршавао за највише недељу дана. Токин је 1922. године известио да Чаплин „нарочито у последње време дуго студира филмове“, при чему „врло пажљиво, савесно надгледава рад својих сарадника, контролишући самог себе“ (1922а: 1206). Након неколико година описао је процес којим сложенији филмови настају: „Чарли затвара студио у коме ради, за све странце управо херметички и код снимања присуствује само штаб његових сарадника и пријатеља“ (Токин 1928а: 4). Напослетку, када је систематизовао етапе Чаплиновог филмског рада, Токин је написао: „Брзи темпо, из првих дана, постаје спорији у раду, али су зато филмови све дубљи, простудиранији, уметничкији“ (Токин 1936б: 5). Чаплин је у једном од текстова о свом делу такође описао начине на који настају његови филмови, те је истакао да само прва фаза, при којој настају тек идеје, подразумева више-недељно седење у празној соби. О том посвећеном начину рада посведочио је Макс Линдер (Max Linder), комичар који је присуствовао стварању популарних немих филмова: „Чарли Чаплин ради са истрајном озбиљношћу којој можда нема равне“ (Игњачевић 1928: 24).

нерије у којима се осећа утицај мјузик-хола, а у којима Чаплин још тражи себе у постепеном контакту са стварима који га окружују“ (Токин 1936б: 4). Филм *Шарло као војник* Токин је видео као прекретницу, због тога што је то прво биоскопско дело у којем је изражен социјално-критички карактер. Наредну фазу представља филм *Кид* јер је „мешавина лиризма и горке друштвене сатире“ (Токин 1936б: 4). Постепено развијајући своју комику, критички тон преовлађује, а Чаплин, по Токину, постаје изванредан „социјални критичар“ (Токин 1936б: 5). „Светлости велеграда“ филмски критичар наводи као први пример који се афирмише као „првокласна социјална сатира“ (Токин 1936б: 4). Филм *Појтера за злајом* назива ремек-делом кинематографије јер „никада ни пре ни после, Чарли није толико социјалан, тако ненадмашив у своме изразу“ (Токин 1936б: 4). Даљи развој чаплиновске кинематографије води проширењу критике па јој, уместо појединачних, подлежу општи проблеми. У *Модерним временима* улогу појединца замењује систем који влада светом. На тај начин филмовизоване драме добијају општији карактер и, према Токину, већу уметничку вредност.

Упливима сатиричних тонова, првобитне су комедије добиле трагичне елементе, па једночинске клоунерије постају сложене трагикомедије: „У свакој вишој комици има трагике, то је он доказао понова“ (Токин 1922а: 1206). Ауторе таквих комада, међу којима је и Чарли Чаплин, Токин сматра значајним уметницима: „Сви знаменити комичари нагињу на трагику и меланхолију. Чаплина не можемо назвати комичаром. Он је много, много више. Он је карактерни глумац првог реда, коме је трагикомика домен“ (Токин 1928а: 4).

О истој жанровској развијености сведочили су и Чаплин, и други аутори. „Lik koji igran izmjenio se. Postao je više tragičan i tužan – pomalo više organiziran! Izgubio je bufoneriju; postao je u nekoliko racionalnijim. Netko je rekao jednom prilikom: postao je manje maskom, a više živim stvorenjem“ (SREMEC 1948: 155), пише Чаплин. Према описима Ељдара Рјазанова (Ељдар Рязанов) у тексту *Век Чарли Чајлина*, рани Чаплин засмејава и развеселава публику, филмови двадесетих година почињу и да вређају, а онда следе врхови његовог стваралаштва, трагикомични филмови *Злајна ђрозница*, *Свејлосији велеграда* и *Модерна времена* (LAZIĆ 1948: 155). Александар Лејтес кроз целу студију показује развитак Чаплинове уметности – од обичног комичара до симбола који прича о великим темама. Другачији приступ истим жанровским особеностима Чаплинових филмова има Блајман (Bleiman), који са аспекта комично-трагичних елемената анализира смех који они изазивају:

„Sve se u ovim filmovima događa saglasno sa zakonima komičnog – nagomilavaju se alogizmi, gledalac, prevaren u svojim pretpostavkama, oslobađa se napetosti smijehom. Ali mu Čaplin ne da da se smije: zaustavlja ga u tom trenutku, kada niče reakcija. Komičnu situaciju on rješava tragičnom situacijom“ (SREMEC 1948: 11).

Поред тога што је један од најбољих режисера и критичара друштвених миљеа, Чарли Чаплин је за Бошка Токина симбол, чије се значење открива у контексту пишчевих песничких и поетичких текстова.

Под називом *Кинематографске њесме* Токин је објавио четири песме, које граде једну поетску слику, због чега се у даљој анализи посматрају као целина.

У трећој и четвртој *Кинематографској њесми* описују се и именују уметности и изуми који су обележили двадесети век.

„У једном цртежу хиљаду линија,
у једном аероплану сто могућности,
у једном филму милион покрета. [...]

Аероплан, пењање,
кинематограф, покрет.“

Аероплан и кинематограф настали су у епохи чију су духовну и културну атмосферу, на српскохрватском говорном подручју, градили припадници „младе“ генерације, такозвани авангардисти. Представници те групе главни су мотиви у другој песми.

„Ту и тамо весело друштво влада:
Сташа, Краша, Тоша, Дада, Тин,
Мима, Растко, Пера, Хипнос, Стоп.“⁶

Чиниоци духовне атмосфере у Америци двадесетих година прошлог века, према Токину, били су, између осталих, Даглас (Douglas), Рио Џим (Rio Gim) а изнад свих, био је Чарли Чаплин јер је „највиши дух, покретач, зачетник, свечовечански израз“ (Токин 1920д: 2).⁷ Они су главни мотиви у првој песми.

„Чарли Чаплин, Дуглас, Рио Џим.
Америка Наша, три победе,
Живот (бити жив), борба (борити се), стварање.“

Шта су аутору *Кинематографских њесама* представљали ново доба и његови носиоци?

Наиме, уметници истакнути у другом делу, видели су себе као централне личности које ће на рушевинама старих духовних и културно-уметничких вредности саградити нове. „Ми смо нешто што избија, корача, прекорача, руши и гради“, пише Токин у тексту *Експресионизам Југословена*

⁶ То су: Станислав Винавер, Станислав Краков, Тодор Манојловић, Драган Алексић, Тин Ујевић, Милош Црњански, Растко Петровић, Петар Палавичини, Раде Драинац.

⁷ Даглас Фербанкс (Douglas Fairbanks) био је познати амерички глумац, сценариста и продуцент. Рио Џим, како су у Француској звали Вилијама С. Харта (William Surrey Hart), био је једна од кључних фигура немог филма двадесетих година прошлог века.

(1920a). Према Токину, принцип којим је требало да остваре ту промену био је динамизам. Описивао га је као „животну енергију и пламен“, у којој „има нечег интензивног што карактерише све оно што је младо, здраво и способно за живот“ (Токин 1920a: 2).

Тај активни принцип достигао је најпотпуније облике у Америци. Због тога је Америка у Токиновој поезици стетиште новог и младог духа. „Америка је данас земља непрестаног стварања и пењања. Земља акција“ (Токин 1920d: 3).

Кинематографским њесмама, у којима је представио ново време и његове носиоце, Токин је описао своје решење за грађење нове епохе. Двадесетих година двадесетог века, када ове песме настају, домаћи авангардни уметници, према Токину, још увек нису остваривали динамизам. Он је био тек тежња која инспирише. Због тога што се у Америци у потпуности остваривао, и због тога што је америчким уметницима ипак недостајала словенска духовност, Токин је предлагао заједничко деловање „духа и акције“ (Токин 1920d: 3). „Тако спојени Американац и Славен је једини могући излаз за Европу. Засебно никако не може: ни отац за себе, ни мати сама. Него заједно“ (Токин 1920d: 4).

У овом контексту открива се значење Токиновог става, по којем: „За нас Европејце, Чаплен има симболичан значај“ (1922a: 1207). Чарли Чаплин је, дакле, у Токиновој поезици, као представник културно-духовних вредности земље у којој је стварао, носилац младог духа и динамичног принципа, те симбол новог времена.

Севремени значај који је за Бошка Токина имао Чарли Чаплин открива се, такође, у пишевим поетичким начелима, али и у критичким анализама других уметника.

Према Токину, задатак уметности – као највишег израза човекових стваралачких могућности – јесте да изнесе истине о човеку. Уметник је у Токиновој критици вреднован према томе како је остваривао тај задатак.

Да би га остварио, стваралац је најпре морао да спозна неоткривене тајне о човеку. Чарли Чаплин је о томе учио још од младости: „[...] већ тада, у дечачким годинама, научио је да посматра“ (Токин 1936b: 4). У оправдањима својих успеха Чаплин је ту своју способност приписао мајци, која га је научила да запажа манифестације човековог унутрашњег света (SREMEC 1948: 195). Сазнања о човековој природи приказао је на биоскопском платну, а Токиново критичарско око, које је за тим у делу трагало, одмах их је уочило. Због тога је Токин Чаплина називао „најбољим познаваоцем људи и њихових мана“ (Токин 1920d: 2). Његова знања о човеку сматрао је толико значајним да је оног који их је приказивао упоређивао са највећим зналцем о људском роду свих времена: „Ни Аристофан у своје доба није саопштио човечанству колико данас Чаплин“ (Токин 1920d: 3).

Што су открића о човековој природи истинитија и реалнија, уметничко дело у којем су изнесена, према Токиновим уверењима, значајније је – било оно ликовно, књижевно или филмско. Поезију Тина Ујевића и Растка

Петровића сматрао је, поред Крлежине и Винаверове, највреднијим књижевним делима српске авангарде, а један од разлога таквог критичког става јесте истинитост унутрашње слике бића коју су аутори показали. Поезија првог „није само реч, звук, фраза, версификација, декор“, већ је његов „дух, крв и месо“, због чега је Токин писао: „Ујевићеве песме ја волим и зато што дају човека онаквог какав је, искрено“ (1920е: 3). Песник *Ойкровења* показао је све – „и црева и секс, и мозак, и месо, и срце, све што је човечје и од чега се данас живи“ (Токин 1923б: 3).⁸ Промишљајући о Чаплиновим филмовима на исти начин, Токин је налазио да екранизоване слике човека и света „нису само комичне, већ су и истините“ (1920д: 3). Сliku рата у филму *Шарло као војник* Александар Лејтес је у својој студији анализирао као декор, док је Токин у тој слици гледао колико је истинито и реално Чаплин представио положај човека окруженог немилосрдном силом (Lejtes 1948: 61). Из таквих размишљања произашли су критички судови: „Дубоке истине, савршена опажања о борцима у рову износе неочекивано истиниту слику рата“ (Токин 1940: 18). Филм *Кид* је у први мах Токину изгледао неуспешно због тога што је у њему видео сувише романтичних момената. Ипак, коначни је суд о овом филму позитиван „јер је Чаплин умео да унесе такве реалне моменте какве данас можемо пронаћи само у великим варошима“ (Токин 1924: 5).

Поред тога што је уметник у свом делу требало што верније да прикаже човекову природу, према Токину, било је неопходно да те истине буду нове и свеже наспрам изречених у претходним епохама. Када је анализирао дело Едгара Алана Поа, Токин је запажао: „Он је открио нове односе човека са човеком, и са стварима, и са животињама, и са космосом. Његова су дела откривање неких тајанствених веза, можда језгровитих“ (1920д: 3). Све оно што је у човеку било невидљиво Токин је сматрао да је и Витман изразио. По Витману, невидљиве енергије постају видљиве (1920д: 3). Открића о човековој природи, до којих долази и Чаплин у својим филмовима, иако су изражена путем другог медијума, имају исту важност као она у делима америчких песника: „И то његово откривање новог јесте настављање ранијих открића Поа, Витмана и других Американаца. Оно што је било невидљиво у дубинама он износи“ (1920д: 3).⁹ На тај начин је, пошто је Ча-

⁸ У истој студији Токин је, такође, упоредио Растка Петровића и Чарлија Чаплина: „Младог Србина, балканског Шарлоа муче многа питања. Али само тренутно. Почетак конструкције човека, његов мозак, срце, утроба, секс, ноге све то интересује. А Шарло – пустолов корак иде даље“ (1923: 3). Али Токин није изједначио ову двојицу уметника по „љубопитивости, склоности према авантурама и лутању“, како тврди Бојан Јовић (Јовић 2012: 150), већ их је упоредио по томе што продиру до најдубљих тачака човековог бића, а разлику међу њима видео је у томе што песник не продире до оних дубина у човеку до којих стиже глумац.

⁹ У истом тексту Токин пише на који су начин велики амерички уметници стварали: „По је ‘унео себе, кидајући од себе, трошећи се, сипајући се’, дао је непрестано себе, као што дају Витман и Чаплин“ (1920д: 3). Пишући о томе како настају дела Микеланђела Буо-

плинова филмографија многобројна, и пошто је сваки њен део осветлио нови угао људске природе, филмски уметник открио „готово све нијансе новог света“ (1920д: 3).

Токин је сматрао да уметници својим делима треба да утичу на зближавање међу људима, као и да подучавају оне који у њиховим делима уживају.

Да би уметничким делима постигли такав ефекат, према Токину, уметници садржај треба да износе „лагано“ и „неусиљено“. Насупрот Чаплину, који је таквим начином приказивања садржаја у својим филмовима „ослободио“, Токин поставља догматичаре, претходнике – који су „угњавили“ (1936в: 7). Сличност између Чарлија Чаплина и Рејмонда Грифита критичар је пронашао, сем у врсти комике, што је у претходној анализи показано, у начину на који су се изражавали у својим филмовима: „Али, све је то неусиљено, без туге, као код Чаплина, весело, ведро, са лакоћом“ (1925: 11). Чарли Чаплин је, према Токину, вишеструко постигао лакоћу у својим филмовима. Најпре стална жеља и потрага за новим неизвесностима, која се над целокупним Чаплиновим опусом уочава, доприноси да његови филмови не буду оптерећени тежином људског постојања. Такође, лакоћа проистиче из начина којим прилази проблему: „Он безазлено упада у највеће тешкоће, у најтеже авантуре, из којих, најчешће, срећно исплива баш због те безазлености, зато што није свестан опасности у којој је био“ (Токин 1928б: 48).

Која је уметничка дела Бошко Токин издвојио као дела која зближавају оне који у њима уживају? Белгијски песник француског израза Емил Верхарен (Emile Verhaeren) био је његова стална лектира, између осталог и због тога што је певао о братству свих људи. *Brüderliche Kunst* Ивана Гола истакао је као основу свих дела француско-немачког књижевника. Као и претходна очекивања која је Токин од уметника имао, и ово је испуњавао Витман – који је „вечито тражио људе и зближење, и певао потребу братства“ (Токин 1920д: 3). И у погледу овог критеријума, Токин је издвајао Чаплина: „Један од оних, и један од најважнијих који извршује то зближавање је Чарли Чаплин познат под именом Шарло“ (Токин 1920д: 3). Његова заслуга је, по Токину, великих размера: „Чаплин је више учинио на измирању завађених људи но све конференције мира и све седнице Друштва народа. Боље речено, он је саградио оно што су разне конференције само разрадиле“ (1936: 7). У наставку истог текста наслућује се одговор на питање чиме је Чарли Чаплин постигао зближавање: „Са обале сиромаштва у својим незграпним ципелама Чаплин прелази на обалу емоција и братства људи“ (Токин 1920д: 3). Наиме, познати филмски лик представник је слоја који је увек био већински део човечанства. „Човек ни од куда“, „изгубљен

наротија (Michelangelo Buonarroti), Токин је описао исти стваралачки чин: „Она (стваралачка моћ) долази од моћи субтилизације тј. од тога колико је уметник ушао у себе и космос, колико је у предмету и предмет у њему. Од тога у коликој су мери он и предмет једно. Субтилизација била би особина којом уметник уме да изрази, да извади битно из тога јединства“ (1921б: 372).

у сенци небодера“, како га је Токин описивао, Чаплин евоцира ситне људе велеграда (Токин 1920д: 3). Као део народа, сваком је био близак, што је довело до тога да се већина гледалаца поистовећивала са Чаплином. „Ми осећамо да нам је он, и ако му се смејемо, врло близак, да је наш“ (Токин 1928: 50). Као и сви, Чаплин се у својим филмовима „вечито бори, вечито троши у одржању своје егзистенције, покушава да нађе своју равнотежу, да нађе додира са савременим“ (Токин 1936: 7). Међу људима нестају дистанце и односи постају непосреднији, након што увиде да живе као и Чаплин, као и сви.

Да би подучавала, према Токину, уметничка дела треба да нуде решења – како појединачних тако и општих проблема. У Токиновим тумачењима модерне драме, Ибзен (Ibsen) је дао последњу реч, али само снажним изразом. Проблем човека у односу на формализам који је у драми поставио, Ибзен није решио; суочио је човека и друштво, али није дао задовољавајуће решење за проблеме који настају у том односу. Тодор Манојловић је у *Ријимовима* открио много, али такође није понудио решење, због чега га је Токин осуђивао. Коју је поруку Токин видео у Чаплиновим филмовима? По Блајману, Чаплинов рад може да се тумачи дубоко оптимистички, али исто тако и дубоко песимистички. Према првом схватању, Чаплин је херој јер доживљава сва искушења, а ипак остаје жив. Према другом, тај херој ниједанпут није доживео срећу (SREMES 1948: 29). Иван Гол, како Токин у анализи *Чайлинијада* издваја, Чаплинова дела тумачи као примере позитивног односа према стварности: „Шарло и увек Шарло остати и увек смешкати и кезити, церекати се“ (1921а: 6). У Токиновим анализама Чаплина чини се да је филмски критичар најпре поклоник песимистичког становишта, али не због тога што филмски јунак не достиже личну срећу, већ због тога што не верује у могућност једног система где би се услови живота побољшали и где би, самим тим, и тешкоће биле мање, а људи бољи (Токин 1936: 7). И поред тога, Токин је сматрао да на крају Чаплинових филмова стоји победа, озарена, психолошки омогућена (Токин 1924: 5). Његови филмови нису банализовали оптимизам сталним срећним завршецима. Дозирани оптимизам, према Токину, има већи значај од стално присутног. „Његова заслуга је – једна од његових заслуга – пронаћи и доказати да и данас има искрених, наивних, емотивних људи, који могу да се одушевљавају, да би се после разочарали“ (1936: 7). Та краткотрајна одушевљења поезија су у човековој свакодневици, што доказују Чаплинови филмови. Токин сваки његов филм види као школу енергије јер „лако је прогурати се кроз живот са пуним стомаком, плаћеним станом или у аутомобилу. Али овако, са штапићем као јединим оружјем, снабдевен једино пикавцима, незграпним ципелама, може само Чаплин и њему слични“ (1936: 7). Чаплин је дао решење за преживљавање због чега је његова дела Токин називао „уџбеницима ведро-здраве филозофије“. Тим решењима „поправља човека“ исто колико и велики Грк, упоређивао је Токин Чаплина и Аристофана. Слично становиште имао је и Ели Фор, који је писао: „од Монтења, Серван-

теса и Достојевског на овамо ни од кога нисам толико научио колико од Шарлоа“ (Токин 1920д: 2).

Према претходном, Чарли Чаплин је у филмовима приказао све нијансе човековог унутрашњег бића, истините и реалне. Због тога што је природа Чаплиновог лика била сваком блиска, и због тога што је начин на који је изражавао садржину у својим филмовима био приступачан, утицао је на зближавање људи као ни један уметник дотад. Такође је подучавао попут највећих учитеља. Својства уметничког дела, која је Токин тражио у остварењима свих уметника, проналазио је појединачно остварена и код других, али ипак, само је у филмовима Чарлија Чаплина пронашао потпуно остварено свако својство.

Те захтеве, према Токину, уметник је најбоље могао да испољи путем медијума какав је кинематограф.

Како је Токин сматрао, кинематографом се најбоље показује човекова природа: „Помоћу разних метода увеличавања, суперпозиција, декупажа, стављања пет или колико се хоће мотива у једну слику, може се одједном дати слика свега онога што се дешава у нама“ (1920б: 2). Поредећи нову уметност са постојећим, сматрао је да нас управо филмска уметност више него иједна друга учи да гледамо: „Доказало се да се помоћу ње могу изразити такви осећаји, такве емоције, и идеје, на које осталих шест уметности нису ни могле помислити“ (Токин 1923: 1370). Слика изражава све нијансе, визије и снове које реч није могла, па што није успело осталим уметностима „успева филму (помоћу своје технике која је битни део нове уметности) да још више осети, протумачи човека, да га изнесе из света непознатог, да неизражено и нереализовано изрази и реализује“ (Токин 1926: 11).

Остварења седме уметности имају највећу могућност за приказивање садржаја на истинит и реалан начин: „Наравно, има предност, такву предност коју старе форме и начини изражавања немају. Величина ове предности лежи у томе да, поред свег иреализма, може да запосли и користи стварност, то јест реалан живот и гестове, колико жели“ (Токин 1922в: 16). Због тога се филм „шта више, дотакао елементарном снагом примордијалних осећаја“, и „изразио човека неизвештаченог, дете природе ако хоћемо“ (Токин 1923а: 1371).

Токин је надређивао филм осталим уметничким медијумима и због непосредности која је у основи природе кинематографа: „Најближи је човеку и масама, као музика, ближи од романа, апстрактних уметности, има ту особину да може да буде дело чисте фантазије, да прикаже апстракцију а да опет буде приступачан и најширим друштвеним слојевима“ (1926: 11). Кинематограф се заснива на покрету слика, а како је Токин сматрао, динамизам је основа свега постојећег. Филм, дакле, функционише на принципима којима је устројен свет. Када се каже кинематограф, мисли се „бити а не хтети бити“, пише Токин у тексту *Покушај једне кинематографске естетике*. Сем тога, недистанцираност са публиком, нарочито неми филм постиже и тиме што руши све језичке баријере. „Идеја изражена на био-

скопском платну сама је по себи већ интернационална“, наводи се у истом тексту. У својим каснијим истраживањима Токин потврђује: „Важна чињеница је и међународност филма. Филм могу гледати сви људи без разлике, слике не треба превести, и зато је мисао или емоција изражена филмом врло приступачна, она свуда допире, она припада целом свету“ (1927: 407).

Том непосредношћу, кинематограф зближава људе. Токин је сматрао да филм ствара основу и могућност јединства међу људима. „Живе слике се покрећу, приближују људске душе, које, ако већ не владају светом, имају бар свог удела у постизању бољег“ (1927: 407).

У својим текстовима Токин је најпре полагао наде у васпитну улогу филма, да би касније у остваривање те улоге у потпуности веровао. У почецима теоријског бављења кинематографијом, сматрао је да филмови утичу на инерцију и поквареност. Потом је увидео едукативну улогу ширих размера: „Поред тога што забавља филм шири знање, упознаје са разним крајевима и људима, са природом, земљом, варошима, обичајима и тако даље. Макар и посредно, уметнички филм има и васпитно дејство“ (1927: 407). С временом, тврдио је да филм може да васпита не само једну генерацију, него да може да утиче на масе и појединце и да решава проблеме било које врсте.

Због тога што кинематограф испуњава све принципе које је од уметности захтевао, Токин је седму уметност прогласио за надуметност. Због тога што је Чарли Чаплин изражавао исте принципе кроз тај медијум, за Токина је био уметник изнад свих осталих.

Природа кинематографа и њених најбољих остварења, односно Чаплинових филмова, била је компатибилна толико да их је авангардни синеасти поистовећивао: „Када се каже Шарлот, онда се каже кинематографија“ (Токин 1920д: 3). Због тога је Бошко Токин Чарлија Чаплина називао „генијем који мисли кинематографски“.

Анализа текстова Бошка Токина показала је да је авангардни синеасти тумачио рад Чарлија Чаплина са аспеката са којих су то радили аутори најзначајнијих студија о јунаку црно-белих филмова, али и са нових и оригиналних аспеката. На питања о Чаплиновом делу, која су постављали и други критичари, Токин је одговарао јединствено, али на нека питања давао је одговоре блиске одговорима других истраживача. Када је пак писао о ономе што по њему представља суштинско у црно-белим остварењима, заклањивао је према својим поетичким начелима.

Представници француске филмске школе у тумачењима уметности Чарлија Чаплина ставили су акценат на визуелне особености, мимику и гест, док је Токин посматрао начин на који су ти елементи са другим компоновани, те је у односу на те параметре оцењивао Чаплина као режисера, чији је задатак био да филмске елементе синтетизује. Иако је филм *Циркус* прогласио за најоствареније дело у категорији режије, Чаплин се као режисер, у Токиновим критикама, налази у друштву са још неким, такође изврсним филмским конструкторима.

Токин се у вези са жанровским особеностима Чаплинових филмова слагао са другим истраживачима, као и са самим Чарлијем Чаплином. Како тврде филмски јунак и његов критичар, комика је извирала у контрастима, насталим према ономе што ликови јесу и ономе што желе да буду. Сложили су се, такође, и са осталим критичарима у подели Чаплинових филмова на развојне фазе с обзиром на упливе сатиричних елемената, па је Чаплин од комичара постао уметник који критичким тоном прича о великим темама. Као комичара, Токин је Чаплина поистовећивао са још неким уметницима који су се истакли у истом филмском жанру, док га је као критичара поредио само са највећим старогрчким мајсторима социјално-критичког тона.

Сасвим особен став према Чаплину имао је Токин као носилац европских и авангардних културолошких вредности. У Чаплиновој уметности Токин је видео остварене уметничке и духовне принципе новог времена, због чега је филмског уметника посматрао као представника модерног доба.

У анализама Бошка Токина, Чарли Чаплин достиже највећу вредност због тога што у својим филмовима испуњава све принципе које, по Токину, уметник мора да оствари, те због тога што их изражава путем седме уметности, коју је Токин надређивао над осталим. Чаплинови филмови износе дотад неоткривене истине о човеку. Чаплинова дела зближавају и подучавају гледаоце на лаган и приступачан начин.

Овај рад показује да Бошко Токин заузима значајно место међу еминентним филмским естетичарима не само због текстова о естетици кинематографије, како је истакнуто на почетку, него и због анализа филмског стваралаштва Чарлија Чаплина.

ИЗВОРИ

- Токин, Бошко. Експресионизам Југословена. *Проџрес* 109 (1920а): 2–3.
- Токин, Бошко. Покушај једне кинематографске естетике. *Проџрес* 120–122 (1920б): 2–3.
- Токин, Бошко. Кинематографске песме. *Проџрес* 109 (1920в): 4.
- Токин, Бошко. По, Витман, Чаплин. *Проџрес* 128 (1920г): 2–4.
- Токин, Бошко. Једна значајна књига Августина Ујевића, песме „Лелек себра“. *Проџрес* 136 (1920д): 2–4.
- Токин, Бошко. Европски песник Иван Гол. *Зенић* 1 (1921а): 5–6 и 8.
- Токин, Бошко. Белешке из Рима и Фиренце. *Криџика* 9–10 (1921б): 372–373.
- Токин, Бошко. Чарли Чаплин. *Мисао* 63–64 (1922а): 1204–1207.
- Токин, Бошко. Класификација америчких филмова. *Мисао* 58 (1922б): 792–794.
- Токин, Бошко. Кинематографија. *Уи* 2 (1922в): 16.
- Токин, Бошко. Валтер Блем и филмологија. *Мисао* 2 (1923а): 1369–1372.
- Токин, Бошко. „Откровење“ Растка Петровића. *Трибуна* 1 (1923б): 3.
- Токин, Бошко. Филмска недеља. Кид. Шарло и Куган. Две сиротице. Робертс. Остали филмови. *Београдске новосићи* 84 (1924): 5.

- Токин, Бошко. Рејмонд Грифит. *Филм* 3 (1925): 11.
- Токин, Бошко. Велики режисери великих филмова. *Филм* 14–15 (1926): 10–11.
- Токин, Бошко. Криза књиге. *Лейојис Мајџице српске* 312 (1927): 407.
- Токин, Бошко. Нова улога Чарли Чаплина. *Новосиби* 2323 (1928а): 4.
- Токин, Бошко. Победа режисера у седмој уметности. *Лейојис Мајџице српске* 316 (1928б): 47–52.
- Токин, Бошко. Пјер Лепрон. *Филм* 1 (1936а): 28.
- Токин, Бошко. Чарли Чаплин. *Филм* 2 (1936б): 3–6.
- Токин, Бошко. Чарли Чаплин. Херој и филозоф. *Филм* 2 (1936в): 7.
- Токин, Бошко. Чарли Чаплин. *Време* 6547 (1940): 18.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАБАЦ, Марко. *Бошко Токин новинар и њисац*. Нови Сад: Матица српска, 2009.
- ИГЊАЧЕВИЋ, Милутин. *Шарло: Чарли Чаплин*. Београд: Скерлић, 1928.
- ЈОВИЋ, Бојан. *Јунаци модерних времена*. Чарли Чаплин у очима европске авангарде. Београд: Службени гласник, 2012.

*

- LAZIĆ, Radoslav (ur.). *Čaplin: estetika vizuelne komike*. Beograd: Foto-futura, 2009.
- LEJTES, Aleksandar. *Talent i pogled na svet: k pitanju o tvoračkom putu Čarla Čaplina*. Beograd: Filmska biblioteka, 1948.
- PETERLIĆ, Ante (ur.). *Filmska enciklopedija*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1990.
- SREMEC, Rudolf. *Charles Spencer Chaplin, članci, rasprave i dokumenti*. Zagreb: Komisija za kinematografiju Vlade N.R. Hrvatske, 1948.
- STOJANOVIĆ, Dušan. *Antologija jugoslovenske teorije filma*. Beograd: Prosveta koprodukcija, 1993.
- VOLK, Petar. *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd: Institut za film, 1986.

Ivana Miljak

CHARLIE CHAPLIN IN BOŠKO TOKIN'S WORK

Summary

Boško Tokin wrote about the work of Charlie Chaplin primarily from the aspect of visual characteristics, mime and gestures and his conclusions regarding those elements of Chaplin's art differed from the opinions of French film aestheticians. Tokin observed the genre particularities of featured dramas in the same way as other authors that wrote about Chaplin: Alexander LEJTES and Eldar Ryazanov. Tokin demonstrated a unique

approach to Chaplin as a symbol of the new age in his *Cinematographic Poems*. When this writer's criticism of other film, literary and theater artists is compared to that of Chaplin's art, a viewpoint is discerned according to which Charlie Chaplin is the only artist who fulfilled all the principles that, according to Tokin, an artist must realize in his work. Since he expressed them through the seventh art, which Tokin believed was superior to others, Charlie Chaplin was designated as an artist above all others in the work of Boško Tokin.

Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
ivanamiljak@yahoo.com

Др Иво Тартаља

КАПЉА У СЛАПУ ДОБРИШЕ ЦЕСАРИЋА

Сећању на Шимуна Јуриџића

Из многих антологија знана, кратка песма Добрише Цесарића *Слај* овде се упоређује са 13 стихова из другог дела Гетеовог *Фауст*. Показује се блискост двеју обрада истог симболичног мотива. Посматрана као књижевни контекст песме *Слај*, Гетеова обрада мотива дуге што се оцртава у осунчаном водопаду може да буде схваћена као Цесарићева књижевна реминисценција. У оба случаја приказ дуге из водопада наводи мисао на лепоту коју живот пружа. Цесарићево издвајање једне капи из целог слапа сугерише идеју о личном доприносу у свеопштем току збивања. А да је реч управо о доприносу поезији, непосредно сведочи тек песников потпис испод стихова.

Кључне речи: компаративна анализа, Цесарићева песма *Слај*, Гетеов *Фауст*, реминисценција, песничка, Песма о песми, контекст, књижевни.

Постоје лирске творевине за које се ваља запитати да ли им је место у кругу песама о песмама. У такве спада *Слај* Добрише Цесарића:

Teče i teče, teče jedan slap;
Šta u njem znači moja mala kap?

Gle jedna duga u vodi se stvara
I sja i dršće u hiljadu šara.

Taj san u slapu da bi mogo sjati
I moja kaplja pomaže ga tkati.“

То је све, али тачка на крају овде није крај.
У крупном плану нашао се пејзаж. Лирски субјекат је пред водопадом.
Као да га сад, сунцем обасјаног, некоме жели показати, изустити: „Gle“.

Али сам је толико везан за приказ воде која тече, руши се и надлази, да нешто од себе осећа као њен делић, макар најситнији. Осећа се као њена „mala kap“.

И од све воде која се рони та је кап овде најважнија. О значењу се њеном на почетку поставља питање и тражени се одговор добија на крају. Да би се такав слат дао представити, треба изаћи из оквира пејзажа и потражити његов смисао у слојевима песничких фигура. А за разумевање фигура увек је важан шири контекст.

У речницима симбола бележи се да је слат испод стеновитих литица био омиљен мотив кинеског пејзажног сликарства, нарочито из времена династије Сонг. Имао је полумитско значење. Цесарићев слат је, наравно, нешто сасвим друго. Ближа би била симболика коју је у представу водопада доносио будизам, гледајући у водопаду слику пролазности и варљивости свега земаљског.

Подлога на којој се визија слапа из песме најбоље оцртава по свој прилици је једна песничка слика из другог дела Гетеовог *Фауста*. У преводу Бранимира Живојиновића Гетеови стихови гласе:

„Nek mi je sunce za leđima samo!
 Eno, slap hući preko provalije
 I ja, sve više zanet, gledam tamo.
 S buka na buk on valja se i lije,
 U tisuć rukavaca vri i lopi
 I ključa penom što odasvud bije.
 Al divno se nad ovim hukom sklopi
 nestalno-trajna duga kroz visinu;
 Čas jasno se ocrtava čas topi
 I širi miomirisnu svežinu!
 Iz nje sva ljudska nastojanja sjaje.
 Misli o njoj i shvati vaistinu:
 Kroz šaren odraz život nam se daje.“

И на језику оригинала ту слику доноси тринаест римованих једанаестераца.¹

¹ So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!
 Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,
 Ihn schau ich an mit wachsendem Enzücken.
 Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend,
 Dann aber tausend Strömen sich ergießend,
 Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.
 Allein wie herrlich, diesem Sturm ersprissend,
 Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
 Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
 Umher verbreitend duftig kühle Schauer,
 Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
 Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
 Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.

Приметну блискост стихова Гетеових и кратке песме Добрише Цесарића (којој су у једанаестерцу само друга и трећа строфа) није тешко запазити. У оба текста јасно се оцртава слат, неки осунчани водопад. И кроз измаглицу водене прашине помаља се дуга. Ни у природи такав упечатљив приказ није претерана реткост. Многима је пред таквом природном појавом нешто затреперило. Али мало ко је одатле мислима похрлио у даљине иза физике и њених шарених чаролија.

Писац *Фаусџа* је у дуги из водопада назрео тежње и чежње човекове у врло широком смислу, па и живот сам. У односу на природне стихије, те тежње, рекло би се, носе са собом свеколику културу људског рода. Сама поезија ту није поменута, мада се ни она не искључује. Тек, права песма о песми ту није заступљена. У студији *Poetska slika vode u Geteovom delu* Мирко Кривокапић, после пажљивог прегледања одговарајуће литературе, закључује: „Дуга у Гетеовом делу указује на нов живот, на наду. Милиони капљица који је носе и који се непрекидно смењују не дирају у њену целину и истину. Она је, као и лепота, као и уметност, неухватљива али истинита и видљива“ (Кривокапић 1972: 145). Ни у Цесарићевој песми лепота и уметност не помињу се изричито, али метафорично исказано „ткање сна“ може и њих да значи.

Да ли је аутор *Слаја* у своје стихове уткао извесно сећање на *Фаусџа*? Зна се да је као преводилац одабране стране лирике објавио највише превода са руског и немачког, укључујући и десетак песама Гетеових. Сећање на стихове из другог дела чувеног драмског пева могао је у своју песму и свесно унети. Али држећи се свог пута, у симболичну слику слапа унео је потпуно нову перспективу. Једну је кап себи наменио, па ма шта ми у тој капљици воде данас хтели да видимо.

Ситна кап из Цесарићеве песме, према пажљивој интерпретацији коју је понудио Дубравко Јелчић, може се схватити како шире – као сваки појединац у животу, тако и уже – као песников властити улог. „Jer slap je, naravno, život, kap – čovek pojedinac u njemu; slap: bogatstvo i raskoš poezije; kap: pjesnikov vlastiti ulog i doprinos toj raskoši. Ništa nam, dakle, u pjesmi nije ni nepoznato ni nepredvidljivo. A, ipak ...“ (JELČIĆ 1977: 348).

Такозваном иманентном анализом песме тешко је доспети до одређењег значења метафоричне капи. Остаје, међутим, у критици озлоглашен биографски приступ. Чини се да у овом случају оно што не може да објасни „човек у књизи“ непогрешиво објашњава „човек ван књиге“ – познато лице које је песму написало. Критичари, приређивачи збирки Добрише Цесарића, читаоци, сви на свој начин спонтано осећају да је фигуративна кап у песми *Слај* једна хипербола скривања поноса приликом песниковог личног свођења рачуна.

Да би се проценила важност потписа за разумевање онога што је у оваквој песми остало недоречено, нека буде дозвољено за тренутак прибећи покусу елиминисања погрешних претпоставки: шта би од песме остало кад би се испод или изнад текста (без обзира на графичко решење издавача)

нашао потпис неког више или мање познатог научника, сликара, музичара, градитеља, лекара, државника, спортисте? Списак могућих потписника није тешко продужавати, али „сан у слапу“ остајао би поред таквих потписа безбојно прозаичан, ако не и смешан. Или се варамо.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Кривокапић, Мирко. *Поејиска слика воде у Геџеовом делу*. Београд, 1972.

*

JELČIĆ, Dubravko. *Vallis aurea, eseji i portreti*. Zagreb, 1977.

Ivo Tartalja

A DROP IN THE *WATERFALL* BY DOBRIŠA CESARIĆ

Summary

Known from many anthologies, the short poem by Dobriša Cesarić, *Slap* (Waterfall), compared to the 13 verses from the second book of *Faust* by Goethe, shows the similarity of the two approaches to the same symbolic motive. Viewed as a literary context of the poem *Slap*, Goethe's approach to the motive of the rainbow outlined in the waterfall by the rays of sun, could be seen as Cesarić's literary reminiscence. In both descriptions, the scene of the rainbow within the waterfall could represent the beauty life can bring. Cesarić's emphasis on a single drop from the waterfall could suggest the idea of a personal contribution to the general course of events. And the proof that this is the contribution to poetry in particular lies in the poet's signature under those lines.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за општу књижевност и теорију књижевности

tartalja@beotel.net

Др Снежана З. Шаранчић Чутура

СЕМАНТИКА ИГРЕ
У РОМАНУ *ПРОЉЕЋА ИВАНА ГАЛЕБА*.
ИГРЕ ПРОЉЕЋА И СМРТИ ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ

Семантика игара (стаклене „јабуке“, светлосни „миш“, игра „дрвета“) у роману *Прољећа Ивана Галеба*. *Игре прољећа и смрти* В. Деснице разматра се са аспекта карактеризације приповедача, стварања његове „слике света“ и идентитета; као део који условава поимање уметности, живота, подвојености и релативности свега постојећег, душе... Својом симболиком, метафоричношћу и архетипском значењском пуноћом ове три игре наметнуле су се као виталне нити за разумевање Десничиног романа.

Кључне речи: Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, детињство, игра.

У структурном склопу Десничиног романа *Прољећа Ивана Галеба*. *Игре прољећа и смрти* (1957) оживљавање детињства у светлу ванредне осетљивости, меланхолије, медитативности, интроспекције, један је од путоказа за поимање карактера наратора, који је, како каже, управо отуда понео сву „*grčiju senzibilnoga*“ (1990: 57–58), али и знатно шире, за поимање психолошко-интелектуалистичког романескног проседеа и, како се неретко типолошки и класификује овај роман, монолошко-асоцијативног низа о јунаку који ствара свој „иреални дневник“ о животу сачињеном понајвише од „*buba i fantazija, od igre osjećanja, od potitavanja senzibilnosti*“ (1990: 147).

Редослед асоцијација које воде Галебов исказ ка детињству, па потом и сама сећања, слике, догађаји и доживљаји који се отуда помаљају, не морају се узимати као прецизно утврђен низ, штавише, може се претпоставити да се баш таквим приступом потцртава ефектност мреже асоцијација, које, опет, баш својом непредвидивошћу непосредно утичу на флуидност наративних слојева: реалног и фикционалног, садашњег и прошлог, пролазног и трајног... Па ипак, редослед евокација слика из детињства, па тако и појединих игара које су овде привукле пажњу, није доживљен као стихија

успомена, утисака, сећања... Њихова „комбинаторика“ има чврсто структурно, композиционо и семантичко упориште.¹ Почев од посматрања обрнутог одраза спољашњег света на таваници, игре хватања светлосних „јабука“ на вратима дуж ходника родитељске куће, преко игре „миша“, коју дозива отварање и затварање прозора и светлосни учинак на зиду болничке собе, феномена игре/играчке са симболичким овојем промишљања о светлости и тами, преко истанчане чулности у игри осамљивања и идентификовања са немуштошћу природе (дрвета), потом и склоности детаљу, наизглед ми-норном и успутном, до начина на који се коначност смрти превазилази магијским деловањем „једног Бућка“, а потом и даље – нижу се нека кључна места која представљају више од носталгичног аутобиографског освртања наратора. У том смислу, реч је о пажљиво осмишљеном редоследу који шири и развија поетско-мисаону димензију романа и чини битан део његове „симфонијске партитуре“ (ЈЕРЕМИЋ 1965: 169).

С обзиром на то да је реч о делу у ком аутор „настоји да покаже да је већ у детинству изградена и сложена наша слика света и наш доживљјављј оснoвних елемената и садржаја те слике“ (МИКИЋ 1985: 35), запамћени и накнадно у зрелости интерпретирани и препознати као суштински витални елементи једног карактера, живота и судбине – тренуци из детињства Ивана Галеба показују се као жаришна места. Ту вредност имају и дечје игре које Десничин јунак памти и у том смислу оне представљају знатно више од поглавља чија се сврха исцрпљује у остваривању динамике и ритмичког осциловања нарације. Архитектоника овог романа почива, између осталог, и на елементима сазданим од променљивости, тренутка, релативизовања, непредвидивости и на поузданом механизму предвидивог, вечитог кружења, обнављања, понављања. Дечја игра, и игра уопште, начелно садржи понешто од обоје те представља особен корелатив животу и смрти као средишњим појмовима које Десничино дело одгонета.

Буђење Ивана Галеба након операције, већ у првом поглављу романа, везује се за детињство и граби га као ослонац у трагању за смислом сопственог живота, што сваким наредним поглављем добија на замаху, силини, експресији и разграната приповедање о смислености егзистенције, мистерији духовног идентитета јединке.... Алудирајући на могућност прихватања тврдње да „ljudski ciklus budnosti i sna odgovara prirodnom ciklusu svetlosti i tame, i da se u toj saglasnosti možda začinje sav imaginarni život“ (FRAJ 1991: 32), Десница свог јунака доводи пред читаоца као наратора на уској линији разграничавања равни постојања, обележених управо оваквим дуализмом. Реконструкција појединих игара, а потом и саме игре, јављају се као један од видова прасазнавања, облик „сећања изнутра“ којим се успоставља нов

¹ Томе у прилог иде већ чињеница да је роман настајао четврт века, да је реч о аутору који је крајње посвећено трагао за правим местом сваког сегмента свог дела и инсистирао на томе да „свако поглавље има значај не само по оном што оно каже него и по мјесту гдје је смјештено – послје чега и прије чега долази“ (ДЕСНИЦА 1993: 245).

континуитет у свести јунака. Када се кроз болничку свакодневицу пробије асоцијација која дозива сећање на давнашњу, радосну детињу игру хватања „јабука“, приповедање добија, могло би се рећи, неку врсту широм отворене капије ка погледу у (привидно) „изгубљено време“. Сећање на кугле од стакла на собним вратима дуж ходника родне куће дозива и сећање да је као дете непогрешиво и свезаних очију, умео у игри разазнавати стаклене „јабуке“, оне „живе“, са десне, осунчане стране, од оних „угашених“, замућених, са „црвом у срцу“, на левој страни, утонуло у полумрак, те да је тако за цео живот понео у себи представу о подвојености света на сунчану/добру/хармоничну/радосну страну и ону тамну/тужну/мртву/страну постојања.

Семантику оваквих појединости могуће је, без сумње, различито тумачити, али се без превеликих спекулација намеће, као најочитија, архетипска, космогонијска прича о борби светла и таме, о прапочецима условљеним светлешћу и различитим видовима њених метафоричких обличја, митологема „златне јабуке“, обредно-поетске представе о вези јабуке и сунца... Но, у том контексту издваја се још један битан семантички круг: ехо традицијом укорењених представа о десној (*мушкој* и позитивној) и левој (*женској* и неповољној, нечистој) страни, који, узгред речено, пунији смисао добија тек уз поглавље које следи.² Напросто, утисак је да асоцијативност овог места превазилази међе хедонистичког Галеговог препуштања осунчаној страни постојања, а наговештава важност дуалистичког поимања света и човека у свету. Елементи митске слике света овде не подразумевају фабулирање митских прича, већ метафоричко и симболичко додиривање, поетски транспонован фрагмент, алузију, извесну ресемантизацију архетипова у окриљу сопствене интиме. Отуда није без значаја што израћање Десничиног јунака из таме (несвесног стања након операције) бива повезано управо са изношењем осунчаних „јабука“ на светлост сећања: тиме он као да алудира на неку врсту приватне соларне космогоније, рађања сопственог света и бића из бездна и хаоса, стварање живота уопште, на постављање схеме по којој ће се, свесно или несвесно, управљати целог живота. Штавише, наратор каже да је управо у том ходнику „почео живјети“, да је из те најраније запамћене игре „наизмјеничности“ светла и таме саткано не само лично његово већ свеколико постојање. Бинарне опозиције у основи су митског мишљења, а како је уочено – „Десничина визија света темељи

² Реч је о поглављу у ком се релативизује овако постављена и вреднована опозиција лево – десно. Наиме, оно *мушко* (светлосно, десно, позитивно) у лику деда „из једног комада“, снажног, здравог и енергичног човека, и оно *женско* (лево, тамно и негативно) у лику крхке, бољеве и танкоћутне баке, преламају се у другачијем систему вредновања, инвертују, па се женска линија, иако слабија, мрачнија и кобнија доживљава као интимно ближа, пожељнија и вреднија. Штавише, Десничин јунак признаје да би без такве баке и „без те њене прђије прошао кроз живот зазиданих ушију и с непробојном опном на очима“. На неки начин и тиме се потврђује реалативност свих опозиција и дихотомија на којима почива свет Ивана Галеба и које доследно наглашава већ од прве главе романа.

се на схватању да је поларност основна црта света, најдубља основа постојања“ (ЈЕРЕМИЋ 1965: 170), које се остварује тек узајамношћу и двојствима. Спрега митског, „наивног“ мишљења и успомена, игара из детињства, показује се као пространа основа за будуће промишљање о суштини добра и зла, стварног и нестварног, живота, бесмртности и смрти, уметности, музике, минорног и суштинског, свега што овом роману обезбеђује читање у филозофском, тзв. интелектуалистичком кључу. Ако се прихвати теза да објаснити суштину нечега у митском мисаоном систему подразумева објаснити како је нешто настало, онда би се могло рећи да самосвојност Десничиног јунака, са његове тачке гледишта, јесте одређена играма из детињства које на прагу старости уобличује као вид парадигматског приповедања о себи. Стварање сопствене „слике света“ преко оживљавања давнашњих семантичких опозиција, тих „prvobitnih 'ciglica' mitoloških simboličkih klasifikacija“ (MELETINSKI b. g.: 234), подразумева присуство и најједноставнијих просторно-чулних оријентира (овде посебно: топло – хладно, лево – десно, светло – тамно), али и оних који иду у ред „fundamentalnih antinomija“ (MELETINSKI b. g.: 234) попут живота и смрти, при чему се оба огледају у етичким принципима постојања, добру и злу, правди и неправди. Тај пут од конкретно-чулног сазнавања света до трансформације стеченог сазнања у духовни доживљај и мисао, процес је који прати и овија сваку Галегову детињу игру.

Отуда није случајно што управо једна од тих „јабука“, једина крња која је преостала на вратима „забрањене собе“ након деценија, бива у трајном власништву Десничиног јунака привремено смештена у „пологу вреднота“ болничке управе. С обзиром на то да је реч о јунаку без меланхоличног порива да спасава остатке и успомене оних који су му претходили,³ који ће без двоумљења при повратку у родитељску кућу након дугог одсуствовања спалити писма, хартијице, увојке – истицање ове појединости добија на важности. За њега та крња „јабука“ нема значење мртве ствари, терета прошлости, али ни сентименталног мемента, већ материјализоване метафоре њега самог која ће остати, на чуђење других, и када њега не буде. Ако је уз стаклене јабуке „отпочео живјети“, у смислу поимања сржи живота, његове подвојености и релативности, уз њих би свој живот и завршио јер, коначно, у структурној и композиционој схеми овог романа процес развијања свитака успомена повезан је са сунцем, штавише, „na simboličan način cjelokupna radnja omeđuje se suncem kao vječnim, praiskonskim izvorom života“ (РАРО 1989: 92). Помисао да ту једину преосталу – „крњу јабуку“ поклони дечаку којег је упознао у болници остаће неостварена жеља (слепи дечак са сунцем у коси ту игру не би могао играти), па управо она остаје

³ Desničin junak to otvoreno ističe kada govori o tavanima kao „sabiralištima ostataka smrti“ i o „malograđanskom sentimentalizmu“ koji mora sva svoja osećanja vezivati za predmete, materijalizovati ih jer, kako uz ironičnu notu zaključuje, „pravi, čistokrvni građanin ne nosi u srcu ništa, ama baš ništa: osjećaj nefiksiran za kakav fizički predmet postaje puka sjena“ (1990: 50).

да затвори круг, једном, кад буде потребно и тако се потврди као семантички, симболички и композиционо вишеструко функционална.

„Хватање јабуке“, као почетни импулс за опуштање мисли, успомена, уопште наравије, разгранана се и употпуњује у сећању на игру „миша“, хватања сунчевог одраза у огледалу, и поставља се као импулс једног интимног и медитативног иницијацијског процеса спознавања, оживљавања свести и самосвести јунака, повратак обнављању и новом животу из стања изопштености. Може се чинити да је, у метафоричком језгру, Галебова игра светлосним „мишем“⁴ заправо игра трагања за душом, сопственом и туђом, душом уопште као једном од вечитих метафизичких опсесија човека. Тај „луцкасти лет“ ухваћене зраке светлости имао је снагу да „оживљава“ непомично и даје осмех, како каже, „stvarima koje ga od svog postanka nisu poznavale“, и „to malo stakalce u djetinjim rukama i jedna zarobljena zraka božjeg sunca bili su kadri da djetetu dadu iluziju da je i samo postalo jedan mali gospod bog“ (1990: 16).

Сећање на негдашње поседовање моћи, или бар уверења да се моћ поседовала и да се некада осећао као „један мали господ бог“, није само контрастна паралела тренутној немоћи наратора осуђеног на болнички кревет; није само симболички прекодирана жеља да постане мета заиграног, неухватљивог, непредвидивог светлосног „миша“ – коначно, и њему заузврат, послатог из нечије туђе руке; није само ни вапај за снагом илузије у коју се, с годинама, све мање има поверења... Игра светла и таме, у свој архетипској, симболичкој дубини представља овде, између осталог, и вид великог отварања заборављене дечје „слике света“ и анимистичке филозофије. Радња која се некада тако радо и често понављала у симболичком смислу накнадно је доживљена као образац хармонизације и хуманизовања. Игра зраком сунца, која се увек изнова хватала у огледало и усмеравала по жељи заиграног хватача, има препознатљиву и митску и хришћанско-религијску димензију, при чему, утисак је, детињству даје безгранично повлашћен статус „светог“ времена. Сунчана светлост, која се, по традицији укорененом веровању, „просипа на човека као Божја благодет“ (СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА 2001: 487) – која јесте *anima mundi*, алудира на визију „праведничког“ статуса детињства и рефлектује се у безазленој дечјој игри која има моћ да оживи, насмеје, подмлади, благослови све што такне. Управо наглашена животодавност осветљавања и осмехивања облик је потирања смрти, а позиција дечака који „присиљава“ друге да се осмехну добија обрисе божанског дејствовања: не само људе или животиње, већ и неживе твари, предмете, грађевине, све што постоји, оживљујућа зрака сунца може неким необузданим случајем-усудом стићи, умножити, удвајати...

⁴ Desničin junak pamti: „Zarobio bih u ogledalcetu zračicu sunca, odrazio je s male površine stakalca negdje napolje, na mrku plohu samostanskog zida, na zbrčkana lica dviju domaćica što se na povratku s tržnice razgovaraju na ulici, na njuškicu mlade mačke koja se trudi da šapićom otrijese svjetlosni odraz“ (1990: 15).

У том смислу детиња игра огледалом и сунцем дала би се тумачити у равни, с једне стране, посредовања божје милости свему и свакоме (посебно ако се прихвати аналогија између сунчеве светлости и божанске милости, па и божанства самог), симболички казано божјег погледа и, с друге стране, огледала као „kvintesencije pogleda“ (TODOROV 1987: 126), очију, душе... Премда се „хватање“ зраке у огледало, и њено „одашиљање“ на туђа лица, може доживљавати као поступак са латентном драматиком,⁵ оно се може читати и без таквог призвука, штавише, управо као вид негирања магијских и литерарних „искустава“ о „опасним“ манипулацијама огледалом; јер, овога пута, огледалом се не „хвата“ ни злокобан оностран свет, ни нечија душа, већ се преко њега и уз помоћ њега „заробљена“ светлост/„небеска душа“ дарује одабранима, њиме се посредује живот, склад и срећа, па је могуће ову игру тумачити у светлу одгонетања тајне о вечито загонетној „руци“ која исписује истину на лицу света (KORAĆ 1990: 392).

Конечно, све ово увек може остати у равни безазленог децјег мангуплука и потребе да намеће, колико уме и може, свој ритам, правила, своју игру... Отуда, препознавати (учитавати) у овом сегменту Десничиног романа смишљен потез, у смислу алудирања на магијско дејствовање нарааторовог младог „ја“ да сличним произведе слично (обасјано, живо, божанско, светачко, праведничко, бесмртно у крајњој линији), да себе види као неку врсту божанске промисли, или „само“ интуитивног одгонетача тајне душе и судбине исписане на лицу постојећег – може одати утисак преслободне импровизације. Но, када се имају у виду каснија враћања игри „миша“, тврдња да је баш он био „сва љепота и сва разонода“ у првим данима након операције, штавише, да је симболички код и манифестација самог живота, који му је, управо на такав начин, као „jedno vedro malo krilce izdaleka mahao“ (DESNICA 1990: 64), чини се да такав семантички опсег није на силу растезан. Конечно, томе у прилог иде и веза са једном другачијом игром.

Док је светлосна игра „миша“ усмерена на друге, на спољни свет, људе, животиње, објекте, на неку врсту симболичког даривања одабраних случајним, импулсивним децјим одлукама, друга, условно речено игра „дрвета“, представља контрапункт: прво зато што се везује само за сопствену интиму, а потом и зато што се изричито везује за таму, свако одсуство светлости, и за непомичност.

Наиме, способност Ивана Галеба да предосети промену времена дозвољава сећање на дечака који стоји „u šumnoj, mrkloj noći, slijep (jer drvo sam zamišljao uvijek slijepo; ono ima silno istančan opip, osjeća i najmanji dah vjetra,

⁵ Како је огледало, по веровањима, симбол удвајања стварности, особен медијатор између *ово*г и *оно*г света (Словенска митологија 2001: 399), свака манипулација њиме у магијској пракси по себи јесте опасан чин. Уз то, није без значаја ни чињеница да у књижевности постоји низ примера да је „ogledalo prisutno kad god junaci priče treba da naprave odlučujući korak prema natprirodnom“ (TODOROV 1987: 125), што је, по правилу, срачунато с егзистенцијалним претњама.

i najlaganiji srh zraka koji prostruji)“, i razviti ga: „Ponekad sam u jesenjem sumraku, na uzvisini iznad našeg mjesta, sklapao oči i pružao ruke s raširenim prstima naokolo u sumrak, i zamišljao da sam drvo. Možda sam i želio da budem drvo i da poživim njegovim slijepim, duboko čulnim životom“ (1990: 29–30).

Фасцинација чулношћу (али не виђењем) и повезаношћу с природом, у елементарном, непатвореном виду, каква, верује се, постоји само у детињству, јесте још један траг који упућује и на сензибилитет наратора и на Десничино поимање детињства. Асоцијације на низ песничких паралела намећу се без много трагања: поистовећивање лирског субјекта са дрветом (биљкама) јесте чест песнички мотив јер, коначно, „аналогија између човека и биљке једна је од најстаријих и најприроднијих, у основи самог 'наивног' мишљења“ (Витошевић 1995: 120). Размишљањем о могућим паралелама не би се само илустровала укореењеност наведеног места из Десничиног романа у једну архетипску поетску визију, већ би се, у извесном смислу, могла уочити и суштинска разлика. Наиме, утисак је да овде ипак не доминира метафорика истоветног типа: није реч о симболичком поистовећивању које би потцртало, рецимо, накнадно доживљену мисаоност, у зрелости уочену аналогију, већ о сећању на један од видова дечјег начина идентификације са природом, без икаквог и ичијег посредовања, једноставно суптилног, тананог испитивања света с оне „друге стране“, невидљиве, замишљене, чулне.⁶ Потреба за таквом врстом поистовећивања није учитана искуством и не јавља се као „повратак“, већ је примарна, условно речено „дивља“, интуитивна и инстинктивна, изворна, она је један од облика манифестације „прастарог, праљудског рудимента у нама“ (Десница 1993: 257).

Такво поступање, односно сећање на одређен поступак, осамљивање у ноћи, затварање очију и ширење руку и прстију, алудира на потребу за измештањем од антропоцентричног средишта ствари. Оно се може тумачити и као давање одушка истанчаној чулности, и као израз вечите глади за припадањем, као гест са, може бити, извесним театаралним назнакама,⁷ али ипак гест у чијем је средишту стално ишчекивање додиром као јединог поузданог облика сазнавања и спознавања,⁸ као чудесне лекарије за сва бића која нису, како каже, „из једног комада“... Коначно, ова игра (а свакако не

⁶ У том смислу, игра Десничиног јунака јесте у дослуху са неким примерима светске класике, не у виду систематично остварене везе, истоветне семантике и функционалности, већ као алудирање на сродно поимање сензибилитета, карактеристичног за детињство. Мисли се, рецимо, на Андерсенову (Н. С. Andersen) опаску да је био „чудно занесено дете“ и да је „често ишао затворених очију“, како наводи у *Бајци мој животић*; или на појединост из романа *Зли души* Ф. М. Достојевског (Ф. М. Достоевский) када један од јунака каже да је, као десетогодишњи дечак, имао обичај да зими затвара очи и ужива замишљајући лишће зелено у сунчаном дану (Витошевић 1995: 516–518).

⁷ Иван Галеб је од малена, очито, имао дара за сценски детаљ и глумачки дар био је, како запажено, „латентни глумац“ (Делић 2007: 220).

⁸ И игра „хватања јабука“ темељила се управо на одсуству вида и разазнавању осунчаних од тамних стаклених кугли искључиво додиром.

само ова) потврђује да „моћ ingeniuma i mašte stječe svoju funkciju [...], tek s obzirom na neku potrebu. Težnja za nečim što živom biću nedostaje – težnja čije zadovoljenje pretpostavlja posjedovanje kazujućih oblika, znakova – time se pokazuje kao uvjet iskustva uopće“, a da bi „zadovoljio svoje potrebe, pojedinac mora tek tragati za oblicima, idejama, koje će mu pomoći pri ozbiljenju njegovog svijeta“ (GRASSI 1981: 176).

Галебова „игра дрвета“ – наглашено везана за мрак (дешава се или у „мрклој ноћи“, или „у сумрак“, и притом још и затворених очију да се онемогући и најмањи продор светлости), утемељена на смишљеном искључивању једног чула и појачавању моћи осталих,⁹ посредује и знање о варљивости вида и видела које спутава досезање суштине, али и знање о снази дуалистичке концепције света и постојања: без тамног принципа спознаја видљивог и осветљеног јесте релативна, и обрнуто. Ово је сцена потпуног препуштања, чак и потенцијалним властитим страховима које слепоћа, мрак, самоћа, шума – као архетипски модели претећег – могу изазивати, не само у детињству, али тада вероватно најизраженије.

То свакако може имати везе са Галебовом предодређеношћу за музику: способан да чује „како трава расте“, запамтио је себе као дете које желело да осети исти феномен целим својим бићем. Додиривање инструмента и осећање финоће вибрација делимично има да захвали и „увежбаности“ из детињства: ако је тада „као дрво“ осећао спољни свет и покушавао појмити „како је дрвету“, онда као виртуоз у зрелим годинама свој инструмент осећа као сопствено биће, а његово треперење као лично. Као што у „патњи лежи људски квалитет, она изоштрава чула, пријемчивост за најразличитије утиске, бруси рафинираност и чини човјека преосјетљивим“, јер управо она јесте „квалитет који човјека отвара према умјетности и естетском, али и слабост која га чини незаштићеним пред сваком сензацијом“ (Делић 2007: 36), тако и игре Ивана Галеба показују сродан учинак. Она је, могло би се рећи, непосредна манифестација те преосетљивости и њена поента јесте управо у отварању за „сваку сензацију“. Може бити да ова игра на непосредан начин сведочи о Галебовој тежњи да се домогне онога што осећа као недостајуће, а суштински важно: она је вид немушто-сликовитог говора тела, покрета којима ће се тек знатно касније додати и комплекс семантичких оквира, не у смислу умовања, већ у смислу артикулације, препозна-

⁹ Тек посредно и условно, намеће се алузија и на начелно Русоово (Rousseau, Jean-Jackques) „враћање природи“, али и на неке његове засебне идеје у таквом концепту васпитавања. О чулу „пипања“ он говори као о „сталној стражи“ која открива спољни свет и на изванредан начин упозорава на могуће опасности, као чулу којим се стиче „прво искуство“ о свету уопште и које, за разлику од осталих, никада, или готово никада не вара, јер, како каже, „најтачније од свих чула поучава о утиску што га страна тела могу извршити на наше властито“ (1950: 152–160). Уопште ноћни походи у Русоовој васпитној концепцији имају важну улогу за стасавање човека, па отуда и његов позив, савет, усклик: „Што више игара ноћу!“ (1950: 153).

вања њиховог значаја у стварању сопственог идентитета. Коначно, свезивање асоцијативних чворова на мрежи Галебовог сећања има и свој непосредан исказ: додир јесте начин који га је као дечака, истраживача „мистичног“ простора тавана, први пут повезао с инструментом.¹⁰

У читавом том процесу – „игри дрвета“ – назире се понешто од „сећања на обезвређено религиозно искуство“ (Елиаде 1986: 136), слуги се понешто од уверења да би се преко ритма вегетације могла одгонетнути и тајна постојања, вечитог обнављања и трајања, бесмртности. Уопште, овако описано сећање на дечје поступање садржи назнаке неког особеног духовног „филтрирања“, примања и давања, пропуштања из себе и у себе, назнаке једног привидно пасивног комуникацијског чина, бар по спољашњим манифестацијама. Суштински је, међутим, реч о занесеном невербалном општењу са собом и природом. Као да се слуге назнаке оног рајског стања својственог човеку „пре пада“, а још увек виталног у многим поимањима феноменологије детињства као периода ненарушене комуникацијске снаге са силама изван људског, пре свега по силини спонтаности и слободне проходности. И премда овде није реч о успињању у неке више, оностране сфере преко митског дрвета-медијатора, те метафоре универзума, граничног симбола двају равни постојања, у питању је малена алузија на то да поступање Десничиног јунака ипак има квалитет који, бар у симболичком смислу, превазилази игру ради игре и нуди, ако ништа друго, повод за промишљање о његовој смислености како у погледу карактеризације наратора тако и у погледу основног филозофског домета романа. Иако би свако учитавање екстатичних ритуално-обредних дејствовања на овом месту било више од напрегнуте конструкције, чини се да потреба за поистовећивањем са дрветом, за ослушкивањем његовог тајног живота кроз сопствено биће и сопствену телесност носи у себи чежњу за спознавањем немуштости и то опет у једном особеном митско-религијском комплексу поимања архајског људског искуства. Осамљивање у тами, затварање очију, ширење руку и прстију, непомићност – алудирају и на мистично искуство и на чежњу за досезањем бесмртности. По том импулсу овај сегмент Десничиног романа успоставља чврсту везу са претходно поменутом игром светлосног миша. Обнављање везе са светом природе – овде биља, дрвета – израз је несвесне чежње да се поново успостави ред, онај првобитни, рајски. Древно уверење анимистичког филозофског поимања живота у мноштву разноликих видова познаје дрво као инкарнацију човека или станиште оностраних бића. Десница нуди инверзију: потребу да се дрво, његова душа и биће инкарнирају у људском телу. Такво стапање са „другошћу“ један је корак

¹⁰ Први susret s violinom овако описује: „Nagonsko traženje leži u nemirnim djetinjim prstima. Oni hoće da sve spoznaju opipom – prsti tih slijepaca sa široko otvorenim očima, – i da iz svake mrtve stvari izvabe njen živi glas. Ruka mi bojažljivo posegnu, kao da iščekuje neko otkrovenje, i prsti taknuše žice“ (1990: 52).

више ка разумевању психолошког „профила“ Десничиног јунака. Опседнутост том врстом емпатије, детиње имагинарно „увлачење“ под кору дрвета да би се једно преобразило и саобразило другоме, да би се осетила туђа емоција (он експлицитно каже да је могао да осећа оно што осећа дрво и да живи његовим дубоко чулним животом), иде у прилог филозофским промишљањима Владана Деснице о потреби овладавања равнима постојања, *еџзистенције*, а тек потом и, ако је могуће, *есенције* (Ивановић 2000: 174). Другим речима, утисак је да је ово једно од оних места које у Десничином делу указују, истина посредно и ненаметљиво, на умеће аутора да обликује интимну, појединачну, индивидуалну свест и слику света, а истовремено и да је оствари као „интерсубјективно искуство и сазнање, са универзалним значењима“ (Ивановић 2000: 175). Отуда тумачење ове игре не може остати у равни типичних *мимикрија* (игара прерушавања, маскирања, опонашања – Калоја 1979: 48), које би играча привремено забавиле, прекратиле доколицу, коначно, исто као што у равни „игре ради игре“ не остају ни „јабуке“, ни „миш“, ни било која друга Галебова игра.

Пун смисао, који додатно поткрепљује овакав став, игра „дрвета“ досеже у завршним главама романа, посебно на местима када Десничин јунак кроз прозор болничке собе, остарео и уморан, посматра „космати бор“ и надовезује промишљања о уметности која не могу бити без стапања са природом и без осамљивања. Неке рефлексije, попут оне да у „slijepom životu bilja postoji nešto slično utjehi“, „neka pobjeda nad vremenom“ које „naše svjetsno biće ne razumije“ јер је „tupo u svojoj okatosti“ (DESNICA 1990: 313), јасно одређују начин поимања детиње игре „дрвета“ као импулсивног и инстинктивног поимања себе и света, својеврсног пра-облика свести о себи и другом, који ће се задржати током целог живота и наново избити на површину у тренуцима лелујавог бивствовања након операције, када дејство анестезије још није посве нестало. Тада каже: „Neću čuvstvovanja, već samo pukog osjećanja, kao stablo. Kao stablo što svojim osjetljivim likom, žilicama svog treptavog lišća, smolastom mekoćom svojih pupova osjeća svaku novu ugodu, svaku promjenu u životu zraka, a da pri tom ništa ne čuvstvuje. Golo osjećanje bivstvovanja“ (1990: 335). Тај идеал није накнадно стечен, само је изнова актуелизован као један од темељних параметара за проницање у Галебову посебност. Десничин јунак није „самац усред свемира“ и не стрепи „сам од своје сени“, већ јединка која без посредовања речи, мисли, метафизике, интелектуалистичких конфузија, коначно и без покрета, успоставља везу са сопственом духовношћу и свој идентитет, између осталог, не тражи и не везује за ужитак у визији сопствене аутономности, већ га налази, или бар слуги, у имперсоналном.

„Миш“ и „дрво“, две дечје игре Ивана Галеба, јесу комплементарна места из којих се разгранави и фина опсервација и интроспективност наратора. Осамљивање, чешће бирано него наметнуто околностима, јесте у детињој природи, у природи саме игре, а коначно и у природи уметности: оно може пружати утеху и смисао – једину сигурност у варљивом – и бити

једино поуздано упориште за којим се до краја живота чезне.¹¹ Непрекидна веза с природом, која може, по Десничиним речима, „регенерирати душу“, уситнити и расточити „мизерије свакидашњице“ (2001: 37), друга је од важнијих назнака унутарњег бића уметника (уметности), о чему је Владан Десница неретко говорио (2001: 38). У *Прољећима Ивана Галеба* она је најнепосредније, чини се, исказана у немуштом детињем поистовећивању с дрветом, свакако и у игри сунчевом зраком, а посебно у доследно спроведеном ревитализовању ових игара (или бар неких њихових елемената) путем ритмичког, равномерног понављања и каснијег одражавања у људима, сликама, мислима, ситуацијама... Тиме се, може бити, остварује идеал препознат у природи и њеном кружењу-обнављању које води „gavno u beskonačnost“ (DESNICA 1990: 260).

Отуда се Галевове игре из детињства могу тумачити у светлу својеврсних „једноставних облика“, од којих се, између осталог, сачињава комплексна романескна конструкција, или као поетски транспоновани еквиваленти митској причи у смислу њихове употребе и важности у обликовању, реконструкцији и метаморфози бића, оног унутарњег и суштинског, по чему је Иван Галев интригантан читаоцу. Није се овде желела сугерисати наводна романтичарска визија феноменологије децје игре, мада није искључена могућност препознавања алузија, дијалога Десничиног јунака са Шилеровим (V. Schiller) запажањем да се „човек игра само тамо где је човек у пуном смислу, потпун је човек само тамо где се игра“ (ŠILER, према КАЈОА 1979: 187). Игра је начин децјег поимања и обликовања реалности, стварања новог поретка и смисла, начин постојања детета (PRAŽIĆ 1971: 9) и у делу Владана Деснице она је постала један од творачких елемената свести наратора и његовог солилоквија, штавише, синоним за егзистенцију уопште: можда у детињству и јесте била сама себи циљ, али то засигурно није остала. Није овде реч о Десничиној мистификацији децје игре, већ о поимању његовог јунака који сопствене игре препознаје као један од виталнијих импулса за низ представа и ставова који су га условили као јединку, а феноменологију и ритам игре као темељ свеколиког постојања. Како постоји основ за претпоставку да је детињство у овом роману појмљено као особено извориште и исходиште једне егзистенције и једне интимне митологије која је ту егзистенцију учинила управо таквом каква је, тако се намеће и могућност за претпоставку да је игра, као синегдоха детињства, била вишеструк изазов аутору, посебно када се промишља о елементима Десничиног укидања једног од кључних елемената који игру чини игром – да је сама себи циљ. Примесе тог амбивалентног односа, па макар и привидне, напосто траже опрез при било каквом уопштавању, па и оном које се овде

¹¹ Може бити и више од тога – упориште за којим се вапи, онако како И. Секулић завршава *Буре*: „Да ми је да га купим, да га узидам у кулу, да кулу забравим са девет кључева, од времена на време бих се затворила у њу, и у мраку и ћутању бих лудовала да се могу зазидати и трагови мртвих дана“ (1997: 19).

наговестило кад је реч о дослуху Галебових игара са митским поимањем и обликовањем света, или бар осмишљених с алузивним набојем ка миту и његовој „privlačnoj moći apsolutnog i konačnog objašnjenja sudbine“ (SOLAR 1988: 104).

Ако се покуша понудити нека врста језгровитог збијања значењских могућности игара које су овде привукле пажњу, могло би се рећи да свака додирује виталне жице Десничиног романа: прва назначава принцип подвојености, дуализма и релативности свега постојећег, друга потрагу за душом, трећа спознавање властитог бића тек преко другости, и обрнуто... Све три, индивидуалне, рекло би се усамљеничке, у свом средишту имају архетипску значењску напетост између светла и таме (сунца и мрака, виде-ла и слепоће), али и опседнутост магијом додира. Од малена склон да, како каже, „zarezuje okrutnom dječjom oštrinom svaku beznačajnu vanjsku pojedinost“ (1990: 34; 36), да посматра и друге и себе, а у зрелим годинама „ принуђен“ од дугог болничког времена да обликује приповедање „у коме се из чисте и нескривене субјективности пројектује књижевни свет“ (ЈЕРКОВ 1991: 82), Десничин јунак своје игре чува и преноси као метафоре сопственог бића и користи их као повод и прилику „да ситан детаљ уопшти у крупне закључке о животу“ (МИХАЛЛОВИЋ 1971: 229). Притом, ваља имати на уму да је овде реч о играма као структурним романескним „детаљима“ кроз које, како је Десница једном приликом тумачио значење овог термина, мора пробијати „сноп свјетлости из нутрине“; јер, „ако детаљ није језгровита и сажета интуитивна спознаја нечега, спознаја која баш по својој сажетости и језгровитости добива на снази и упечатљивости (и моћној импресивности), тад је он само изолиран љепушкаст медаљон уклопљен у ткиво умјетничког дјела, пука духовита 'травата', добар занатски виц – напосто ништа“ (1993: 149). Кроз „пукотину“ овде одабраних појединости назире се, између осталог, још једна прилика за промишљање о техници проницања у „нутрину“ Ивана Галеба и у изузетност Десничиног романа.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВИТОШЕВИЋ, Драгиша. *Смисао сличности у књижевности*. Вјера и Невена Витошевић (прир.). Београд: Студентски издавачки центар – Радионица СИЦ, 1995.
- ДЕЛИЋ, Јован. Једанаест кључних ријечи разликовања (О изузетности Владана Деснице у свом времену). *Зборник Майице српске за књижевност и језик* LIV/2 (2006): 89–97.
- ДЕЛИЋ, Јован. Чезња за бесмртношћу и негативна утопија (О једној тематској линији у роману *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице). Јован Радуловић и Душан Иванић (ур.). *Књижевно дело Владана Деснице* – зборник радова поводом 100-годишњице рођења. Београд: Библиотека града Београда, 2007, 35–50.
- ДЕЛИЋ, Лидија. Подвојеност уметника: *Прољећа Ивана Галеба* у компаративном контексту. Јован Радуловић и Душан Иванић (ур.). *Књижевно дело Владана*

- Деснице* – зборник радова поводом 100-годишњице рођења. Београд: Библиотека града Београда, 2007, 207–236.
- ДЕСНИЦА, Владан. *Есеји, чланци, њољеди. Изабрана дела Владана Деснице*. Београд – Приштина: БИГЗ, Панорама – Издавачка делатност „Јединство“, 1993.
- ЕЛИЈАДЕ, Мирча. *Светло и њрофано*. Зоран Стојановић (прев.). Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1986.
- ИВАНОВИЋ, Радомир В. Вербалне арабеске Владана Деснице (Аутопоетичке цјелине у структури романа *Прољећа Ивана Галеба*). *Педагошка сиварносћ* XLVI/3–4 (2000): 173–184.
- ИВАНОВИЋ, Радомир В. Рађање романа. *Прољећа Ивана Галеба. Лейојис Мајнице срјске*, год. 176, књ. 465, св. 6, јун (2000): 851–870.
- ЈЕРЕМИЋ, Драган, М. *Прјсти неверној Томе. Есеји о савременим јујословенским њи-сцима*. Београд: Нолит, 1965.
- МИХАЈЛОВИЋ, Борислав. Иван Галеб се игра живота и смрти. *Књижевни разјовори (изабране кријике)*. Љубиша Јеремић (избор и предговор). Београд: Српска књижевна задруга, 1971.
- РУСО, Жан-Жак. *Емил или о васјијијању*. Душан Таминцић (прев.). Београд: Знање – предузеће за уџбенике Народне Републике Србије, 1950.
- СЕКУЛИЋ, Исидора. *Сајујијници*. Београд: Плави јахач, 1997.
- СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА – ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКИ РЕЧНИК. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић (ред.). Београд: Zepther book world, 2001.
- *
- DESNICA, Vladan. *Proljeća Ivana Galeba. Igre proljeća i smrti*. Zagreb: Prosvjeta, 1990.
- DESNICA, Vladan. *Kako zamišljam lik umjetnika. Progutane polemike*. Beograd: Stubovi kulture. 2001, 36–39.
- FRAJ, Nortrop. *Mit i struktura*. Maja Herman Sekulić (prev.). Sarajevo: „Svjetlost“, 1991.
- GRASSI, Ernesto. *Moć mašte. Uz povijest zapadnog mišljenja*. Maja Hausler (prev.). Zagreb: Školska knjiga, 1981.
- JERKOV, Aleksandar. *Od modernizma do postmoderne. Pripovedač i poetika, priča i smrt*. Priština – Gornji Milanovac: Jedinство – Dečje novine, 1991.
- KAJOA, Rože. *Igre i ljudi. Maska i zanos*. Radoje Tatić (prev.). Beograd: Nolit, 1979.
- MELETINSKI, Eleazar M. *Poetika mita*. Jovan Janićijević (prev.). Beograd: Nolit, b. g.
- MIKIĆ, Radivoje. *Proljeća Ivana Galeba Vladana Desnice*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1985.
- PRAZIĆ, Milan. *Igra kao sloboda. Zapisi o detinjstvu i umetnosti*. Novi Sad: Zmajevе dečje igre, Kulturni centar, 1971.
- RAPO, Dušan. *Novele i romani Vladana Desnice*. Zagreb: Školske novine, 1989.
- SOLAR, Milivoj. *Roman i mit. Književnost, ideologija, mitologija*. Zagreb: August Cesarec, 1988.
- TODOROV, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Aleksandra Mančić Milić (prev.). Beograd: Rad, 1987.

Snežana Z. Šarančić Čutura

SEMANTICS OF THE PLAY IN THE NOVEL *IVAN GALEB'S SPRINGS*.
THE PLAY OF SPRING AND DEATH BY VLADAN DESNICA

Summary

The semantics of the play in the novel *Ivan Galeb's Spring. The Play of Spring and Death* by V. Desnica is considered from the aspect of the narrator's creation of the "image of the world": identity, perception of art, life, soul... The archetypal semantic fullness of the three plays the narrator remembers from his childhood are the vital elements in the interpretation of Desnica's novel.

Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет
Подгоричка 4, 25000 Сомбор, Србија
sarancic.cutura@gmail.com

Др Валентина Хамовић

ОД ЛИРСКЕ РАСПРАВЕ ДО ЛИРСКОГ РОМАНА МИЛОВАНА ДАНОЈЛИЋА

У раду се бавимо еволуцијом Данојлићеве прозе. Њен развој указује на заокрет који се догодио седамдесетих година 20. века, када се тежишни израз тзв. *лирских расправа* полако почео померати ка тзв. *лирском роману*. Тај заокрет пратило је и присуство Данојлићевог песничког искуства. Формалне одлике ових књижевних облика показују многе заједничке црте: жанровска отвореност, композициона „лабавост“, избегавање класичне фабуларизације и обликовање типских јунака, есејистички дискурс. У тематском погледу, тај заокрет био је праћен померањем ауторове перспективе у односу на властиту завичајност и социјалну детерминисаност.

Кључне речи: лирске расправе, лирски роман, лирска проза, хибридни жанр, памфлет, завичајност, детињство, индивидуација, архетип.

1. У седмој деценији 20. века, у стваралаштву Милована Данојлића појавио се карактеристични књижевни облик у виду *лирских расправа* и *огледа*, облик који ће запремити знатан део његовог опуса и имати врло важно место у разумевању његове поетике. Синтагма *лирске расправе* подразумева врло растегљив оквир у који се увлаче разнородни формални жанровски облици (у једну целину окупљени су записи, цртице, путописне белешке, дневнички и мемоарско-биографски списи), као и различити типови излагања (приповедни елементи, лирска асоцијативност, есејистички дискурс, продубљеност филозофских трактата). За Данојлића ће бити карактеристично што ће се управо у тој прози, жанровски полифониčnoј и тематски разубејеној, створити *заметљак* наредне књижевне форме, коју су критичари, у недостатку прецизнијег термина за овакав жанровски образац, најчешће називали *лирском ѝрозом* или *лирским романима*, указујући на својеврсни *међујпросјор* између певања и приповедања у коме се Данојлић нашао. Пут од есејистичко-евокативне књижевности ка лирском роману,

наиме, неминовно укључује и Данојлићево песничко искуство, и непрестано указује на органску узајамност свих облика његовог књижевног изражавања (укључујући и његово искуство са *наивном њоезијом*).

Чини се да је то разлог што се се у еволуцији његове прозе умногоме назиру карактеристични емоционални преображаји и преокрети, који су се могли уочити и у његовом песничком раду. Данојлићева рана поезија оцењена је као „емоционално конфликтна“, опхрвана „континуираним контрастима“ и несагласностима (Миљковић 1972: 42), са доминирајућим стањима угрожености, зебње, несигурности, празнине и усамљености, и песимистичким доживљајем света. Збирке песама *Урођенички њсалми* (1957), *Недеља* (1959) и *Ноћно ѡролеће* (1960) израстају, у основи, из укрштаја различитих песничких традиција (романтичарске, симболистичке, надреалистичке) и показују карактеристичну, модернистички обојену позицију лирског субјекта, у знаку отпора и побуне. Но, већ поткрај седме деценије Данојлићев ће се песнички пут сразмерно мењати, показујући временом тенденцију ка стишаној артикулацији поменутих поетичких тежњи.¹

2. Да је 1967. године и своје прве *Лирске расправе* започео у кључу наглашених „континуираних контраста“, сведочи чињеница што се, упркос подразумеваној *мекоћи*, која би, чинило се, морала доћи из *лирског* погледа на свет, одређеног насловном синтагмом, Милован Данојлић показао јавности као врло оштар и бескомпромисан тумач друштвених феномена. Већ и сами наслови текстова унутар ове књиге указивали су на противречне полове између очекиваног лирског штимунга и онога што је одређено као *ѡамфлеј* („Памфлет против улице“, „Памфлет против завичаја“, „Памфлет против личне несреће“) или *расправа* („Расправа о лажи“, „Расправа о полтронерији“). Тематски оквири ових расправа и памфлета обухватају кључне тачке у људској егзистенцији – одрастање, интелектуално и емоционално сазревање, положај унутар заједнице. Отуда су малограђанштина, снисходљивост, оданост ауторитетима, неспособност да се отргне из примитивног социјалног миљеа, повлађивање стереотипима итд., схваћене као категорије које гуше слободу, индивидуалност, нарушавају морални интегритет човека, сведоче о урушавању његовог елементарног достојанства у социјалним оквирима. Убедљивост у ауторовој аргументацији, притом, произлази из сасвим личног искуства, обојена је интензивним емоционалним стањима (бес, мржња, огорченост, немоћ) и указује на његову потребу да делује мисионарски.

Међутим, посебан сегмент у овим расправама везан је за ауторово позиционирање у односу на проблем завичајности, који ће се показати као централни моменат његове целокупне поетике. И управо ће у том контексту највише доћи до изражаја оно што је Миљковић добронамерно дефинисао као „емоционална конфликтност“. Иако је намера аутора да покаже

¹ Више о томе в. у ХАМОВИЋ 2012.

како је нераскидиво отргнут од свега онога што спада у корпус личне завичајности, у његовим се памфлетима непрестано конституише некакво *лирско језгро*, чинећи дискретну опозицију оштрини тона. Чини се да је оксиморонски призив у насловној синтагми имао задатак да отклони сваку дозу *йајџејџе* која би могла да изрони из песниковог пригушеног осећања меланхолије, проистеклог из сећања на детињство и завичај. Отуда онај свеприсутни, бритки јед, разарајућа оштрина и бескомпромисност у овој књизи имају функцију катарзичне, саморазоткривајуће и болне искренности, која демистификује и депатетизује идиличне представе, указујући на гротескни несклад између социјалне уређености људске заједнице и самосврховитости природе. Илустративна је, у том смислу, завршница *Памфлејџа йројџе завичаја*:

„Побегавши од те распамећене сељачије, из тог и таквог завичаја, ја никада нисам престао да болујем од његове страшне болести. Завичај је сада, у мени и у мом животу, једна ужасна туга, коју откривам кад год зађем у брда, у несрећу, у остављеност и пониженост људску. Завичај је мој свуда где тај безизлаз осетим; родио сам се у том срамотном мраку, у тој полуживотињској јарузи, и сваки запостављени, од бога и од људи заборављени кутак земље – мој је завичај“ (Данолић 1967: 53).

Но, у самом присуству „ужасне туге“ у претходном наводу, чијим се интензитетом сугерише *ужас у самом себи* – због људске понижености, непросвећености и бесловесне утонулости у сопствену празнину – препознајемо делић *пишчеве емјајџе* са истим тим људима и пределима, који се пресликава и на општи ниво – као саучесништво и сједињење са сваким запостављеним и заборављеним кутком земље. Не можемо се отети утиску да је наглашени чемерни осећај незадовољства само спољашњи омотач за једно много крхкије и нежније осећање, чије се лирско језгро увукло у саму подсвест „приповедача“, што се види у, противречно постављеним, болним одсевима и озареним сећањима. У суштини, унутар ових есеја чита се истовремено присуство два јака, наизглед непомирљива емоционална стања: нападачки, немилосрдан и суров у својој разложности, обрачунавајући се са својим „прошлим животом“ („Завичају свом не желим зло, али га мрзим као што се само зло може мрзети“ – Данолић 1967: 26), Данојлић је, у исто време, благ, сетан и сентименталан, као да је по среди суђење сопственом, унутрашњем „демону који се не може избећи“, услед чега се „мрзи да се не би волело“, јер се „не може остати равнодушан“ (Зубац 1968: 562). У том смислу, колико је претходни пример доказ *пишчеве жесјџине*, толико је наредни доказ једне нежне истанчаности, већ самим тим што евоцира доживљај из детињства: „На почетку ничему, ни земљи ни човеку, није било краја. Звезде су ми, с вечери, изравно полагале рачуне о вечном трајању свега што ме окружује. Читаво детињство је једна голема ноћ, сребрна, светла – час од снега, час од месечине“ (Данолић 1967: 9). Испоставиће се, доцније, да ће управо на оваквој подлози настати Данојлићеви најбољи

романи о детињству и завичају, лирске повести о „дрхтајима и прожимањима“, те да је Миљковић још једном био у праву када је рекао да је Данојлићев песимизам „привидан“ и да представља само један „банални ступањ у развиту младићске сензибилности“ (Миљковић 1972: 42).

2.1. Противречност у редовима Данојлићевих првих лирских расправа сведочи и о једном, како је сâм аутор више пута дефинисао, „недозрелом“ осећању света. Већ друга књига есеја – лирских расправа *О раном усџајању* (1972) доноси смирености и уједначенији тон у наративу, те знатно измењену слику света. Ако бисмо направили *хоризонтални* пресек у Данојлићевом стваралаштву, видели бисмо да је то време његовог поетичког престојавања, које је у поезији за децу донело збирку *Родна година*, а у поезији за одрасле збирку *Чисџине*. Осетан је, стога, прелазак и у овој књизи есеја, од дискурса *једна* и *чемера* на дискурс умирујуће *јисносџи*, коју писац из непосредне скопчаности са местом рођења одашиље у етар. Тако се, сада, тај однос показује путем прихватања онога што је доскора било неприхватљиво: присвајање позиције, која је само неколико година раније изгледала као мучна и обеспокојавајућа мисао, доживљава се као добровољни духовни улог у престању социјалне детерминисаности.

Приметне су, стога, честе синтагме у којима се исказује присвајање завичајности: *моје село* („Сувомираца је стегла блатњаве путеве. Прошао сам по мом селу...“ – Данолић 1972: 199), *моји сељани* („Никада нисам заборадио узбуђење мојих сељана, мргодну озбиљност с којом су хитали на место удеса, мрачну одлучност“ – Данолић 1972: 219), *родно село* („У родном селу имам комад земље; одем тамо кадгод доспем. Увек се ваља понечег прихватити: затворити пролаз, очистити шуму, пројазити поток, поткресати живицу...“ – Данолић 1972: 197). У једном кратком запису, готово анегдотски, открива се читава једна мала карактерологија ауторовог завичаја. Домаћински поздрав упућен непознатом путнику-намернику: „Добар дан, добро ми био, па како је, је ли ти далеко путем?“ (Данолић 1972: 24), који је у градским срединама као облик комуникације готово незамислив, тумачи се са становишта сопствене утиснутости у менталитет људи са села:

„У човеку који вас дан самује на њиви или у пољу накупи се много добрих и предусретљивих речи, нарасте, у тишини, потреба да се оне што гласније, што лепше изговоре, па од понеког таквог поздрава, на пустом пропланку између урвине и шумарка, пролазника као да нешто погура, понесе: осоколио нас развикани и срдачни чобанин, па сад лакше грабимо уз пут“ (Данолић 1972: 24).²

² Сличан доживљај, доцније, Данојлић је имао у *Змијином свлаку*: „И кад на влажном утабаном путу опазим човека, замишљеног и одсутног, помислиш да није преда те избио из кукуруза, већ да израња из влажних, безљудних векова, да се диже из саме белуше и листових пасуља слепљених на стази. [...] У нејасном брују летњег дана слушах благе и неразумљиве речи божје, и ћутиш, сав утоноу у добру жалост, задовољан својим незнањем“ (Данолић 2005: 30).

Овај евидентни унутрашњи „прескок“ у емоционалном ставу есејисте може се тумачити интелектуалним и духовним сазревањем, о чијем развоју сведоче и понеки записи унутар саме књиге. Свакако да се у померању и превазилажењу сопственог искуства у вези са српским селом може укључити читање студије Американца Џ. М. Халперна, из чијег се „стручног“ занимања, погледом са стране, онеобичава домаћи, сасвим профани амбијент.³ Изазван на неку врсту (унутрашњег) дијалога, будући да је „странац неке ствари видео јасније но што је нашем оку омогућено да их види, а неке, опет, као да није најбоље разумео“ (Данолић 1972: 228), Данојлић у овој студији открива „власт препознавања“, као и радост због „објективистичког одсликавања сопственог, помало оглувелог и унезвереног постојања“ (Данолић 1972: 228), али у свему томе проналази и неку своју, критичко-доследну и унутрашњу меру.

Студија, иначе, обухвата врло детаљан преглед живота и рада српског сељака, почевши од његових навика, исхране, односа према станишту, религиозних уверења, до анализе социјалних и класних разлика међу њима (позиција странца представља верификацију тегобног сеоског живота, без глорификације и дотеривања, али се неке његове вредности прихватају као откровења). Индикативни су одломци везани за оне моменте сеоског живота које ћемо доцније препознавати као тежишне у Данојлићевој прози (*Година пролази кроз авлију*, *Балада о сиромашћиву*, *Учење језика* и другим), а који се односе на описе кућа, дворишта, воћњака и вртова, комшијских односа, ритуализованог односа у смени годишњих доба, земљорадничких и сточарских послова. Из ове студије, произашле из неочекиване љубави једног странца према Србији и српским сељацима провејава, такође, и оно што се може окарактерисати као западњачки „рационалистички дух“, недовољан за откривање многих историјских и митских слојева културе, отуда и отворен за многе погрешке у разумевању. Али, без обзира на то, Данојлић подвлачи „објективну тежњу“ ове „добре, вредне, пријатељске књиге“, која је, у тренутку „општег интереса што га стручна и уметничка литература показују за ово подручје живота“ (Данолић 1972: 225), реактивирала архаичне културне обрасце, што се, по свему судећи, уклопило и у његово сопствено завичајно прегнуће.

У истом духу и са истим препознавањем матичног простора, у ову књигу је уврштен и есеј *Повраћац народном језику*, заправо приказ првог броја „часописа за књижевност и културу на селу“ – *Расковник*. Поздрављајући подвижништво уредника Драгише Витошевића и Добрице Ерића у брижљиво негованом односу према језику (као Гружани, „имали су од кога

³ Из ауторовог записа на маргинама текста, сазнајемо да је педесетих година у Орашцу код Аранђеловца више пута боравио амерички научник Џоел М. Халперн, који је за студију *A SERBIAN VILLAGE, Social and Cultural Change in a Yugoslav Community*, насталу током његових боравака у Србији, добио награду Clarke F. Ansley, додељену од Columbia University Press-а 1967. године.

да приме боље језичко васпитање“) Данојлић указује на језичка раслојавања која су се догодила услед друштвеног раслојавања („И народни се језик проскитао, рођену кућу запустио“ – Данолић 1972: 36). Иако са становишта лингвистичких знања исказује разумевање у погледу неминовних промена у језику које доносе цивилизацијске пометње („не остаје нам друго до да се помиримо“ што се само „по цену страшне заосталости може остати веран језику Вуковог и Даничићевог времена“), у исто време, не скрива емоционалну присност са језиком српског сељака-пастира, изненада банулог у велики град, захваљујући магнетофонском снимку једног београдског професора: „Свака је реч пуцала од снаге, прштала од сочности, у несвестицу, у миље и обиље заносила. [...] тамо, иза брда, у колибама и бачијама, крај оваца, још се чува златна мера овога језика, његов јутарњи, пролећни сјај, снага његова животворна“ (1972: 38). Оно што ће бити елементарна карактеристика лирске прозе, а то је труд да се свакој ствари и појави пронађе тачно име, као и наново виђен свет очима детета који урања у матерњи језик, у овом тексту као да је програмски најављено.

Такође, у контексту Данојлићевог духовног sazревања чине нам се значајним записи посвећени европским песницима које је тих година преводио. Први је осврт на песничку личност француског песника Пола Клодела, чије се разумевање динамике коју производи истовремени рад *духа* и *душе* (Anima и Animus), поставило као базични предзнак за ону врсту израза који ће у Данојлићевој прози бити препознат као последица осећања мистичног свејединства света.⁴ Други есеј унутар ове књиге, насловљен је као *Друг из шетње* и, упркос извесној дози тајновитости у погледу идентитета песника о коме се говори, на основу недвосмислених алузија закључујемо да је реч о руском песнику Јосифу Бродском. Духовна мера која се показује блиском и заједничком садржана је у „муклом, нејасном и узвишеном“ представљању „тајанствених бића која промичу земљом и животом“ и „непрестаном и очигледном чуду“ које је свуда око нас. За Данојлића је готово неочекивано да се у веку науке и технике појављује песник који рационализам потискује изворним духовним надахнућем и чини да ствари делују својим голим постојањем, „ојекћујућом истином“. Завршница овог текста сведочи о истинској идентификацији и недвосмисленом упливу песништва Ј. Бродског на доживљај света Милована Данојлића: „Све је његово. Све,

⁴ Специфичан по заокрету од неосимболистичког стила (утицај Рембоа и Малармеа је евидентан) ка хришћанској идеологији, Пол Клодел доноси поетичку поставку строгог разликовања Духа и Душе. Увиђајући колико је дихотомија *духа* и *душе* релевантна у Клоделовим делима, Данојлић се дотиче важности управо оне мелодије у његовој поезији коју „рађа *Анима*: 'Оно пак што нас у овој гигантској песничкој појави трајно фасцинира и привлачи, јесте лирска милина која струји крвотоком тог ненадмашног говорништва. [...] То је елементарна, свеудружујућа музика земље и неба, живота и свих његових сезона, музика стара као земља, снажна и неодољива. [...] Тој, клоделовској мелодији, не могу се надивити' “ (Данолић 1972: 14).

сада и овде, у мени и око мене, покушава да нађе место у његовој песми. Прекјуче, у шуми, приметио сам да сам заокупљен жбуњем. Жбун је једна од опсесивних тема мога песника! Ухватио себе како у купиновој грму тражим риму. Гледао сам лањско лишће, кукурек, прве јагорчевине, трагове зечева и срна, слушао чворка: његовим очима, његовим ушима. Како постићи часно сиромаштво његовог говора?“ (1972: 45).

Евидентан је у свему, у овој књизи есеја, прелазак ка доживљају света који је у разним својим облицима упућен ка *изворности*. У претходно наведеној синтагми – „часно сиромаштво говора“ – и тежњи да се досегне тај језички и поетички идеал уочава се пут који је код Данојлића препознат као пут ка поетици „врхунске једноставности“, или онога што се може назвати поетиком „чистог даха“⁵. Тај заокрет видљив је и у низу других сегмената: у зазивању базичности у *језику*, у наглашеном присуству *родног ѝпросјора*, у емоционалним стањима која призивају присуство *душе* насупрот рационалистичкој постављености *духа*, у елементарности *ѝприроде*. У неколико изразито лирски интонираних записа (*Марина*, *Ојисајин мирис лиће*, *Осмех беле раде*, *Ајрилски зов земље*, *О раном усјајању*, *Сунце*), појавиће се, такође, оно што ће се као поступак усталити у његовој лирској прози: склоност ка *минијатури*, детаљним описима дневних феномена, годишњих промена, нијанси у сликању пејзажа, стављања у крупни план онога што је до тада деловало не приметно. Читав један запис, рецимо, посвећен је животу пољског цвећа, са свим детаљима о његовом изгледу, окружењу: биљке су дате антропоморфно, искрсавају пред нама у својој огољеној егзистенцији (кукурек се „осилио, подбочио, дигао главу“, љубичица је „малокрвни цветић“, „болећиво бледа“, листови маслачка и јагорчевине се „наливају“, а висибоба се „отима од привлачних сила земље и неба“). Живот биља и растиња даје се неодвојено од њихове метафизичке димензије, као и са карактеристичном утиснутошћу посматрачевог ока. Тако се на крају овог записа из „пољског живота“ изводе закључци који се са препознатљивим премошћавањем *малог* и *великог* преводе у раван мирења микрокосмоса и застрашујућег безизгледног простора:

„Два сата са белом радом, у фебруару, одвратиће нас, бар за часак, од безумне жеље да свему ухватимо циљ и смисао. У том, блиставом пољупцу земље и сунца све је безразложно и необјашњиво, али и неумитно, као првога дана. Пред пустоловином нежног цветића, пред отвореним и дрским осмехом живота, учини нам се: да превише плачемо, да превише питамо, да превише говоримо“ (1972: 149).

Као да је и овде на делу једна од животних максима постављених у Данојлићевој децјој песми, о томе како се свет може разумети ако се крене од његовог почетка, од *бубице* и *камена* у некој њиви.

⁵ О томе в. у ХАМОВИЋ 2013.

2.2. Овако интонирана књига есеја шириће се у Данојлићевим наредним прозним списима у два смера: први ће ићи ка лирским романима са *дејинјсјвом* као њиховом средишњом категоријом, а друга ка медитативно-хроничарским записима и огледима, уз путописне елементе, настајалим као последица „новинарског“ ангажмана. Широко спектар тема које су годинама излазиле као колумне или чланци у недељним новинама и часописима сабран је у неколико књига, жанровски различито одређених. Најпре је од прилога за листове *Полијика* и *НИН* као и за књижевни часопис *Лейојис Мајице срјске*, направљена тематски обједињена књига *Сенке око куће* (1980) да би се, потом, са ширењем тематског регистра и подразумевајућим променама у тону и дискурсу, појавиле књиге *Чишћење алаји* (1982), *Брисани јросјор* (1984), *Писаји јод надзором* (1987), *Нека врсиа циркуса* (1989), *Мука духу* (1996), *Велики исјиј* (1999), *Личне сјвари* (2001).

Књиге лирске прозе које ће чинити корпус дела са темом о дечаштву, завичају и завичајним пределима, отвориће, на изврстан начин, *Змијин свлак* (1979), а затим ће се у серији књига појавити Данојлићева „опсесивна тема“ везана за детињство: *Година јролази кроз авлију* (1992), *Месјо рођења* (1996), *Ослободиоци и издајници* (1997), *Балада о сиромашјиву* (1999), *Пусјоловина или исјовесј у два гласа* (2002), *Учење језика* (2008), *Прича о јријоведачу* (2009), *Добро јесје живеји* (2010). Оно што ће у њима представљати органски продужетак у односу на лирске расправе јесте слобода у погледу композиционих решења романа: она ће се видети у отворености структуре, формалној „лабавости“, избегавању класичне фабуларизације и типских карактера. Заправо, одсуство канонизованих вредности класичног романа говори о једној структури којој ће бити иманентна једноставност и природност, што је, у основи, било начело и књиге *О раном усјајању*, за коју је речено да је закупљена „више животом него литературом“, више „елементарним, исконским и свакодневним него ретким и судбинским“, која је „сита књишког задаха и сујетне ексклузивности текуће литературе, јер рехабилитује један занемарен егзистенцијални и духовни поредак вредности, који се темељи на *обичном*“ (Гордић 1973: 330).

У суштини, у Данојлићевим записима откривамо да се, након есеја окупљених у књигу *О раном усјајању*, аутор приближио изразу који у многим сегментима показује сродност са начелима концепта *наивне јесме*, крхке творевине сачињене од „сна и магле“, која се у појавни свет спуштала из некакве ванвремене надахнутости. Сасвим слична врста лирске сензибилности („лелујавости“) присутна је и у наративном ткиву Данојлићеве потоње прозе, што се такође препознаје и као тежња да се организам књижевног дела очисти од било каквих „знања“, као и да, у својој суштини, *еманира јрироду саму*. О томе сведоче и понеки ауторови доцнији записи у којима се писање доживљава као усаглашавање са ритмовима васељене:

„Будим се у расвит, и одмах крећем на посао. Шумор класја, у висини стола, врло је подстицајан: и речи би, у добро написаном тексту,

требало тако некако да се усклађују, као што класје шуми. [...] Прве речи куцам у мраку; на тастатури, слова се још и назире, а шта је отиснуто, видећу кроз четврт сата, кад се раздани. И чини ми се да те речи, уловљене у помрчини, чупам из утробе постојања“ (Данолић 1996: 34).

Титраји који се наслућују у шуморењу класја, попут звучних трагова невидљивог космичког пулса, могу се довести у везу са ауторовим занимањем за *зеца* – пољску животињу којој је посветио и читаво једно дело. Објашњавајући из различитих перспектива то своје интересовање, помало необично и увек у знаку страсне посвећености том дивљем створењу, Данолић дефинише кључну зечју особину:

„У његовој дрхтавици, као у каквом савршеном сеизмографу, регистровани су шумови које ми никада нећемо чути, потмули титраји које не осећамо, мигочење травки, дисање шума и вода. Та је осетљивост доведена до нама непојмљиве истанчаности, она је отворена за бескрајну сложеност творевине, учествује у њеним танушним кретањима и тежњама“ (Данолић 2004: 163).

Из наведених слика, сасвим јасно можемо разазнати метафоре за поступак који ће бити кључно обележје Данолићеве прозе – дискурс истанчане сензибилности, „прислушкивање вечитог збивања“, тип осећања света „као што листић на посеченој грани осећа“ (Данолић 2005: 23), тежња да се захвате исконска гигања мерена мајушним покретима биља, сунчевих зрака, ветрова. Књижевни свет уређен је према истоветном начелу природе: „Бића и ствари, биљке и звери, шуме и облаци, реке и мора, рибе у рекама и морима, поређани су као што су у песми постављене органски повезане речи.“ (Данолић 2012: 11). Као да је и овде на делу оно што је Васко Попа видео у наивном стваралаштву нашег народног песника, који „чује како цвеће расте, како се пиле леже из јајета, како се звезде множе. У његовој песми земља и сунце срце отворе и огласе се људским гласом. Његови ритмови изражавају и саму игру сунчевих зракова и ветрова и грана. Његовим очима и сам камен и дрво прогледају“ (Попа 1966: 6). Управо је на тај начин слична и Данолићева „зечја“ *уздрхћалост* пред природним феноменима, што се претапа у реченицу, ритам и интонацију прозе коју смо назвали *лирском*.

3. Прототип лирског романа. Књига *Змијин свлак*, чија насловна синтагма на најбољи начин симболизује унутрашњи преображај и духовно обнављање, умногоме је модел онога што ће се појављивати у доцнијим Данолићевим прозним књигама. Најпре, њоме је утемељен овај карактеристични међужанровски књижевни облик, што су уочавали многобројни тумачи. Готово да није било књижевних приказа, на чијем се почетку није констатовала та врста читалачке препреке: Данолић је окарактерисан као писац који „модификује књижевну традицију“, самим тим што користи „мозаичну технику“ којом се казивање „стално рашчлањује“ (Микић 1980: 492);

као творац прозе у којој је „мало чега прозног“ (Шоп 1979: 2100); или као писац чија је „прича лишена сваког догађаја, очишћена од фабуле и ритамски строго организована [...] тако да се може доживети као књига лирских слика, песама у прози, међу које је уметнута понека прича, тек освежења ради“ (Делић 1980: 415). Од формалних обележја класичног романа, дакле, у овој се прози тек назире „прича“, која није устројена временом и простором, што у мотивацијском смислу подразумева поништавање узрочно-последичног тока радње и успостављање структуре асоцијативног умрежавања мотива.⁶ Позиција приповедача је такође сложена: он се објављује у две различите форме, из позиција првог лица (ја-форме), и из позиције другог лица (ти-форме), што доноси и два приповедачка тона – први проистекао из знања и искуства, други из помереног гледишта детета. Ова књига, такође, не садржи традиционално карактерисаног јунака – носиоца моралних и интелектуалних својстава, већ је јунак завичајни простор у који се приповедач враћа са „прибраном тугом“, након урбаног искуства. Коначно, из завршнице романа чита се парадоксална мотивација за овако растресито приповедачко ткиво: „Испричао си споредни делић приче. Оно главно си дотакао тек уз пут. Мораћеш још једном. Из почетка“ (Данолић 2005: 122).

У овом, накнадном светлу чини се да су доминирајућа фрагментарност и мозаичност у *Змијином свлаку* директна последица бављења споредним, успутним и „бочним“ странама приче, у којој се лирске слике доживљавају као истргнути садржаји једног пунијег, тек овлаш дотакнутог тока. Међутим, отвореност у финалу романа мотивише и појаву наредних књига прозе са истом темом и истим формалним обележјима, те се тек њиховим уланчавањем у једну целину, попут прустовских романа, назире пуноћа задатог романеског средишта: трагање за ишчезлим временом. У основи, у свим овим књигама писац покушава да пронађе оно што је дефинисао као потрагу за „јасном тачком у срцу пустоши“. Утврдити ту тачку задатак је сваке наредне књиге те се њихова узајамност може доживети као непрекинута духовно и емоционално трагање за *сойсџивом*. У том смислу, већ се у *Змијином свлаку* поставља темељ за неколико суштински присутних појмова у лирској прози: *дејџе* (детињство), *кућа*, *йприрода/завичај*, *језик*.

⁶ Од формалних обележја класичног романа, дакле, у овој се прози тек назире поједини елементи структуре, што призива „сећање“ на ону врсту (кратког) романа који се појавио у време авангарде, у коме су били доминантни истородни књижевни поступци: фрагментарност, дефабуларизација, жанровска преплитања, поетизација прозе, наглашена субјективност. По напору да се захвати *универзално* и *космичко* деловањем малих, свакодневних и једноставних ствари, *Змијин свлак* је најближи прози *Људи говоре* Растка Петровића, а та блискост се може успоставити и по карактеристично захваћеној синтези модерних поступака: за роман Растка Петровића речено је да својом жанровски тешко одредивом структуром, као и отвореношћу према документарној грађи, сумира дотадашње тежње авангардних писаца („затвара чаробни круг српске авангарде“), а Данолић му је близак управо по обликовању књижевне форме која ће произилазити из карактеристичног *ойорџунизма* према постојећим књижевним конвенцијама, њиховом асимиловању и трагању за аутентичним изразом.

3.1. ПРЕСВЛАЧЕЊЕ КОШУЉИЦЕ. На оквирима књиге *Змијин свлак* откривају се семантички слојеви који указују на *ошвореност сѣрукѣуре* или могућност да се она прихвати као почетак једног великог духовног путовања. Колико је завршница књиге, видели смо, индикативна са становишта назначене мотивацијске улоге коју има у низу истородне прозе која ће тек доћи, толико нам се њен почетак најпре може учинити као крајња слика једне искуствено оверене животне чињенице, која би својом „огољеном истином“ могла да делује као завршна, или закључна и резимирајућа констатација. Она је додатно поспешена уводним пејзажом који се, готово у симболистичком кључу, може разумети као израз душевне празнине приповедача: „Март је месец голих истина. Земља празна, даљине јалове, и свако тачно зна како се зове оно што му никад неће бити дато“ (Данолић 2005: 5). Даљине су постале „јалове“, испразне и демистификоване, насупрот некадашњој чежњи која је долазила из њихове обећавајуће мистичности. Врхунско самоспознање мерено је прецизним дефинисањем оног што нам „никад неће бити дато“, те се сведеност простора и пејзажа („Све пусто, замрло од ишчекивања, изешно“ – 2005: 5) доживљава као крајња тачка путовања, када се треба суочити са „голом истином“.

Међутим, овако успостављени оквир сугестивни је предзнак приповедача који сабира сопствена искуства и своди рачун са детињим и младалачким илузијама, што мотивише његово кретање у времену и простору: сећање почиње од слика поратног сиромаштва и првог суочавања са егзистенцијалним опстанком, а то враћено време у свести приповедача увод је у његов „физички“ повратак у завичај. Ми га затичемо као *џуџи*ника што је, у суштини, активност која симболично одређује његову основну егзистенцијалну ситуацију. Хронотоп путовања подразумева типичне временско-просторне оквире, дате кроз призму србијанске провинције: буђење „у три“, соцреалистичка иконографија варошке кафане, аутобус („необични, крилати водоземац, забасао у црну ноћ“), присуство људи различитих социјалних физиономија, карактеристична ужурбаност пред полазак, и долазак „у сам расвит“. Након *бексѣава* и *луѣања*, потраге за сопственим средиштем и целовитошћу и симболичком *индивидуацијом*, овде је путовање – *џовраѣак*, схваћен као крајње, заокружено исходиште те потраге. Но, и сам тај повратак има свој ритам „који траје“: по томе што се приповедач налази „надомак завичаја“, што је „заноћио у одмаралишту пиваре“, и по неочекиваној „ноћашњој жељи за проводом“, разумевамо да се његов пут одужио, или да се догађа у етапама. Доцније, увиђамо да се повратак у родну кућу може разумети као *џроцес* који се већ дуже време одвија; путовање аутобусом до села, као и прилаз кући са увек истим осећањем децје несигурности и страха дати су из неколико углова.

У сваком од тих повратака, сусрет са завичајем показује се кроз метафорично савладавање узбрдице испред куће, чија се стаза претвара у граничну тачку сазревања, у „стазу детињства“:

„Кад год се враћам, стоји ми да се ту, на домаку циља уз узбрдицу успнем. Како наступим на њу, нешто се у мени помери, прекине. Почнем другачије да мислим, једноставније да дишем. Врати ми се првобитна невесела мера збивања и њихових значења. Испуни ме дечја несигурност, покори ме осећај неодређене кривике“ (2005: 81).

Регресија која приповедача „спушта“ у потиснути емоционални живот одвија се паралелно са још једним психолошким механизмом: „Узбрдица се скратила. Несумњиво се скратила. Њена пуна снага остала је онамо, у добу кад су сви мештани на окупу били, кад се у сваком дворишту по два дима вило, и по седам послова обављало“ (2005: 86). Оно што је некада било велико, каснијим искуством се смањило, сузило, скратило. Двоструки доживљај узбрдице, очигледно, сугерише немоћ апсолутног досезања сопственог детињства и себе, као детета, те се њено савладавање може узети готово као архетипска слика успона, јер се на њој, попут митских лестви, може разазнати симболичка вредност постепеног уздизања ка вишем са знајном и духовном нивоу. Повратак у детињство, заправо, изражено је парадоксом: „Све моје знање се пред слепом истином детињства заљуља и сроза“ (2005: 83). Детињства се овде сећа човек који је отишао са родног тла да би му се вратио са слутњом и уверењем да се целокупно његово светско искуство обезвређује пред нимало детињастим првобитним доживљајима. Отуда је и „слепа истина детињства“: у знању „вишега реда“, у ономе што је и сам писац више пута изразио схвативши да је све видео и све знао, и пре искуства, пре свих великих путовања.

Сложени психолошки механизми праћени су специфичном динамиком у којој се смењује тачка гледишта: приповедач ће (оглашава се у првом лицу) повремено померати свој угао гледања ка дечјем, али ће се и тај дечји поглед на ствари дати посредовано, кроз друго лице. Приповедач своје некадашње *ја* доживљава као засебан ентитет, као биће које је стасавало независно од духа и тела свога много старијег двојника. Али и тако јасна приповедачка ситуација бива додатно усложњена чињеницом да се сваки од ових форми обраћања двоструко региструје: прво *ја* јесте глас приповедача, путника-повратника који се у приповедачком презенту оглашава када посредује у описима предела, кућа, сеоских навика („Јутра су дуга, непомична. Прштање сјаја брзо се смири. Зраци потеку скоро напореда са земљом. Светлост, лака испружена рука, све тамо, до Букуље“); тај исти глас говори о себи и из детињства, кроз сећања („Сата у кући није било. Кад бих се пробудио у поноћ, није се могло одредити да ли свањива, или се мрак, од себе, у недоба расветлио... Тешко је било одредити да ли ће се разданити за десетак минута, или за пет-шест сати“). Друго лице у приповедању, међутим, открива много дубљу психолошку раслојеност, јер се захваљујући њему идентификују два погледа са стране: први је, дакле, некадашњи дечак кога овај, „садашњи“ и актуелни глас осветљава са становишта накнадне емпатије: „У гостима, у суседном селу. Журиш, предвече, изрованим земљаним

путем, кроз шуму, бојиш се да не омркнеш. У авлију улазиш у часу кад се намирује стока... Успорени плов лутајућих гласова. И кад их јасно чујеш, не разумеш их. Као да спаваш“; други је, међутим, упућен свом одраслом „ја“ – приповедач као да говори свом лику у огледалу, искошено, са дистанцом: „Дошао си у расвит. Затекао си узбрдицу, стару кућу, авлију, поклеклу капију, оронулу шљиву, ливаду, реку. (Реку ниси видео, слутио си је: у помрчини, или онамо где ју је сећање држало, то није било јасно)“.

Примена овакве наративне технике допринела је врло убедљивом примицању (под)свести приповедача, и потврдила тезу коју је поставио Мишел Битор о томе да „сваки пут када треба да се опише прави развој свести, само настајање језика, друго лице ће се показати као најпогодније“ (Витор 1975: 487). Али у Данојлићевом случају и тај поступак делује као природна, органска последица веза које човек успоставља са различитим деловима своје личности. „Како да убедим читаоца у јединство душевности између тринаестогодишњег дечака и његовог остарелог двојника што у сећањима тражи лек од светске зиме, у којој се, у последњим годинама столећа, изненада нашао?“, запитао се у роману *Година њролази кроз авлију*. Отуда се однос између приповедача успоставља на принципу међусобног поверења које између себе успостављају.

3.2. Посебан однос који приповедач успоставља са светом одвијао се најпре кроз језик. Његова улога у одрастању приповедача може се пратити у две равни. Најпре, као категорија која има своју социјалну димензију, јер се показује као језик битно другачији од језика урбане средине. Отуда пишчево занимање за „неупрљане речи“, које својом исконском везом са стварима чувају дух народа: „Беспосличећи и вајкајући се, народ негује оно што му нико никад узети не може: језик свој, утеху и радост моју.“ У овим језичким преокупацијама има онога што Данојлић дефинише као слику света произашлу из „самог гротла језика“ (Данојлић 2007: 244), односно непосредног, конкретног језика, „узетог из народа“. Распитујући се дуго, на пример, о називу плавог цвета из детињства, који му долази у сећање често са метафизичком ауром, он открива и „социјално-жабљу“ перспективу сопственог језика, у живописним, народним именима: „Народ је зове и овако и онако. Лепи називи односе се на цвет; груби на корен; трећи су у вези с листовима, који се могу јести и у салати. Отуда: водоплав, плавоцвет; кажипут, коњогриз; гологуза, женетрга.“ (2005: 52) Наивност коју зазивају претходне слике кроз оптику народног духа, са специфичним, готово *џро-џеским* изразом, подсећају на стваралачке поступке наивних, самоуких сликара. На исти начин, „примитивни“ језик, лишен туђица, утемељен на сељачком говору и његовом колоритном, и увек тачном изразу, гарантује уверљивост и изворност приповедачевог доживљаја и времена у коме је само тај језик могао чути и само тим језиком формирати свој први однос према вредностима.

Интересовање за те старе и одбачене речи које су самовале „изван живота и времена“, и чувале „дашак некадашњег укуса ствари, спомен на првобитну свежину постојања“ сведочи о потреби за успостављањем индивидуалне и колективне вертикале. У роману *Сенке око куће* приповедач описује како се процес одрастања може видети и у освајању неких нових језичких навика: „Ново време те речи није потребовало ни хтело. Морао сам се одрећи *соланика*, утолико пре што су били дрвени, и прихватити *сланик*. Што сам, том заменом, изгубио и делић душе, то ми се чинило неважно“ (Данојлић 1980: 9). Управо из тог схватања језика, као запретееног корпуса индивидуалне и колективне културне меморије, долази и онај други ниво Данојлићевог интересовања. Тај други облик „општења“ са светом путем језика, у суштини, близак је интересовањима авангардних стваралаца, који су, стављајући језик у експерименталне околности, покушавали да из њега извуку запретеене језичке матрице и начин мишљења близак изворној слици света. Узајамни процес тзв. онтогенезе и филогенезе представља и суштинско теоријско питање у развојној психоллингвистици и теорији језика. Данојлић им се придружује са становишта емпиријског самеравања суштине језика, кроз инфантилни пресек његовог настајања, кроз оптику његове супстанцијалне, онтичке самобитности. Тако, у неколико оживљених игара из детињства, индивидуалних и само приповедачу важних, откривамо куда воде речи:

„Окут. Окука. Одмах онамо, иза окута. Кућа из окута. Од чесме до варошице: осам окута. Игра коју си назвао *сазревање окуке*. Усамљеничка забава, јесења. Пратити како се слика ни из чега рађа.“
Или: „Име речице. Кратко, јасно, звучно. Качер. Ако га подуже изговараш на глас, брзо ћеш упловити у онај добро познати, ниџији простор, у којем речи, сведене на голи звук, жалосно завршавају. Именујући појединости у свету, речи нас од празнине заклањају колико могу. Од нас се очекује да не проверавамо сувише њихову отпорност, да не завирујемо у бездан над којим лебде“ (Данојлић 2005: 87).

У приповедачевом инфантилном доживљају активира се архаично културно памћење, које приповедача надноси над бездан непојамности: „Тако сам, у игри, открио унутрашњу поцепаност речи, наслутивши страховну произвољност означаивања. Требало је само десетак пута заредом изговорити једну реч, рецимо брашно, отворио би се процеп, и у њ покуљала пустош“ (2005: 87). Врло слично искуство описао је и Растко Петровић у есеју *Хелиоџерација афазиие*, које почива на истоветним увидима: наиме, од сталне употребе исте речи, од њеног сличног положаја у реченици, од асоцијација са сличним речима и облицима, реч почиње да губи своје основно значење: „Она може да буде изговорена хиљаду пута и тек хиљадити пут да делује својим смислом“ (Петровић 1975: 123). Вишеслојна природа језика сликовито је представљена огромним левком „из кога дува непојамно“: *речи* су као носиоци најужег значења, најближе отвору тога левка,

иза њих је утисак који је шири, иза утиска се шири њажања, иза пажње њод-
свесни живој, па сећање на њрбушњи живој, несвесј, вечност, нужда
да се пронађе још шире од ширега. Данојлићева дечја игра јесте управо на
трагу успостављања везе са најширим смислом света, која га неретко води
у неразумљиве и мистичне доживљаје космичког пространства.

3.3. Поред претходно наведених, карактеристичних момената књиге
Змијин свлак, стиче се утисак да централна категорија ове прозе, и свега
онога што се активира у игри сећања, јесте мотив породичне куће. Архетип-
ска слика куће представља „снажан симбол човека који је нашао себе и сво-
је стабилно и безбедно место у универзуму“ (ТРЕБЕШАНИН 2011: 235), стога
бива очигледнија тежња приповедача, који кућу доводи у везу са „јасном
тачком у срцу пустоши“. Она је древни симбол нашег тела и наше душе,
наше личности, и нашег духа. Прва слика коју путник-повратник затиче
након свог доласка, стога је, више него симболична:

„Дошао си у расвит. Затекао си узбрдицу, стару кућу, авлију, по-
клеклу капију, оронулу шљиву, ливаду, реку [...] На рубу нераздањене
ноћи, стајали су као рушевине неког једва познатог, невероватног посто-
јања. У облицима су се назирала значења која је требало повезивати и
тумачити“ (Данолић 2005: 17).

Са позиције напуштене и оронуте куће, која се метонимијски узима као
сама приповедачева личност, зарањање у детињство није ништа друго него
тражење сопственог упоришта, у коме се „тражење значења и смисла поста-
вља као питање опстанка“. У потоњим књигама, већ у насловним синтагмама
(*Сенке око куће*, *Година њролази кроз авлију*, *Месјо рођења*) уочавамо језгро
онога што ће приповедач морати да исприча „још једном, из почетка“.

У вези са кућом јесу и значења везана за природу. Природа почиње већ
у авлији, ограђеном простору са вртом, повртњакком и воћњакком у коме се
сеизмографски прате дрхтаји лишћа, смене јутра и дана, годишњих доба,
ноћна озвездана неба, у којем се слуте тајанствени одјеци шумских ветро-
ва, метафизички урања у магличасте даљине. Тежња за поистовећивањем са
природом види се у понеким јутрима „кад се траве и душе додирну“, или
се саосећа са посеченом граном, старим дудом, листом пасуља. Иза авлије
су река, шума, јаруге и пашњаци. На ливади се одвија читав један само-
стални живот биља и растиња: помирити све ситне појединости (микро-
скопске слике природе), које приповедач својом уздрхталом сензибилно-
шћу прати и даје им смисао, и оне најнеобјашњивије, велике, космичке, од
којих као да очекује да осмисли само његово постојање, стапају се у скоро
философску слутњу: не мислимо ми свет, него нас „неко или нешто мисли“,
односно „све због себе и неба постоји“. Пронаћи смисао у таквом свету,
утопити се у његовој „нежној равнодушности“ иницијални је моменат при-
поведачевог загледања у сопствени живот, и отуда страсна посвећеност за
појединачно, ситно, тренутно.

На крају, напoкoн, мoжeмo дa сaглeдaмo штa je прeдмeт *Змијинoг свлaкa*: пyтoвaњe у прoшлoст уoквирeнo јeдним сeћaњeм, уз стaлнa примицaњa рoднoм прoстoру, пyт je кa сaмoспoзнaји. Кoнaчнoг пoврaткa нeмa, пoтпунo пoистoвeћeњe сa зaвичaјeм je нeмoгућнo, aли сe сaмo у њeмy, кaо у oглeдaлy, мoжe нaзрeти сoпствeни лик. Јунак кoји сe крeћe у oписaнoм врeмeнскo-прoстoрнoм oквирy aсoцирa нa oнy врстy сaмoзaглeдaнoг јунакa кoгa je Михaил Бaхтин oписaо нa oснoву *идиличнoг хрoнoлoгijа* у двa типa рoмaнa: „У рeгиoнaлистичкoм рoмaну пoнeкaд сe пoјaвљујe јунак кoји сe издвaja из цeлинe лoкaлитeтa, кoји oдлaзи у грaд и прoпaдa, или сe кaо блудни син врaћa у рoднy интегрaлнy срeдинy. У рoмaнимa русoвскe линијe глaвни јунаци су људи нa сaврeмeнoм ступњу рaзвoјa друштвa и свeсти, људи изoлoвaних индивидуaлних низoвa живoтa, људи виђeни сa унутрaшњeг aспeктa. Oни сeбe лeчe дoдирoм сa прирoдoм, сa живoтoм oбичних људи, oд њих сe учe мудрoм oднoсу прeмa живoту и смрти, или пoтпунo oдлaзe из културe у тeжњи дa сe пoтпунo припoјe интегритeту првoбитнe зaјeдницe“ (Вaнтин 1989: 358). Мнoгo ближи русoвскoм типу јунакa (мaдa ћe јунак oвe прoзe у нeкoликo нaврaтa сeбe нaзвaти „блудним синoм“), нaш припoвeдaч пoкaзујe кaрaктеристични пoврaћaј духoвнe рaвнoтeжe нaпуштaњeм, испрвa, oмaмљујућeг и oбeћaвaјућeг, урбaнoг прoстoрa.⁷ У тoм смислу, лирскo oбнaвљaњe прoшлeг врeмeнa у свeсти припoвeдaчa мoжe сe рaзумeти кaо пoсeбaн вид духoвнoг oбнaвљaњa, или кaо збaцивaњe стaрe и изрaстaњe нoвe змијскe кoшуљицe. Нaкoн тaквoг прeoбрaжaјa, пyт у дeтињствo и зaвичaј у нaрeдним књигaмa пoкaзaћe сe кaо сaбирaњe бићa чијe je сeћaњe „услoв oпстaнкa“.

4. Сeнкe oкo кућe. Гoдинe кoјe су услeдилe нaкoн књигe *Змијин свлaк*, гoтoвo читaвa дeцeнијa, зa Дaнoјлићeву лирскy прoзу oзнaчилe су рaздoбљe зaтишјa. Прeвaгy су oднeли eсeјистичкo-мeмoарски списи, пyтoписи и рoмaни сa изрaзитo сaтиричнoм пoдлoгoм: *Чишћeњe aлajтa* (1982), *Брисaни љрoсћoр* (1984), *Пoдђузницa* (1984), *Кaо дивљa звeр* (1985), *Дрaги мoј Пeјрoвићу* (1986), *Писaњи љoд нaзoрoм* (1987), *Нeкa врстa циркyсa* (1989). У тoм смислу, дрaгoцeни изузeтaк чини књигa *Сeнкe oкo кућe* (1980), у чијeм сe јeзгру мoгу прoнaћи клицe тeмaтскoг фoкyсирaњa нa дeтињствo, кaо и усрeдсрeћeњe нa цeнтрaлни мoтив – кућу, чијe сe знaчeњe мoжe пoвeзaти сa зaвичaјнoшћу у нaјширeм смислу.

Рaзлoг збoг кoгa бисмo oвo дeлo мoгли дa нaзнaчимo кaо битнy вeзу измeђу Дaнoјлићeвих лирских рaспрaвa и лирских рoмaнa, лeжи упрaвo у чињeници дa сe и њoмe зaхвaтa ширoки спeктaр зaвичaјних тeмa и, мaкaр

⁷ Русoвски тип јунакa ближи je Дaнoјлићeвoм и из рaзлoгa штo „oвдe нeмa бeзнaдeжних тeжњи дa сe сaчувaју умирoјни oстaци пaтријaрхaлних (прoвинцијских) микрoсрeтoвa (јoш и вeмa oидeaлизoвaних) – нaпрoтив, русoвскa линијa, дaјући филoзoфскy сyблимaцију дрeвнoг интегритeтa, oд њeгa ствaрa идeaл зa бyдyћнoст и у њeмy, прe свeгa, види oснoву и нoрмy зa критикy стaњa друштвa у сaдaшњoсти“ (Вaнтин 1989: 358).

једним делом, показује склоност враћању добу нагонског, несвесног постојања, нарочито кризним тренуцима у којима се несвесни живот преображава у свесни (о томе илустративно сведоче последњи редови целине под називом *Хладна жрана*, или записи *Заборављене речи*, *Како смо се школовали*, *Ручак без хлеба*, дакле, тематска језгра која ћемо препознавати у потоњој лирској прози). По многим својим карактеристикама, међутим, ова би проза могла да буде сврстана и у корпус лирских расправа или корпус есејистичко-мемоарске прозе, на шта нас највише подстиче самосталност књижевних јединица, њихова заокруженост и насловом задата тематска фокусираност. У суштини, она показује карактеристичну формалну неконвенционалност и жанровску неодређивост, те се ауторов (или издавачев) гест у виду одређивања књиге као *романа* (на насловним корицама), а онда, прецизније, и као *јрозе* (поднаслов на првим странама) може образложити потребом за обједињавањем повећег корпуса текстова, претходно објављиваних у дневним и недељним новинама, као и њиховом тематском сродношћу.

Међутим, за разлику од других сродних романа, овде ће сопствено детињство – као чворно духовно упориште – бити потиснуто у корист приповедачевих размишљања о завичају, о његовом језику, социјалним феноменима и дневнополитичким приликама. Основна теза, притом, није усмеравана ка идиличним просторима родне средине, већ се, напротив, његова слика разоткрива у гашењу и замирању појединих облика живота патријархално-сељачке заједнице (са свим реалним и митско-фолклорним аспектима), у чему се сасвим јасно, и критички, сагледава раслојавање друштва у контексту политичко-економских околности ондашњег система (отуда и пређашње успостављање блиских веза између Данојлићевог јунака и русоовског типа јунака). Приповедач се показује као добар зналац сеоских прилика и менталитета свога народа, али се својом позицијом не дистингуира из тог и таквог окружења. Отуда се критичност у тумачењу појединих друштвених „мана“ и у сликању портрета сељака (лукавство, хвалисавост, необразованост), показује и као разумевање, односно добровољно битисање у тој средини, упркос некадашњој дечачкој опсесији бекством из ње.

У погледу формалних и тематских блискости, као и времена објављивања, овој се књизи придружују и књиге које су се тих година појавиле у новом руху: реч је о *Лирским расправама*, прегледаном и преуређеном издању (1980), као и о књизи *О раном устјајању*, допуњеној и жанровски преформулисаној као *Лирске хронике* (1982). Новина у односу на претходна издања видљива је у присвајању нове, зрелије посматрачке позиције – оно што је, рецимо, у старијим лирским расправама било оштро и бескомпромисно задато, сада се показује кроз суптилнију посматрачку призму: то се види већ у насловима текстова *Нацрт за јоритреј удовице* насупрот некадашњој расправи против полтронерије, или *Реч јројтив личне несреће* насупрот памфлету, итд. У новијој књизи *О раном устјајању* померање је видљиво у интелектуално учвршћенијој тачки гледишта, што је резултирало изменом или потпуним брисањем старих текстова и дописивањем нових.

Све три поменуте књиге објединиће иста карактеристична црта: интелектуално промишљање, рационално сазнање, али и отвореност за оно што би Гастон Башлар назвао „поетиком сањарења као поетике *anîme*“. Интуицијом и чулном перцепцијом подстакнуто враћање базичним, готово архетипским сликама човечанства – рађању сунца, ветровима и кишама, плодносној земљи, изворима и потоцима, човеку над плугом и огњиштем⁸ – показује се оно што се као процес у Данојлићевом опусу почело догађати са збиркама *Родна година*, *Числине*, *Како живи њољски миш*, лирским хроникама и расправама, прозом *Змијин свлак*, као и са књигом *Сенке око куће*. Наслов последње књиге, како год да се разуме симболички слој око појма *сенке*, указује на крајње обресе Данојлићевог духа: то више не може бити онај младић необуздане нарави, жељан града и урбаних облика живота, „бачен у свет“, већ личност која сагледава могућности себе као човека „у својој кући у свету“.⁹ С тим у вези је и запис *Куће у сумрак* унутар књиге *О раном успјајању*. Иако је претрпео неколико измена у два различита издања ове књиге, поменути запис ће показати карактеристично осећање чежње за успостављањем духовне и физичке хармоније: „Дешава ми се да, путујући возом, промакнем, у сумрак, покрај какве старе, простране, усамљене куће. Мимоход потраје тренутак-два: двориште, осветљен прозор, жена која простире рубље или храни живину... И, готово! Као страница књиге, предео се окрене, призор за окуку замакне. Никад више! [...] Из најдубљих сећања призвана, у њима похрањена, таква кућа се, данас, само у брзој вожњи може начас спазити. Обичним ходом по земљи корачајући, никад јој се нећемо приближити“ (Данојлић 1982: 11–12).

Већ самим смештањем куће у „филмски“ декор, у простор и време до кога можемо стићи само „брзим“ покретом (што имплицира наговештај интуитивних радњи – смењивост и брзину асоцијација, сећања, замишљања, маштања, полусвесних емотивних блескова), сугерише се неко запретено време, издигнуто у нематеријалну, етеричну сферу, што есејиста и експлицитно обзнањује: „Ту кућу, кућу у мимоходу, која ми се даје као тајна милошта постојања, памтим, вероватно, из зимских вечери детињства“ (1982: 12). У том светлу, последња реченица овог лирског записа може се прихватити као исказ проистекао из најдубљих уверења: „Можда би једном требало

⁸ Илустративни су записи о ватри над којом су сељаци прометејски бдели, чувајући је и преносећи из куће у кућу; „потпаљивачем прве ватре“ Данојлић ће назвати и првог човека свога села, колективног претка, а доцније, у роману *Година пролази кроз авлију*, затичемо архислике људи окупљених око ватре, уз коју се одвијају важни сегменти из личног и колективног живота

⁹ „Филозофи би могли, поред страшних ‘pour-la-mort’, ‘en-soi’, ‘pour-soi’ и др., да испитају и утврде и једно ‘chez-soi’, човека не ‘jeté-dans-le-monde’, већ ‘chez-soi-dans-le-monde’“; ове Башларове идеје наводи Сретен Марић, писац предговора књиге *Земља и сањарење воље. Оглед о имагинацији материје* (Башлар 2004: VII). Милован Данојлић ће у доцнијој прози имати своју формулацију: „Пробудио сам се: ни код куће, ни у свету. У себи сам се пробудио“ (Данојлић 1996: 82).

напустити воз који нас на зло место носи, и запутити се ка осветљеном прозору“ (1982: 12). Дубока симболика овог спознања обзнаниће се као континуирана преокупација писца-есејисте већ са првом књигом из повећег низа романа о детињству – *Година њролази кроз авлију*, романом објављеном једну деценију након духовног и емоционалног преображаја, симболично назначеног у наслову књиге *Змијин свлак*. Потоњи романи (*Балада о сиромашћиву*, *Учење језика*, *Прича о њријоведачу*, *Добро јесте живећи*) само ће бити још једна карика у непрекинутом духовном ланцу који се потврђује као непрестано варирање пишчеве потребе да нам исприча своју причу „још једном, испочетка“.

5. Закључак који се на крају може извести сведочи нам да је прозно стваралаштво Милована Данојлића сачињено од карактеристичних књижевних облика чија је природа у знаку њиховог сталног међусобног преплитања. Оно што је било у језгру нашег истраживања јесте однос између два блиска и повезана начина казивања: из лирских огледа и расправа, које су се појавиле шездесетих година 20. века, израсли су лирски романи окупљени око детињства и одрастања као кључног тематског језгра. Овај прелаз из једног прозног облика у други био је логичан развој Данојлићевог књижевног израза, с обзиром на његов отпор према књижевним конвенцијама и ограничењима. Отуда је проистекао и низ заједничких особина: из неконвенционалности огледа и расправа изродила се склоност есејистичком дискурсу, жанровска отвореност, композициона „лабавост“ и мозаичка структура, које Данојлић уграђује и у своје романе. Међусобна блискост постоји и у тематској равни, у обликовању фикције засноване на транспонованим елементима биографизма (аутор ће увести појам *аутиофикција*), као и у исповедном статусу казивача и његовој истанчаној сензибилности.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Гордић, Славко. С најкраћег одстојања. Нови Сад: *Летњопис Матице српске*, год. 149, књ. 411, бр. 3, март, 1973.
- Данојлић, Милован. *Лирске расправе*. Нови Сад: Матица српска, 1967.
- Данојлић, Милован. *О раном усћајању*. Нови Сад: Матица српска, 1972.
- Данојлић, Милован. *Година њролази кроз авлију*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.
- Данојлић, Милован. *Мука духу: хронике 1996–1998*. Београд: Верзал прес, 1992.
- Данојлић, Милован. *Зечји ѡраџови*. Београд: „Филип Вишњић“, 1992.
- Данојлић, Милован. *Месѡ рођења*. Београд: Филип Вишњић“, 1996.
- Данојлић, Милован. *Змијин свлак*. Београд: „Филип Вишњић“, 2005.
- Данојлић, Милован. Запис о златоустом песнику. *Песници*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

- ДАНОЈЛИЋ, Милован. Поетичка исповест. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* LX/1 (2012).
- ДЕЛИЋ, Јован. Сјећање као услов опстанка. *Лейбойс Мајнице српске*, год. 156, књ. 425, бр. 2, 1980.
- ЗУБАЦ, Перо. Милован Данојлић: *Лирске расправе. Лейбойс Мајнице српске* 144, књ. 401, бр. 5, 1968.
- ЈЕРЕМИЋ, Љубиша. Песник као прозаиста. *Књижевне новине*, год. 30, 24. 11. 1979.
- МИКИЋ, Радивоје. Однос између приповедачких и лирских елемената. *Књижевност* 35/3 (1980).
- МИЉКОВИЋ, Бранко. Урођенички псалми. Критике (Сабрана дела IV). Ниш: „Градина“, 1972.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. Хелиотерапија афазиие. Српска књижевна критика, књ. 16. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1975.
- ПОПА, Васко. Од злата јабука. *Сабране њесме*. Борислав Радовић (прир.). Вршац: Друштво *Вршац леја варош*, 1997.
- ХАМОВИЋ, Валентина. Милован Данојлић – ка поетици врхунске једноставности. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* LIX (2012).
- ХАМОВИЋ, Валентина. *Наивна њесма* Милована Данојлића или поетика *чистиоџ даха*. *Песничко дело и мисао о њоезији Милована Данојлића*. Зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Дучићеве вечери поезије, 2013.
- ШОП, Љиљана. Видови лиризма. *Лейбойс Мајнице српске*, год. 155, књ. 424, бр. 6, 1979.

*

- БАТИЋ, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- БИТОР, Mišel. Употреба личних заменица у роману. *Rađanje moderne književnosti. Roman*. Aleksandar Petrov (prir.). Beograd: Nolit, 1975.
- ДАНОЈЛИЋ, Milovan. *Senke oko kuće: proza*. Zagreb: Znanje, 1980.
- ДАНОЈЛИЋ, Milovan. *Rasprave*. Beograd: Nezavisna izdanja, 1980.
- ДАНОЈЛИЋ, Milovan. *O ranom ustajanju: lirske kronike*. Zagreb: Znanje, 1982.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Žarko. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2011.

Valentina Hamović

FROM A LYRICAL DISCUSSION TO A LYRICAL NOVEL OF MILOVAN DANOJLIĆ

Summary

The core of this research is the relationship between two close and connected ways of story-telling in the work of Milovan Danajlić: from lyrical experiments and discussions, which occurred in the 1960's grew lyrical novels gathered around child-

hood and growing up as a key thematic core. This transition from one prose form to another was a logical development of Danojlić's literary expression considering his resistance towards literary conventions and limitations. This was also the source of several common features: the unconventionality of experiments and discussions yielded a propensity towards an essayistic discourse, genre openness, compositional "looseness" and mosaic structure, which Danojlić embedded into his novels. There is a mutual closeness in the thematic plain, in shaping the fiction founded on transposed elements of biographism (the author will introduce the concept *autofiction*), as well as in the confessional status of the narrator and his aesthetic sensibility.

Универзитет у Београду
Учитељски факултет
Краљице Наталије 43, 11000 Београд, Србија
valentina.hamovic@gmail.com

Др Љиљана Ћук

БЛЕДА ВАТРА – ЗВЕЗДАНИ КЉУЧЕВИ КОБАЛТАНЕ

У раду је изнета аргументација за дешифровање Набоковљеве *Бледе вайтра*, чији тумачи до данас нису нашли одговоре на бројне мотивске маглине овог романа. Основна претпоставка почива на подстицају који је Набоков сам дао упућујући читаоца на Кобалтану. Кинботовим кључевима, којима је навијен један рустичан механизам из Шејдовог подрума, откључавају се тајна врата наратива. Она нас воде у опсерваторијум колеца Вортсмит, одакле се прецизно види у каквом су дијегетичком односу четири главна лика.

Кључне речи: непоуздани приповедач, металепа, двојништво, имагинација, шифра.

1. ПРОБЛЕМ АУТОРСТВА. Набоковљева *Бледа вайтра* до данас није дешифрована. Проблем приповедача није решен, као ни дијегетички однос главних ликова.

Чим је роман изашао из штампе (1962), Набоков је у интервјуу Морису Долбијеру јасно рекао да је његов приповедач Боткин.¹ Или му нису поверовали, или тај интервју нису довољно читали – нагађања су кренула у неколико праваца.² Пет година касније у једном другом интервјуу (Ал-

¹ „For instance, the nasty commentator is not an ex-King of Zembla nor is he Professor Kinbote. He is Professor Botkin, or Botkine, a Russian and a madman. His commentary has a number of notes dealing with entomology, ornithology, and botany. The reviewers have said that I worked my favorite subjects into this novel. What they have not discovered is that Botkin knows nothing about them, and all his notes are frightfully erroneous... No one has noted that my commentator committed suicide before completing the index to the book. The last entry has no numbered reference...” (DOLBIER 1962).

² Бојд је, трагом чињенице да је у једном од својих рукописа Набоков Индекс приписао Шејду (Бојд, *American Years*, 445, фуснота 21), закључио да је Шејд тај који пише цео роман. *Revenge shoots* Шерлока Холмса, којег Шејд призива у поеми, Бојд је повезао са лажном Шејдовом смрћу. У тзв. шејдијанце, оне који тврде да је Кинбот само Шејдов прозни лик, спадају и Ендрју Филд (*Andrew Field*), Џулија Бејдер (*Julia Bader*), Генадиј Барабтарло (*Gennady Barabtarlo*), Крис Екерли (*Chris Ackersley*), Сергеј Иљин (*Sergey Il'in*), Хагопијан

фреда Апела), писац изокола наводи воду на исту воденицу. На Апелово питање где су *крунски драгуљи* Чарлса Вољеног, пошто земблански комесари до данашњег дана преврћу небо и земљу да им уђу у траг, Набоков одговара да су Чарлсове инсигније у рушевинама старих барака близу Кобалтане.¹ Али, о таквом месту нема ни речи у роману. Ипак, Кобалтана се појављује на крају књиге као одредница у Регистру.² Кобалтана није ништа друго него анаграм! Садржи анаграмску основу презимена Набоков (НБК), Боткин (БТК) и Кинбот (КНБ). Анаграмско откривање дужни смо приписати Бартону Џонсону (JOHNSON 1985). У редоследу слова (са законитошћу да се прво издваја средње слово, па оно десно па лево) види се генеалогичка ауторства НБК>БТК>КНБ. Набоков измишља Боткина, који измишља Кинбота, који је измислио свој краљевски идентитет. Писац недвосмислено указује на тесну везу са својим приповедачима и, приметимо то, не спомиње Џона Шејда.

Приповедач *Бледи вайре* Всеволод Боткин самог себе једва да помиње у основном тексту. О њему сазнајемо гласине које испредају његови властители јунаци. На једној забави, у тренутку кад наилази Кинбот (Боткинов представник), Џон Шејд исправља своју саговорницу речима да се не може назвати лудаком већ пре песником – „особа која намерно уклања суморну и несрећну прошлост и замењује је сјајном измишљотином...“ (БВ: 196). Боткин је изван своје приче и истовремено унутар ње, он је њен неупадљиви јунак, скрајнут на сам руб сопствене приповести. Набоков је често користио *металейсу*, наративни механизам игре с приповедачким оквиром.³ Маестрални металептички роман је *Сиварни живој Себастиијана Хајја*.⁴

(John Hagopian). Други клан су тзв. кинботовци: Пејџ Стегнер (*Page Stegner*), Пека Тами (*Pekka Tammi*), Чарлс Никол (*Charles Nicol*). Мери Макарти (*Mary McCarthy*) мисли да је Кинбот заправо Боткин, Градус и Џон Греј у исто време, али не и Џон Шејд. Неодгонетљивост ауторства заступају Алвин Кернан (*Alvin Cernan*) и Брајан Мекхејл (*Brian McHale*). Роберт Алтер (*Robert Alter*), Елен Пајфер (*Ellen Pifer*) и Дејвид Лоџ (*David Lodge*) сматрају да је ауторство двоструко (BOUD 1997). Бартон Џонсон (*Barton Johnson*), Мајкл Вуд (*Michael Wood*) и Џош Каплан (*Josh Kaplan*) виде Боткин-Кинбота као аутора романа.

¹ „NABOKOV: In the ruins of some old barracks near Kobaltana (q. v.) but do not tell it to the Russians” (APPEL 1967).

² „Kobaltana, a once fashionable mountain resort near the ruins of some old barracks, now a cold and desolate spot of difficult access and no importance but still remembered in military families and forest castles, not in the text” (PF: 242).

³ Све присутнију у постмодерној уметности, реторичку фигуру металеписе проширио је француски наратолог Женет (GENETTE 2004) и њоме означио прекорачење између стварног и измишљеног, излагање из дијегетичког оквира у виши, тзв. реални свет. Пример проширене металеписе јесте прича о цару који сања да је лептир који сања да је цар, или цртеж две руке које цртају једна другу.

⁴ Себастиијан Хајт је, прерушен у млађег брата, написао роман о себи, у којем је он сам лик који на крају приче умире, што је логички немогуће па се онда не може рећи ни да се догодило. Врло налик свету у којем живимо.

Шта је фабула *Бледи вайре*? На површинском слоју приче Кинбот је лудак који је умислио да је избегли краљ. Прогони га Градус, члан зембланских Сенки, који се примиче свом циљу заједно са крајем приче. Уместо Градуса, извесни Цек Греј, видевиши у Џону Шејду судију Голдсворта, који га је отерао на робију, убија седог песника и бива ухваћен. Кинбот халапливо преузима поему и, разочаран што у њој не налази стихове о Зембли, спушта фусноте (коментаре) на стихове. На крају свог посла и на крају романа и сам се убија.

Кинботов наратив и Шејдова поема, међутим, врве од разних подударности и тематских преплитања, тако да и наивни читалац наслућује да догађаји нису дословни.

Шејд је довољно талентован да је могао да измисли Кинботове коментаре, индекс, регистар и предговор. Доживео је мождани удар баш оне године кад се Кинбот појавио у његовом животу. Са једанаест година имао је необичне нападе вртоглавице. Све то квалификује га за схизофрени расцеп личности. У својој поеми Шејд само на једном месту помиње Земблу (*Сћара Зембла*, стих 937). Ту он развија слику свог бријања и идеју самоубиства. Помиње шкрипу сечива, кошење длака, орање поља старе Зембле и изговара стихове који су графички наглашени: „Човеков живот као коментар недовршеној песми. Белешка за каснију употребу...” (БВ: 56). Из ове белешке могла је да се роди Краљевина Зембла.

С друге стране, можда је Кинбот измислио Шејда и на сопствену поему спустио фусноте.

Двојица ликова су комплементарна и стоје један наспрам другог као одраз и одражено у изврнутом огледалу. Мотиви којима Кинбот описује Земблу прикривени су и прокријумчарени из Њу Ваја.

Тема одраза уведена је одмах на почетку уводним стиховима и читалац закључује да су јунаци антиподи, а можда чак и иста особа.

Приповедач се изравно разоткрио у свом наративу (DOWLING 2003). Наиме, док Градус покушава да убије време у Централ парку, где чита *Њујорк ѿајмс* од 21. јула 1959, надређени приповедач узима реч: „Признајем да је ово била прекрасна игра – ово трагање у библиотеци Вордсмитског универзитета за разним подацима преко сенке постављеног рамена...” (БВ: 225). Пошто глас не може припадати Кинботу зато што у Индексу под одредницом *Кинбоѿ* стоји: „Чарлс Др. – није био способан (захваљујући блокади страха...) да отпутује шездесет, седамдесет миља, где би сигурно нашао добру библиотеку“ (БВ: 255), према Доулингу (DOWLING 2003), он припада Боткину. Не смемо заборавити да је Боткинов тон (...*прекрасна иѿра*...) самодопадљив и епифанијски.

2. ЗАБРАНА ДВОСТРУКИХ РЕШЕЊА. Неодгонетљивост је неприхватљива. На то нас подсећа сам Набоков путем реплике свог песника: „Правила постоје у шаховским решењима: забрана двоструких решења, на пример...” (БВ: 186). Овај роман има решење, оно није варљиво (кад се гледа с једне стране,

Шејд је аутор романа, а кад се гледа с друге стране, онда је у питању Кинбот). Не. Решење енигме је недвосмислено.

3. ТАЈНА ЦОНА ШЕЈДА. Помогнути Набоковљевом *Кобалијаном*, почећемо од тога да основну радњу романа – Кинбот шпијунира Шејда и отима му поему у коју уграђује своју зембланску причу попут ларве – из вордсмитске библиотеке приповеда надређени аутор, који и сам партиципира на ободима дијегезе као један од јунака. Већ смо га упознали – то је проф. Всеслав Боткин, амерички учењак руског порекла, Шејдов колега са колеџа. Такође, већ смо рекли да су Кинбот и Боткин иста особа – особа која приповеда роман и која је анаграмски повезана са самим аутором.⁵ Хвала Набокову.

Али, ко је онда убио песника? Боткин? Да ли је Шејд уопште убијен, јер његова је смрт крајње сумњива? Друго питање је да ли је Шејд надређен или подређен Кинботу, да ли је прво измишљен Шејд, а потом Кинбот, или обрнуто. Али, ко је онда кога убио? О чему је овде уопште реч?

Ако хоћемо да одгонетнемо *одакле ветрић њири* и шта то велики илузиониста већ деценијама безуспешно покушава да нам саопшти, оставимо по страни чаробну игру одраза и сенки и преплитање мотива тзв. реалности и имажинације и обратимо, за почетак, пажњу на почетне стихове, цитиране Шекспирове стихове и завршне реченице наратива.

4. Почетни стихови. Говоре о релацији три главна лика: „Ја бејаш сенка свилорепе убијене / Лажним плаветнилом у прозорском окну... У одраженом небу живех, летех. / И изнутра такође удвајао сам себе“ (БВ: 23).⁶ Песник овде говори о два феномена, сенци и одразу. Једно је сенка свилорепе, друго је одраз свилорепе. Песнички субјекат каже да је био сенка свилорепе и да је та сенка страдала у судару са одразом. Претходно је живео као одраз и у одразу се био удвајао. По сопственим речима, он је био и сенка и одраз.

Значи да би стихове требало овако прочитати: *Ја* (Боткин) *бејаш сенка свилорепе* (Шејд) *убијене / Лажним плаветнилом* (зембланским) *у прозорском окну... У одраженом небу живех, летех* / (као Кинбот) *И изнутра такође удвајао сам себе* (Градус). Овде је једина супстанцијална сама свилорепе, коју уопште не видимо. Пажња нам је скренута са птице на њену сенку и њен одраз. Свилорепу представља Боткин Всеволод (*woxwing*). Сенка свилорепе је Цон Шејд (*shadow*), на шта указује и Шејдово сеновито презиме. Одроз у прозорском окну је Боткинов други идентитет – Кинбот (Боткин: Кинбот). Лажно плаветнило у прозорском окну је зембланско. Градус је Кинботова сенка у зембланском огледалу. Квадријади (свилорепе, сенка

⁵ У Боткиновом презимену крије се основа Набоковљевог презимена, а у имену Всеволод – Набоковљево име Владимир, Волођа.

⁶ „I was the shadow of the waxwing slain / By the false azure in the windowpane... I lived on, flew on, in the reflected sky; and from the inside I'd duplicate myself...” (PF: 27).

свилорепе, одраз свилорепе, сенка свилорепе у одразу), којој одговарају четири главна лика (Боткин, Шејд, Кинбот, Градус), недостаје, међутим, извор светла. Без извора светла нема ни сенке ни одраза. Извор светла је сам Владимир Владимирович који се налази изван света посутог сопственим анаграмима и иницијалима.⁷

5. ШИФРА ШЕКСПИРОВИХ СТИХОВА. Набоков за мото романа позајмљује стихове из Шекспирове трагедије *Тимон Ајџињанин*: „Сунце је лопов, на-мамљује море и пљачка га. Месец је лопов: краде своју сребрну светлост од Сунца. Море је лопов: оно растапа Месец“.⁸

У Шекспировој песничкој слици постоји низ *Сунце–Море–Месец* који у Набоковљевој интерпретацији говори о релацији три главна лика – Боткина, Кинбота и Шејда. Ко је у тој слици Сунце, ко Месец, а ко представља море?

Сунце је Боткин Всеволод, он је сви други (рус. *все*; срп. *све*; енгл. *all*). У Боткину смо већ пронашли основног приповедача. Сунце (Боткин) својом привлачном силом пљачка море. Море је Шејд, у његовом имену крије се реч *море* (енгл. *sea*, *Shade*). Боткин је наводно покراо Шејда и спустио Кинботове фусноте. Месец краде своју сребрну светлост од Сунца. Месец је Кинбот, који за свој идентитет може да захвали лудом Русу, чији је фрактални двојник.⁹ Кинботова улога шпијуна, његова бриљантна имагинација и хомосексуалност припадају Месечевој парадигми.

Да је процес ове универзалне крађе кружан, логичан ред би био следећи: прво Сунце пљачка море, па море пљачка Месец, па Месец пљачка Сунце – затворен круг. Али, кад Сунце опљачка море, Месец украде светлост од Сунца. Да није тако, стихове би тумачили на следећи начин: прво Боткин пљачка Шејдове стихове, па Шејд измисли Кинбота, па Кинбот позајми светлост (свести) од Всеволода Боткина.

Редослед је 1, 3, па 2. Након што Сунце опљачка море (1), Месец украде своју сребрну светлост од Сунца (3). Које су реперкусије овог довођења

⁷ Спојена латинична слова *vv* видимо дуплирана у кључним речима и то на граници морфема: свилорепа (*woxwing*) и прозорско окно (*windowpane*). У измишљеном граду Њу Вај (*New Wye*), уз дуплирана дупла *v*, поткрали су се и иницијали писца.

⁸ „I'll example you with thievery: / The sun's a thief, and with his great attraction / Robs the vast sea; the moon's an arrant thief, / And her pale fire she snatches from the sun; / The sea's a thief, whose liquid surge resolves / The moon into salt tears; the earth's a thief, / That feeds and breeds by a composture stolen / From general excrement: each thing's a thief" (SHAKESPEARE, *The Complete Works – Timon of Athens* 4. 3).

⁹ Из различитих обрада теме двојника издвајају се два основна типа. Једно је фрактални двојник, отелотворење отцепљеног дела ега које не постоји нигде осим у нашој имагинацији и њеним производима. Њиме се у однос доводе контрастна, комплементарна, потиснута својства унутар једне личности. Друго су репликанти – најчешће две физички веома сличне особе које ступају у двојнички однос међусобном заменом идентитета. Кад дублер, или клон, или близанац у тексту испољи потиснуто својство оног другог, дешава се да на нивоу дијегезе оживи метафора расцепа личности.

оба појма прво у везу са Сунцем и прескакања кружног тока? Следеће: Боткин је измислио прво Шејда па Кинбота, и на крају их довео у везу.

Док је приређивао критички превод Пушкина на енглески језик и спуштао бескрајно дуге фусноте руском националном песнику, Набоков је био похођен идејом да овај процес транспонује у литературу. За амерички роман требало је измислити америчког песника националног калибра. Зашто онда ипак не позајмити нешто и од стварности? Тако настаје Џон Шејд, слика и прилика америчког омиљеног и слављеног Роберта Фроста. *The sun's a thief, and with his great attraction / Robs the vast sea (Robert F. is robbed)*¹⁰. Само луцкасти и генијални коментатор може засенити такву величину. Набоков измишља свог изврнутог представника Чарлса Кинбота. *The moon's an arrant thief, and her pale fire she snatches from the sun*. На крају, сенку и одраз требало је довести у везу (*The sea's a thief, whose liquid surge resolves / the moon into salt tears*) и поништити ову двојицу који се буде у вишој приповедачевој реалности као толики други Набоковљеви јунаци. Али, шта конкретно означава последња слика? На који начин морски талас разобличава Месец у слане сузе? Једино одраз Месеца у намрешканој води може бити разобличен, растопљен. Пошто Кинбот бесомучно покушава да нађе свој краљевски одраз у Шејдовим стиховима, Шекспирова се слика односи на Месечев ноћни (ноћ пуна звезда) одраз у мору. Значи ли то да је Шејд Кинботова измишљотина јер одраз на води потиче од Месеца? Значи ли то да је Кинбот Шејдов већи, надређени идентитет, да коментатор сам све осмишљава, и поему и коментаре?

Не, не значи. Светлост која се одразила на морској води не припада Месецу – који је само површ рефракције, него Сунцу – које је извор светлости. Зар се не каже у тексту да је Шејд двострука сенка (сенка Кинбота и Боткина)? И то не сенка, већ пола сенке.¹¹

Да ли онда постоји онтолошка хијерархијска разлика између Кинбота и Шејда јер Светлост прво пада на Месец а онда се Месец одражава на морској површини (Боткин-Кинбот-Шејд)? Или логику треба потражити у чињеници да се око Сунца окреће Земља а око Земље Месец (Боткин-Шејд-Кинбот)? Сматрам да су јунаци једнакоправни (обојицу измишља Боткин). Механизам текста који је максимално отежао идентификовање хијерархијског односа Кинбота и Шејда јесте поменута металепа којом је изједначена имагинација и тзв. реалност. Као у *Лолити*, Набоков је измишљене ликове и ситуације ставио у исту равн са ликовима из примарне дијегезе. Измешао је имагинацију главног лика са његовом дијегетском стварношћу. Реалност је илузорна, желео је да нас подсети Набоков.

¹⁰ Набоков је за лик Џона Шејда 'позајмио' изглед и карактер Роберта Фроста, па и неке животне ситуације и мотиве из његовог живота, о чему в. Socher 2005.

¹¹ „...Just a half a shade...” (PF: 51). „I like my name: Shade, Ombre, almost ‘man’...” (PF: 140) „...half a ghost...” (PF: 200).

6. ЗАВРШНЕ РЕЧЕНИЦЕ. Приповедач је на крају романа весео, разметљив, жељан нове акције и панично свестан неког већег Градуса који ће доћи и по њега. Он каже:

„Можда ћу [...] скувати [...] мелодраму са три главна лика: лудаком који намерава да убије имагинарног краља, другим лудаком који замишља да је тај краљ, и истакнутим старим песником који случајно улети у путању ватре, и нестаје у сукобу две измишљотине...” (БВ: 247).

Јасно је речено да је приповедач измислио и лудог краља Кинбота и краљеубицу Градуса. Истакнути стари песник страда између две измишљотине. Али, како је могуће страдати од измишљотине ако и сам ниси измишљотина? Шејд бејаше тек сенка свилорепе и пробудиће се, као што ћемо ниже видети, у свом вишем боткиновском идентитету.

7. ЗВЕЗДАНА КАПИЈА КОБАЛТАНЕ. У рустичан механизам на навијање из Шејдовога подрума до данас није стављен кључ. Погледајмо ту ‘играчку’ поближе.

Кинбот уводи мотив баштована на самом почетку своје приче.¹² Он је наводно помогао извесном неименованом црнци, раније болничару у Мериленду, и запослио га као свог баштована на место неверног и отпуштеног љубавника Боба. Исти тај баштован биће једини сведок Шејдове погибије („...црнац, млади црнац баштован...” – БВ: 179). Мотив се понавља као црни лимени дечак са колицима, играчка на навијање, Шејдов *memento mori*. Песник је доживео смрт и просветљење (Сунца просинуће!).

„Једног дана / када сам напунио једанаесту, док сам лежао / испружен на поду и гледао како играчка на навијање – / Лимени дечак који гура лимена колица – заобилази ноге од столице и одлази под кревет, / у мојој глави изненада сину сунце...” (БВ: 27)

Кинбот у коментарима говори још једном о овом догађају:

„Он (Шејд) рече, бришући прашину с рукава, да је чува као неку врсту мemento морија – једног дана у детињству, док се играо том играчком, доживео је необичан напад несвестице. Прекинуо нас је Сибилин глас који је одозго дозивао, али нема везе рустичан механизам поново ће сада радити, јер ја имам кључ...” (БВ: 114).

Механизам је прорадио и на крају поеме и на крају коментара. Последњим стиховима поеме (998–999) каже се следеће: „Баштован неког суседа, ваљда – пролази / Гурајући празна колица по стази...” (БВ: 58).¹³ Кинбот даје завршни коментар на ове стихове и захваљује се баштовану, сведоку Шејдовога убиства.

¹² Реч *баццџован* (*gardener*) појављује се у роману чак 15 пута.

¹³ „Some neighbor’s gardener, I guess – goes by / Trundling an empty barrow up the lane...” (PF: 60). Овде треба уочити везу речи *wheelbarrow* и *bear*.

Према горњем обрасцу (лимени дечак с колицима + проширење свести) песник доживљава смрт у присуству баштована који гура празна колица, где је та смрт заправо ширење свести. Баштован с колицима није само механизам који је прорадио у Кинботовом опису последње шетње са песником, већ је и наративни механизам који прожима топографију читавог романа. Идемо редом, прво *колица*, потом *баштован*.

Колица, тачније, Чарлсова колица (део сазвежђа Велики медвед, позната и као Велика кола, Плуг, тј. Велика кашика) уписана су у мапу Далвичког брда.

8. Далвич – Чарли.¹⁴ Топографија кућа на Далвичком путу (*Dulwich Road*)¹⁵ и Вордсмитски колец, у којем треба замислити забављеног професора Всеволода Боткина, граде одређену слику; јер „топографска идеја налази свој вербални израз у серији перспективно скраћених реченица“ (БВ: 77), што би рекао приповедач, који се посебно труди да представи просторни однос главних топоса. Он каже да се „колец налазио знатно даље од њих (судијине и Шејдове куће) него оне једна од друге“ (БВ: 77).¹⁶ Вордсмитски колец је удаљен од Шејдове куће (*дрвене зграде на свом зеленом квадранту*) пет миља. Од Шејдове куће до судијине (где живи Кинбот) има 50 јарди. На шта нас подсећа овај однос удаљености? На удаљеност нашег Сунца (Вортсмита) од планете Земље (Шејдове куће) и на удаљеност између Земље (Шејдове куће) и Месеца (судијине куће).¹⁷ Но, то није све. Уношењем у карту Далвича још двеју кућа, мистериозног др Сатона и ултрамодерне виле професора К-а, Далвички крај постаје слика Чарлсових кола, Великих кола сазвежђа Великог медведа. Чарлс је, као што знамо, Кинботово краљевско име (Чарлс Вољени). Кинбота зову и Велики Дабар – изостављањем једног *в* – *велики дабар* постаје *велики медвед*.¹⁸ Зато кућа др Сатона (од дасака као и Шејдова) и супермодерна вила професора К. (*коју ни вечност неће њоме-ријити*) стоје више Шејдовог и Кинботовог места боравка као њихов одраз.¹⁹

¹⁴ Реч *Чарли* садржана је у имену топоса.

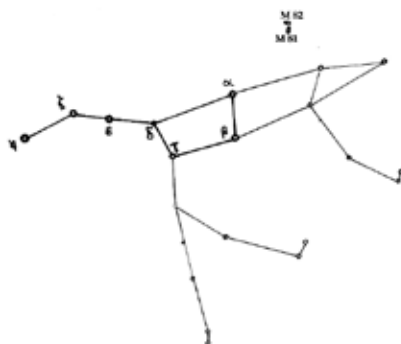
¹⁵ Иницијална слова места су ДР! Формант *дул*- у имену означава дуалност, двојност. Садржан је и у речи *иридул*, што је Шејдова кованица за одраз дуге (*дуге олује*, 112. стих) на опалном облаку. „...And that rare phenomenon / The iridule – when [...]. One opal cloudlet in an oval form / Reflects the rainbow of a thunderstorm / Which in a distant valley has been staged...“ (PF: 30). Одроз дупле дуге јесте четворострука дуга, дупла ирис, *иридул*.

¹⁶ „The college was considerably farther from them (Goldsworth and Shade houses) than they were from one another...“ (PF: 78).

¹⁷ Ако се ове мере, употребљене у тексту, претворе у метре, откриће се одређена просторна пропорција која подсећа на однос удаљености Земље и Сунца и Земље и Месеца. Верујем да су учртавање хотела у којем завршава Кинбот и топографија Земље такође брижљиво премерени.

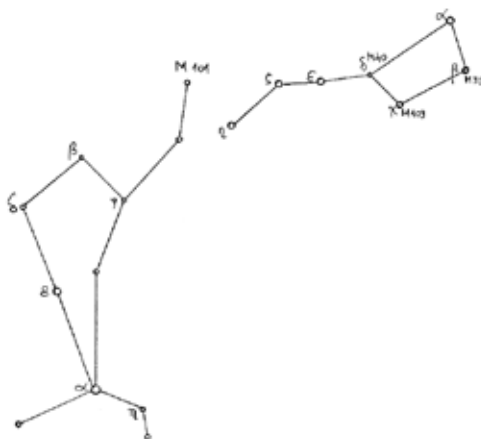
¹⁸ *Great Bea(v)(e)r – Graet Bear*. Значење речи мења Набоковљев иницијал В. Реч *bear* се у тексту, и самостално и као део сложенице, појављује чак 25 пута. Великог медведа призива Шејд у контексту са кућом др Сатона.

¹⁹ Већ је примећено да је приповедач дао алфабетска имена судијиним кћеркама. Звезде Великог медведа такође су алфабетски именоване. Сазвежђе Велики медвед садржи 125 звезда видљивих голим оком. Група звезда α УМа (Дубхе), β УМа (Мерак), γ УМа



Слика 1: Велика кола, део Великог медведа

9. ОРАЧ, ВОЛАР (*BOOTES*) СА ШТАПОМ. Погледајмо сада Кинботовог баштована и сведока, али не на травњаку, него на ноћном небу. Баштован који гура колица представљен је сазвежђем Орача на северној небеској хемисфери. Орач је непосредно иза Чарлсових колица управо као баштован толико помињан у роману (в. слику 2). У неким представама Орач у једној руци држи штап, палицу (енгл. *club*),²⁰ у другим пак представама он држи закривљено сечиво које можемо повезати са бодкином – ножем.²¹



Слика 2: Орач и Велика кола²²

(Фекда), д УМа (Мегрец), е УМа (Алиот), ζ УМа (Мизар), η УМа (Бенетнаш) позната су по називима: Велика кола, Велика кашика, Плуг, тј. Чарлсова колица. Велика кола представљају само реп и задњи део тела Великог медведа (в. слику 1).

²⁰ Енглеска се реч *club* у оригиналном тексту, у овом или оном значењу, појављује 12 пута. С овим мотивским гњездом повезане су и маказе.

²¹ Орач је и пастир *herdsman* и *shepherd*. Реч *herdsman* појављује се у тексту једном, а *shepherd* – два пута.

²² Треба потражити прецизне небеске карте како би се видео маказолики предмет који Орач држи у руци.

Бодкин је назив за нож којим Хамлет убија краља, *дански сџилејџо*. *Сџилејџо* у овом споју речи асоцира на стил, перо за писање, које упућује на приповедача.²³ *Боткин* је и онај који прави чизмице (рус. *ботинки*). Овај траг води до Набоковљевих предака Рукавишникових, произвођача финих рукавица, што је запазио Џонсон (1985). Управо из ботекинског смисаоног круга доспевају обућарски мотиви. Призивају се потковице („Негде бацају потковице...” – БВ: 58), чизме, обрнути шерлок-холмс трагови ципела. *Бодкин* је и обућарски реквизит за бушење (шило). Фонетски лик речи *Bootes* је [бутс] – чизме.

На површини приче Боткин се појављује као Кинботово право Ја. Он је наводно фрустриран својим неприпадањем туђој култури. Боткин је, међутим, обојица – и Кинбот и Шејд, на шта подсећа и први део његовог имена (*both of them, Bothkin*). Боткин-Шејд каже да је његов тајни жиг смеђа ципела („...смеђа ципела! Мој тајни жиг, Шејдово обележје...” – БВ: 54). Један од кључних трагова који води до Боткина као примарног аутора налази се у Кинботовој реченици на коју још није указивано. Кад је Шејд требало да оде на летовање, а Кинбот остане сам без објекта своје опсесије, коментатор каже: „Човек се навикне на живот другог човека који тече упоредо с његовим, тако да изненадно скретање тог паралелног сателита изазива осећање забезбедности...” (БВ: 150).²⁴ Ако су Кинбот и Шејд *паралелни сателити*, онда се врте око истог извора светлости. Шејд је такође измишљен, а светло око којег обојица круже јесте лампа у библиотеци Вордсмита.²⁵ Боткин је из тоталне сенке уплео мотиве Шејдове поеме, коју је сам певао, са мотивима Кинботових коментара – које је такође сам смислио, а који одзвањају једно у другоме као ехо. Тако је између Њу Ваја и Зембле створена *мрежа смисла*, због које не може да се одреди стварни аутор. Читалац се губи у дворани огледала између одраза и сенки.

10. ЧАРОБЊАК ИЗ ОЗА. Као приповедач, Боткин је неколико пута оставио свој чаробњачки потпис алудирајући на *Чаробњака из Оза* Френка Баума (1900). Са Далвичког брда виде се три језера – Омега, Озеро и Зеро (ООЗ). Шејд је неколико *шљапкавих* корака иза Фроста (*some oozy step behind Frost*), али ти кораци су све само не ‘шљапкави’. Они су чаробњачки. Неко је насамарен (*oozed*), али не и читалац.²⁶

²³ Каплан Џош указује на то да бодкин, у одређеним енглеским фраземима, означава особу која се угурала, особу за коју нема места: „a person wedged in between two others where there is proper room for two only, especially in phrase ‘to ride’ or ‘sit bodkin’” (KAPLAN 2003).

²⁴ „One gets so accustomed to another life’s running alongside one’s own that a sudden turn-off on the part of the **parallel satellite** causes in one a feeling of stupefaction, emptiness, and injustice...” (PF: 146).

²⁵ Шејдово име означава сенку, а не извор светлости; дакле, он не може бити примарни аутор и због свог имена. Никад Набоков не би направио тако баналну замену.

²⁶ Ко год познаје лик и дело Владимира Набокова, закључиће да неколико Шејдових *оозу* корака иза Фроста не говоре о Набоковљевој скромности. Ни најмање. Кад је у питању

11. Џон Шејд. Шејд је Боткинов измишљени јунак. У стиховима 34–35²⁷ Шејд каже да су му с унутрашње стране капака *сџилејџи*. Већ је речено да је *сџилејџи* дански бодаж, бодкин.²⁸ Шејд, дакле, сам признаје да је Боткин кад заклопи очи! А Кинбот у коментару на исти стих додаје да „шап-тач иза њега задржава свој *incognito*“ (БВ: 66). У последњем певању Шејд каже да је он орач: „...а сада орем поља старе Зембле где моје веселе стрњи-ке расту...“ (БВ: 56).²⁹ Орач је позициониран на небу иза Чарлсових колица, што је и ситуација орања. Оруђе у руци Орача, Волара, Пастира, Баштована симболизује Всеволода Боткина. У Шејдовом стиху 943 кашике за ципеле (*shoehorn*) претварају се у кашику (*spoon*) (Велика кола се такође зову Велика кашика). Доказ да Шејд није Сунце *Бледи ватре* јесте у већ поменутом Кинботовом апострофирању *паралелних сџилејџи*. Шејд обожава тамну Ванесу, која је Набоковљев амблем. Након смрти Шејд се буди у вишем ауторском идентитету (као и други Набоковљеви јунаци: Адам Круг, Цинцинат, или ликови који су заправо маске Себастијана Најта). Боткинова сенка – Џон Шејд у својој поеми говори да је имао губитак свести кад му је било једанаест година и то у тренутку кад се играо играчком на навијање, лименим црнцем који гура колица.³⁰ Тзв. Шејдова несвестица заправо је супер-свесност јер се дечакова свест, како сам Шејд каже, у неком безвремениу прострла на цео универзум.³¹ Ситуација се понавља. Продор у вишу свест дешава се Шејду предвече тог 21. јула 1959. док баштован (Црнац) са колицима пролази и док се лептир Црвени Адмирал, Ванеса, симбол преображаја, спушта низ лист. Шејд се буди у вишој реалности. Дакле, Боткин је тај који је измислио лименог црнца у Шејдовом подруму и тај исти мотив поновио у тренутку Шејдове смрти, те управо уз тај амблем везао Кинботово краљевско име Чарлс. *Шејд, Омбре, џојово човек* (БВ: 144) не може, дакле, бити надређени аутор, јер су му, кад заклопи очи с друге стране, боткиновски стилети, јер је паралелан сателит а не засенчени извор светла, јер је део имажинације лудог генија.

12. Гримизни лептир. Шејд је обичавао да каже како је староенглеско име лептира Црвени адмирал било *The Red Admirable* (коментар уз стих

песнички таленат, Набоков је себе постављао на пиједестал. Зато ти кораци понављају његов чаробњачки потпис (*wizard of Ooz*).

²⁷ „The svelte **stilettos** of a frozen stillicide – was printed on my eyelids’ nether side...” (PF: 28).

²⁸ Реч на италијанском означава салонску ципелу, што је опет траг ка Боткину и шифри ципела.

²⁹ „Now I plough old Zembla’s field where my gay stubble grows...” (PF: 58).

³⁰ Једанаестица је амблематична у руском роману *Очајање*, првом двојничком роману В. В. Набокова. Представља наспрамност двојице истих (I: 1).

³¹ Песник каже да је у пећинама била његова крв а у звездама мозак! „In Caves my blood and in the stars my brain...” (21). Ако знамо да кроз Шејда проговара, односно пева Всеволод Боткин, препознаћемо Кинботову ‘пећину’ као *blood* и Шејдово постмортално укрснуће као *brain*.

270, стр. 143). Чарлс Вољени (*Admirable*) бежи из Зембле у црвеној одећи („са терасе Кронблик [...] узлеће један весели мимичар, налик каквом црвеном лептиру...” (БВ: 82). Шејд показује Кинботу овог лептира пре смрти. Кинбот у Регистру тврди да је он песникова *тамна Ванеса*.³² Ванеса Аталанта лети кроз читав роман. Симболизује преображај и Набокова самог. На последњој Шејдовој шетњи врти се око лаворовог лишћа (којим ће се Набоков овенчати) и спушта низ лист *као дечак низ зелендер*. „Бескрајна прошлост и бескрајна будућност: над твојом главом склапају се као дивовска крила, и ти си мртав...” (БВ: 27). Цела поема која се састоји од два већа и два мања дела јесте у знаку Тамне Ванесе, која има два већа и два мања крила.³³ Кад се склопе Ванесина двострука крила (крај поеме), равни се приче додирују и сједињују у сублимирану метафору ускрснућа и преображаја.

13. Бледило звезда. Ко је мистериозни стари Др Сатон на врху Далвич брда? Према речима коментатора, презиме др Сатона јесте комбинација слова узета из два презимена [Сат- и -тон] наводно два доктора која живе на Далвичком брду (у имену самог топоса имамо већ једног Др-а – *Dulwich Road*). Иза Сатона крију се управо двојица, али приповедач неће да нам открије њихове идентитете. Др Сатон се сигурно не појављује случајно на крају поеме. Асоциран је са Сунцем, сунчевом светлошћу, са сазвежђем Велики медвед („Ено светла доктора Сатона. Ено Великог медведа...” – БВ: 27).³⁴ Он има дупла прозорска окна, што је мотив који треба да нас учини посебно опрезнима (јер садржи Набоковљев дуплирани иницијал): „Сунце досеже последња два прозора старог доктора Сатона...” (БВ: 58).³⁵ Сатон има ћерку која се презива Стар (звезда) и председница је Клуба (фигура Орача држи штап, *club*). У *Oxford Dictionaries* постоји одредница *Sutton Hoo* – место у Сафолку са покопаним саксонским бродом из 7. века, у којем је био накит и новац из гробова,³⁶ што је асоцијација на Кинботове крунске драгуље.³⁷

У контексту са др Сатоном Шејд пева о томе да су маказице (предмет састављен од два дела) у његовим рукама сачињене *од сунца и звезде* (БВ:

³² Под одредницом ‘Кинбот’ у Регистру: „Његово ограничено познавање лептира и црна страна његове природе обележена као тамна Ванеса ведрим блесковима боја...” (БВ: 238). У 270. стиху Шејд се обраћа жени: „Дођи да те обожавам, дођи да те милујем, / Моја тамна Ванесо, с крмезним пругама, благословена...” (БВ: 32).

³³ Кинбот у подруму поставља два стола за стони тенис и игра са још три играча (са паром идентичних близанаца и са још једним дечком, *са још једним дечком!*), што симболично представља игру између Боткина и Кинбота, и Шејда и Градуса. Тако се опетује четворни принцип којим је прожет роман.

³⁴ „That’s Dr. Sutton’s light. That’s the Great Bear...” (PF: 30).

³⁵ „The sun attains / old Dr. Sutton’s last two **windowpanes**...” (PF: 60).

³⁶ *Definition of Sutton Hoo: the site in Suffolk of a Saxon ship burial of the 7th century AD, containing magnificent grave goods including jewellery and gold coins.*

³⁷ На латинском реч *суџор* (*sutor*) значи *обућар*. На француском *тон* значи *тониран, осенчен*. На српском језику, блиском руском, *суџон* је залазак Сунца.

29).³⁸ Маказице симболизују сечиво у руци небеске фигуре Орача, и сачињено је од две звезде. Сатон је снежно-беле косе, старомодан и учен, има 80–82 године. „Поред др Сатонове куће вечност неће померити ултрамодерну вилу професора К, са чије терасе може да се види југ...” (БВ: 76). Велики медвед и Орач су на северној звезданој хемисфери. Дабоме да се одатле види југ.

Седи др Сатон одраз је седог Цона Шејда, а његова кћи гђа Звезда – Шејдове покојне кћери Хејзл. Проф. К. одраз је Кинбота.

Роман је присут бледим сјајем звезда. Треба само обратити пажњу на менует са сунчевим зрацима које препоручује судија Голдсворт у виду натукница за употребу своје куће. Сунце са својим затонима, понирањима, изласцима и треперењима обасјава читав наратив. Тандем отац и кћер (др Сатон – у чијем је имену скривено Сунце /*Sutton, sun*/ и његова ћерка гђа Стар – ратна удовица /*war widow*/) кореспондира са тандемом син и мајка (астроном Универзитета Старовер Блу и његова мајка Стела Лазурчик, са именима која скривају две звезде и плави азур /*Starover Blue/ Stella Lazur-chik*). У која сазвежђа гледа телескоп звездочаца Старовера Блуа у вордсмитској опсерваторији не треба посебно наглашавати.

Помиње се чак и локална звезда бејзбол клуба из тима Ред Сокс: „A curio: Red Sox Beat Yanks 5–4 On Chapman’s Homer, thumbtacked to the door...” (PF: 30). Али прави је *куриозитет* још једна сидерална референца, овај пут у Китсовој песми *On First Looking into Chapman’s Homer*. Непоуздани приповедач *Бледе вайџре* није случајно окачио стихове баш те песме на Шејдова врата, јер се у њима појављује „some watcher of the skies: ...Till I heard Chapman speak out loud and bold: / Then felt I like some watcher of the skies / When a new planet swims into his ken...” (KEATS 1986: 73).

Занимљиво је и то да је истраживачима Набоковљевог највећег дела промакло штиво којим се бави разоткривени приповедач из Градусових леђа у библиотеци Вордсмит. „I confess it has been a wonderful game this looking up in the WUL of various ephemerides over the shadow of a padded shoulder” (PF: 216). *Various ephemerides*! То што Градус ишчитава, а приповедач му суфлира јесу дневне ефемерије, али реч *ефемериде* (*ephemerides*) означава прецизне астрономске карте. Приповедач прати небеска тела! Не без разлога: Кинбот и Шејд рођени су у Раку, сазвежђу које се, заједно са Лавом, налази управо испод Великог медведа. Шејд се на последњим степенима Рака (21. јула 1959) узноси на небеса ка Великом медведу.

14. ШЕЈДОВА СМРТ ИЛИ ПОТИРАЊЕ ДВА ПАРАЛЕЛНА ИЗМИШЉЕНА СВЕТА. У бледом светлу сунаца двају сазвежђа, морамо се запитати како је страдао Шејд. Тако што је насрнуо измишљени Градус на измишљеног Кинбота? Тако што је Шејда грешком убио осветник са робије?

³⁸ „The little scissors I am/ holding are / a dazzling synthesis of **sun** and **star**...” (PF: 33).

Џек Греј, у намери да убије судију Голдсворта, пуца у Кинбота, али промашује и убија Шејда. Необавештени Џек Греј! Не зна како изгледа његова жртва, а освета је све што га је држало у животу. Џек Греј је у судници видео судију који га је отерао на робију – па како је онда могао да пуца у неког другог? Избацимо Џека Греја као што је то учинио приповедач: *Досија је било! Одлази, Џек Греј!*

Пошто је Кинботов баштован-сведок измишљотина, шта се могло догодити јунацима? Они су довођени у везу изузетно марљиво и лукаво. Да би се сенка свилорепе разбила о одраз свилорепе, оба јунака морају да страдају. Једним потезом могуће је ослободити се обојице једино тако што надређени аутор Всеволод Боткин, који је супстанца оба лика, изврши самоубиство. Уосталом, Набоков тврди да се приповедач убио.³⁹

Дуж текста се рачвају путеви од којих је онај најшири (раван дословног) – најварљивији.

а. То је сценарио са Градусом који прогања Кинбота, односно са Џеком Грејом који пуца у Шејда, и напуштен је јер су ти ликови очигледно Кинботова имагинација.

б. Кад већ не постоји сведок Шејдове смрти, Кинбот је лично могао да убије Шејда а потом да кривицу пребаци на другог. У једном његовом разговору са Шејдом постоји алузија на оптуживање невиног човека. „Кинбот: Значи, човек који проводи живот у апсолутној усамљености не би могао да буде грешник? Шејд: Могао би да оптужи неког невиног човека за убиство у постхумно објављеном манифесту...” (БВ: 186). Кинбот оптужује Џека Греја за убиство, а починио га је сам. Речита је и језа која се спустила низ Кинботову кичму, што спомиње у коментару на стих 596: *Треба ли мршав убица да загрли / Гневну жрџицу с којом мора да се суочи?* Зашто би га ухватила језа ако није убица? Страх га је од загрљаја гневне жртве, иначе језа нема смисла. И изненадно Кинботово бекство личи на бекство због почињеног злочина. Стихови 609–617 говоре како је завршио Кинбот:

„А не може се помоћи ни изгнанику, старцу / који умире у мотелу с бучним вентилатором/ који се окреће у врелој преријској ноћи / и честицама обојене светлости што долази извана, /⁴⁰ све до његовог кревета, као тамне руке из прошлости / које нуде драгуље; а смрт се брзо приближава / он се гуши и преклиње на два језика / маглине које се шире његовим плућима. / Трзај, раскид – то је све што се може предвидети...” (БВ: 193).

Кинбот, који је сам у Кедарну, каже: „Ово доста добро описује [моје] случајно коначиште, брвнару с купатилом у плочицама...” (БВ: 193). У Шејдовој поеми старац умире у мотелу јер му се небуле шире плућима. (Упра-

³⁹ Вратимо се фусноти бр. 1.

⁴⁰ Нотирати да светлост долази извана.

во небуле, звездане измаглице, шире се овим знаковитим двојним органом да би се подвукло звездано порекло над-аутора.) Кинбот каже да су околности Шејдове смрти дискутабилне и да убица неће дочекати суђење:

„Околности те смрти [Шејдове] потпуно се искривљују под руком професора, верног следбеника госпде из дневне штампе која су – можда из политичких разлога – фалсификовала мотиве и намере окривљенога [Кинбота] и не чекајући његово суђење – које се нажалост неће одиграти на овом свету (види на крају моју завршну белешку)...“ (БВ: 84).

Пошто се приповедач убија, Кинбот је убица који неће дочекати суђење. А чиме би се Кинбот убио ако не данским ножем, бодкином? Можда је Кинбот убио Шејда кад је упао у његово купатило, док се песник купао и бријао (у том се контексту Зембла једино и спомиње). Коментатор је затим побегао, исконструисао своју причу, преправио одређене стихове и убио се у кади изнајмљене баракe, у свом купатилу у плочицама (које је апострофирано у тексту). Шејд је могао и сам да се убије док се бријао и медитирао о смрти и Зембли а да Кинбот домашта све друго и на крају изврши самоубиство. Све то припада узаном путу тумачења који није видљив на површини текста, а који је Набоков прилежно трасирао јер је игра привада основна замисао овог романа.

в. Трећи херменеутички ниво је најапстрактнији. С обзиром на то да је Шејд Боткинов јунак (*quad erat demonstrandum*) и с обзиром на то да се коментатор убио и оставио последњу одредницу Индекса недовршену (*quad erat demonstrandum*), смрћу Всеволода Боткина поклапају се и анулирају и његови двојници. Тиме уводни стихови добијају прави смисао: *I was the shadow of the waxwing slain / By the false azure in the windowpane...* У судару са својим одразом (Кинботом) страда сенка свилорепе (Шејд), јер нестаје и сама свилорепа (Боткин).

15. СВЕТЛОСТ НЕСТВОРЕНА. Кад Боткин склопи равни свог текста (на свим нивоима сопственом смрћу), одражено и осенчено нестају са сцене. Али, чему та чаробна игра сенки и одбљесака? Чему све то?

И поред тога што је Набоков Алфреду Апелу 1967. године у интервјуу рекао: *I do not think that this cave business has anything to do with my Shade and Shadows* (APPEL 1967), не треба му веровати; јер, због чега Владимир Набоков свом читаоцу тако интензивно дише за вратом? Шекспиров Тимон изговара своје реченице седећи у спиљи у којој затичемо и Кинбота на крају приче. Тимонова пећина је орнамент који се у тексту више пута помиње.⁴¹

⁴¹ Један од бисера у *мрежи смисла* јесте следећа подударност: Шејд показује Кинботу природну пећину у Далвичкој шуми Немца Паула Хенцнера. Мотив преузима Кинбот за Земблу: Градус посећује шпиљу у Левендеровој вили. Понавља се и дечак Немац: Градусу показује пећину један готово наг дечко, Немац Гордон Крумхолц. Ономастичар и генијалац др Кинбот све мотиве из Њу Ваја искористио је за ткање своје личне фантазмагорије.

Њоме је оживљена Платонова теза о исходишној нематеријалној реалности која се налази изван створеног (*Република*, око 380. п. н. е.). Платон је упоредио људски живот са животом у пећини. Човек, по Платону, живи у тамни илузије. Идеални свет идеја, свет форми, налази се изван материјалног света и представља његов извор као што се Сунце налази изван пећине, а не у њој. Боткин из Вордсмита баца своју сенку у Њу Вај и свој одраз доводи из Земље, али за пројекцију му је неопходан извор светла. Извор који је изван приче.

Можда је писац хтео да се, пре свега, бавимо односом имажинације и реалности, можда је та варава мрежа смисла оно најсуптилније што је хтео да истакне, али не можемо пренебрегнути његове обрнуте анаграмске трагове који нас избацују из орбите текста право њему у наручје.

Уводећи неслушене нијансе и могућности разламања светлости свести, величанствено и ненадмашно дело двојништва, роман *Бледа вайџра* изврће све двојничке теорије наглавце. Оно је прожето мотивима мироринга два света (Шејдовог и Кинботовог), квазидвојништвом два лика (Шејда и Кинбота), фракталним двојништвом Боткина и Кинбота, мотивом дуалности имажинације и реалности (Кинботова Земља и Далвич), мотивом квази-реалности (Њувајска и зембланска измишљотина насупрот Боткинове тзв. реалности), мотивом дуалности овог и оног света (све равни текста и она неупоредива ауторска изван њега).

16. На крају, сетимо се броја телефона који је окренуо прибори Чарлс Кинбот оне вечери кад је пострадао највећи измишљени и позајмљени песник свих времена. Нећемо погрешити ако на истом броју потражимо првог аутора *Бледе вайџре*.⁴²

ИЗВОРИ

PF – НАВОКОВ, Vladimir. *Pale Fire*. London: Penguin Books, 2011.

БВ – НАВОКОВ, Владимир. *Бледа Вайџра*. Београд: Народна књига, 2002.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

APPEL, Alfred. Nabokov's Interview. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* VIII (1967): 2.

BOYD, Brayan. Shade and Shape in Pale Fire. *Nabokov Studies* 4. 1997. <www.libraries.psu.edu/nabokov/contr.htm#boyd> 12. 03. 2007.

BOYD, Brayan. *The American Years*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

⁴² Сцена крвопролића (страница 242).

- DOLBIER, Maurice. Nabokov's Interview. *The New York Herald Tribune* (Books section). New York, 1962.
- DOWLING, C. William. *Who is the Narrator of Nabokov's Pale Fire?* Rutgers University Server, 2003. <www.rci.rutgers.edu/~wcd/palenarr.htm> 12. 03. 2007.
- GENETTE, Gerard. *Métalepse*. Paris: *Poétique*, 2004.
- JOHNSON, D. Barton. *The Index of Refraction in Pale Fire. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis, 1985.
- KAPLAN, Josh. *A Delineation of Botkin's Role in Pale Fire, and His Fate Beyond*. Pennsylvania State University Libraries: Zembla, 2003. <<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/kaplan1.htm>> 12. 03. 2007.
- KEATS, John. *The Complete Poems*. London: Penguin – Classic, 1986.
- SHAKESPEARE, William. *The Complete Works* (ed. W. J. Craig). London: Oxford University Press, 1955.
- SOCHER, P. Abraham. A Hidden Source for Nabokov's Pale Fire. *Times Literary Supplement* (2005). <www.libraries.psu.edu/nabokov/socher.htm> 23. 02. 2009.

Ljiljana Ćuk

PALE FIRE – SIDERAL KEYS OF KOBALTANA

Summary

The text outlines the argument for deciphering Nabokov's *Pale Fire*, whose interpreters have not as yet found definitive answers to many of this novel's motif nebulae. The basic supposition is based on an allusion offered by Nabokov himself edging the reader on to Kobaltana. Kinbote's keys, which wind the rustic mechanism from Shade's basement, unlock the mysterious doors of the narrative, leading one to the Wordsmith College observatory from where a diegetic relationship between four main characters may clearly be seen.

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

Др Ђорђе М. Деспић

О ЕСЕЈИСТИЦИ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА*

У раду настојимо да укажемо на ванредан распон, вредност и домете есејистичко-критичке праксе Миодрага Павловића. У том смислу, скрећемо пажњу на неколико њених тежишних планова. Први би био онај сегмент из Павловићевог опуса који је посвећен начелним књижевнотеоријским питањима, други би обухватао његово изразито плодно проучавање песничког наслеђа, како оног из новијег времена тако и оног из српске средњовековне и усмене традиције, док би се трећи односио на Павловићеву митско-антрополошку мисао. У раду се, такође, указује и на евидентан међусобни однос који постоји између ових Павловићевих есејистичких планова, али и на везу између његове поезије и укупних есејистичких прегнућа, док је посебна пажња усмерена према дискурсним особеностима његових есејистичких текстова.

Кључне речи: есејистика, критика, традиција, поезија, историја књижевности.

Име Миодрага Павловића у српској књижевности и култури вероватно се најпре везује за његову поезију. Ова чињеница не чуди будући да је заједно са другим, генерацијски блиским песницима (В. Попа, И. В. Лалић, Б. Миљковић, Ј. Христић, С. Раичковић), био предводник послератне српске модерне, а потом постао и једно од најдоминантнијих песничких имена друге половине 20. века. Још од прекретничке и превратничке збирке *87 њесама* (1952), Павловић, заједно са Васком Попом, постаје синоним за повратак српске поезије модерној поетици, коју ће наредних деценија својим опусом плодно и аутентично афирмисати.

Павловићево књижевно стварање и ангажовање, међутим, није само вредно као песничко. Представиће се и као приповедач (*Мосћ без обала*,

* Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитетa и њихово обликовање у српској књижевности* (178005), који финансира Министарство науке и просвете Републике Србије.

1956; *Бийни људи*, 1995), путописац (*Кина – око на њују*, 1982; *Пушеви до храма*, 1991; *Ошварају се хиландарске двери*, 1997), опробаће се и као драмски писац (*Игре безимених*, 1963; *Кораци у јодземљу*, 1991), а биће запажен и као романсијер (*Дрући долазак*, 2000; *Афродитина увала*, 2001; *Краљица шаме*, 2001; *Бесовски врџлози*, 2006). Посебну пажњу, међутим, заслужује његово импресивно есејистичко дело. Могло би се чак рећи, без пуно двоумљења, да је у контексту трага који његов укупан опус оставља у српској књижевности есејистика барем подједнако вредна и важна колико и стихови које исписује. Кроз своје вишедеценијско стварање Миодраг Павловић се одавно осведочио као песник који своју инспирацију модерно црпи из традицијских простора, као стваралац нарочите духовне знатижеље, културног сензибилитета и литерарне компетенције. Но, његова окренутост српској и светској књижевности и уметности уопште, занимања за мит и повест, његове антрополошке преокупације и склоност ка актуелизовању различитих друштвено-културних и цивилизацијских пресека, рефлектују се не само у песничким, него и у есејистичким делима, а касније и у романсијерским остварењима. Све то чини да безмало сваки предмет Павловићеве мисаоности и интелектуалне радозналости доживимо и прихватимо као феномен који прераста почетну артикулисаност и поприма функцију поетичко-естетичке и идејне нити којом се прожима највећи део његовог укупног књижевног опуса.

Ако песнички опус нуди иманентну поетику једног песника, онда његов критичко-есејистички рад може бити схваћен, и најчешће јесте, као експлицитна његова поетика. Код Павловића ће се залагање за модерне песничке токове и критичко-теоријску мисао развијати паралелно – и у виду поетски-иманентне и у виду дискурзивно-експлицитне поетике. То је видљиво већ у првој деценији његовог стварања, када своје виђење књижевности износи путем критичко-есејистичке мисли *Рокова њоезије* (Павловић 1958), књиге која је била „изазов борнираној политичкој свести и партијској култури“ (ПАЛАВЕСТРА 2008: 586). Бавећи се начелним питањима у поглављу *Теме*, пишући приказе који спајају критику и есеј у *Поводима*, и представљајући се већ тада врским интерпретацијским огледима у *Сшвараоцима*, *Рокови њоезије* оцртавају Павловићеве поетичко-естетичке оријентире и јасно наговештавају смер не само избора његовог европског књижевног наслеђа (Лотреамон, Јејтс, Бодлер), већ и новог читања националне песничке традиције (Дис, Бојић, Матић, Давичо, Попа). На овим поставкама стваралачких и естетичких проблема Павловић ће развити један духовни и културни императив, који ће у наредним деценијама постати препознатљив и у његовој поезији, и у антологичарском раду, и у есејистичко-критичком опусу.

Како дефинисати Павловићев тип есеја? И може ли се уопште говорити о његовој једнообразности? У жанровском и термилошком смислу, есеј у изворном, монтењевском облику, схваћеном као „врло лично интонирана, каткад аутобиографско-психолошка размишљања о сваковрсним практично-етичким и друштвеним питањима“ (Ркт 1992: 202), код њега је

прилично редак. Ако под есејем подразумевамо прозни текст који се на уметничку или научну тему изражава путем „монологског диспута“ (Стефановић 2007: 36), субјективности у приступу и асоцијативности у излагању, ако под њим подразумевамо говор *поводом*, а не говор *о њуђој речи*, онда се за есејистички опус Миодрага Павловића може рећи да га негује најпре у оним његовим текстовима у којима промишља начелна књижевна и уметничка питања. То се првенствено односи на већ поменуте *Рокове њоезије* (*Пред лицем њприроде; Умејњик њред машином; Појодне у једном добу: Муке с једним обликом*), где се могу препознати елементи „природне стопљености филозофске уопштености и песничке конкретности“ (Христић 1968: 155), затим на фрагментарни *Дневник њене*, а потом изразитије и на *Поејџику модерноџ*, где се расправа о књижевним темама почесто изводи у првом лицу и у наглашено личном тону, „кроз особену мешавину доживљаја и знања, искуства и умовања“, приказујући у исти мах „сензитивну реакцију, интуитивни став и интелектуалну радњу“ (Павловић 1958: 115), односно пишући управо оним дискурсом, на пример, на који сам Павловић указује када говори о особености есеја Вирџиније Вулф.

Тај печат индивидуалности у разматрању, међутим, код Павловића неће изостајати ни у другим сегментима његовог есејистичког опуса, али тамо ће далеко изразитије бити остварена интенција ка више научном, књижевноисторијском и интерпретативном сагледавању српске и светске књижевне традиције. Слично важи и за књиге из митско-антрополошког простора, које су темељне и аргументоване студије о човековом духовном пореклу и културној историји, и углавном ослобођене личних утисака и погледа. За разлику од „есеја“, који је по Христићу „увек *између*: ни сасвим ‘чиста’ књижевност, ни сасвим ‘чиста’ критика, ни сасвим ‘чиста’ филозофија, спајајући у себе преимућства свих њих, а не подлежући ниједном од њихових ограничења“ (Христић 1968: 153), у овим су текстовима жанровске границе напосто стабилније, осећа се облик „кабинетског рада“ (Стефановић 2007: 39), односно препознаје пракса академског истраживача. У том погледу, највећи део његове есејистике можда би пре одговарао термину „огледа“, онако како то Мирјана Д. Стефановић са смислом за жанровско-дискурсну нијансу предлаже будући да је Павловић овде ближи „књижевно-историјском тексту у којем је више чињеница из домена поезике или научне расправе, с одређеном методологијом, о неком филозофском појму или поступку“ (Стефановић 2007: 39). У овом раду придржаваћемо се, ипак, самог Павловићевог опредељења да синонимно посматра термине „есеја“ и „огледа“ (што је чинио и такав врхунски наш есејиста као што је Сретен Марић, објављујући своју прву књигу као *Огледе*)¹, те ни ми нећемо инсистирати на термиолошкој чистоти.

¹ На ту чињеницу Бојан Јовановић посебно скреће пажњу: „Своје есеје називао је огледима. Прва његова књига, попут Монтењеве, носи назив *Оглед*, а римско један, означавало је само да је прва у могућем низу. Међутим, након те прве књиге објављене у

Дефинисање Павловићевог есеја утолико је сложеније уколико смо свеснији разноврсности простора којим се његов есеј бави. Највећи део односи се на књижевност, усмену и уметничку, класичну и модерну, али незанемарљив део бави се проблемима теорије књижевности и митско-антрополошким питањима. Павловићев есеј није ни уметнички ни филозофски по начину излагања, што не значи да у њему нема поетских прелива на стилско-изражајном плану, или пак тежње ка системском разматрању одабраног предмета. Заправо, по Ђерђу Лукачу, есеј ни не може бити исто што и уметност или филозофија јер је нужно условљен својом фрагментарном природом (Лукач 1973: 33–55). По њему, есеју измиче оно што уметност и филозофија могу да остваре и изразе – обликовање тоталног искуства. Павловићевом типу есејистичког дискурса, можда пре него Лукачево, више одговара Адорново виђење које у есеју препознаје снажно критичко мишљење² које тежи преиспитивању задатог система, што погодује његовој већ наглашеној антидогматичности, на коју међу првима с правом скреће пажњу Бр. Поповић и С. Гордић.

Код Павловића се, међутим, помаља други један парадокс. Ако прихватимо тезу да есеји тематизују гранична питања која се тешко могу обликовати у систем прегледног знања, односно Лукачеву тезу о неизбежној његовој фрагментарности, Павловићеви есеји, дакле, колико год били фрагментарни, ипак својом укупношћу обећавају представу о целини српске песничке традиције, па чак и о начелу књижевног стварања које би било засновано на традицијским, али и архетипским и митско-антрополошким темељима. Његова есејистика у целини одаје знаке системске спознаје једне песничке традиције и стваралачког принципа: од нечега што је по природи фрагмент његови есеји као да теже ка захватању и сведочењу оног, по Лукачу, недомашивог тоталног искуства. Но да ли је у питању парадокс, или Павловићева есејистика даје знаке потврде Адорнове тврдње (не само тврдње, већ можда и преокрета овог апологете антифилозофског начина мишљења, тј. управо противника система) да „есејиста кришом гаји представу о бескрајном систему“, односно да „есеј црпи снагу из перманентне склоности есејисте ка апсолутном“ (Адорно 1996: 62–63)? Притом, и то је веома важна одлика и вредност Павловићевог стваралаштва, прави смисао и домети те тежње видљиви су у вишедеценијском оцртавању његовог поетичког, духовног, филозофског хоризонта, који је остварен кроз складан и надопуњујући спој његове есејистике и поезије. Отуда тек укупно изу-

београдској Просвети, другу, која је требало да се појави код истог издавача, аутор је повукао и објавио у Нолиту 1968. године под називом *Гласници айокалийсе*, и поднасловом *Зайиси и есеји*. То је доказ да је називе *оґлед* и *есеј* Марић сматрао истоветним и да их је у том смислу и употребљавао“ (Јовановић 2007: 97).

² Адорну је ближи Крочев захтев да критика, као просуђивање дато на основама одређених критеријума, који су опет засновани на појмовном мишљењу, треба да буде и јесте систем или филозофија (Кроче 1995: 84).

чавање његове есејистике и песништва доводи до свести о значају његовог опуса, односно тек тако постаје достижна истинска спознаја да је пред нама једна аутентична књижевна и културна *мисија*, која је, ако већ није прерасла у систем сагледавања, засигурно убедљиво тежила целини књижевног искуства.

У хронолошком погледу, могла би се условно пратити и развојна линија Павловићеве есејистике. У првој фази, од педесетих до средине седамдесетих година прошлог столећа, она разматра начелна питања, поставља књижевнотеоријске основе (*Рокови ѿезије*, *Дневник ѿене*, *Поеѿика модерноѿ*), и истовремено плодно проучава српске песнике 19. и 20. века (*Осам ѿесника*, *Поезија и кулѿура*, *Ниѿиѿиѿељи и свадбари*), посебно истичући свест о неопходности компаративних сагледавања у националном и светском књижевном контексту. У другој фази, која траје од средине седамдесетих до средине осамдесетих, аутор је највећим делом фокусиран на уочавање традицијских вредности усмене и старе српске књижевности из угла модерне критичке мисли и савременог сензибилитета (*Ниѿиѿиѿељи и свадбари*, *Обредно и ѿворно дело*), док је у трећој фази (друга половина осамдесетих) на делу спуштање до оних почетних, исконских трагова човека, и промишљање значаја митског простора, архетипских ситуација и симбола (*Поеѿика жрѿвеноѿ обреда*, *Говор о ничем*, *Храм и ѿреображење*).

Павловићева есејистичко-критичка пракса нуди сагледавање на неколиким плановима. Они се најчешће међусобно преплићу и додирују, те не морају нужно бити одвојени. На првом би се могли пратити и препознавати теоријски проблеми везани за саму природу и функцију књижевности, као и поетичко-естетички принципи којих се он придржава у вредновању и тумачењу српске песничке традиције, и у том се виду нарочито истичу три његове књиге: *Рокови ѿезије*, посебно прво поглавље – *Теме*, *Дневник ѿене* (Павловић 1972) и *Поеѿика модерноѿ* (Павловић 1978). Поред тога, на самом почетку он ће се у поступку ослањати на критичко-теоријске постулате англоамеричке школе и феноменолошког учења, али ће временом његови текстови ослонац проналазити и у другим теоријама и методолошким приступима, и ова препознатљива методолошка плуралност, односно неискључивост, нешто је што обележава његов поступак проучавања књижевног дела.

На другом нивоу могуће је посматрати изузетно широк књижевноисторијски распон његове есејистике. Средишње место овде би свакако припадало текстовима у којима даје ново читање и вредновање националног песништва. Са овим задатком пред собом Павловић се оглашавао већ у *Роковима ѿезије*, али усредсређено у овај подухват креће од књиге огледа *Осам ѿесника* (Павловић 1964б), коју даље развија *Поезијом и кулѿуром* (Павловић 1974),³ те допуњује *Ниѿиѿиѿељима и свадбарима* (Павловић

³ Овде се бави поезијом Симе Милутиновића Сарајлије, Његошевом *Лучом микрокозме*, Бранком Радичевићем, Змајем, Јованом Грчићем Миленком, Ђорђем Рајковићем,

1979).⁴ Сав овај критичко-есејистички рад, међутим, може се разумети као наглашавање властите *Анџолоџије српског јесништва* (Павловић 1964а), у којој је изнео виђење оквира и развоја српске поезије од XIII до средине XX века. Стога есејистички опус о српским песницима можда најпре треба прихватити као функционално и непрестано проширивање аргументације и критеријума датих у предговору *Анџолоџије*, односно као есејистички продужену артикулацију антологичарских вредносних судова. Осим есеја о српској уметничкој поезији, у овом оквиру треба сагледавати и његове есеје о усменој и средњовековној књижевности, које по први пут, заједно са есејима о српским песницима, објављује у *Ницијинићелима и свадбарима* (1979), док ће се у *Обредном и говорном делу* (Павловић 1986), односно у *Огледима о народној и сипарој српској поезији* (Павловић 1992), жанровски издвојено и заокружено бавити нашом најстаријом књижевношћу.

На овом нивоу посматрана, Павловићева есејистика обухвата и текстове које пише о светској књижевности, и то не нужно о поезији. Први огледи те врсте присутни су још у *Роковима поезије* (о Јејтсу, Бодлеру и Лотреамону), док је у *Чишћу замишљеног* (Павловић 1990) у потпуности посвећен светским остварењима, бавећи се античким трагедијама, Дантеом, Шекспиром, Молијером, Хелдерлином, Гетеом, Пушкином, Гогољем, Достојевским, Виљемом Блејком, Елиотом. Светска књижевност у видокругу му је и у *Поеицији жривеног обреда*, у којој се првенствено интересује за митско-антрополошке проблеме, и где су, осим већ поменутих Шекспира, Хелдерлина и Достојевског, присутни и текстови о Хомеровој *Одисеји*, Софокловом *Краљу Едипу* и библијској књижевности. Управо *Поеиција жривеног обреда* (Павловић 1987б), заједно са неколиким књигама тог духовног усмерења, попут *Природног облика и лика* (Павловић 1984), *Говора о ничем* (Павловић 1987а), *Храма и преображења* (Павловић 1989), *Обреда поеицијског живога* (Павловић 1998), представља резултат интересовања за митско-антрополошки простор човековог културног и духовног развоја, који се у његовој есејистици по први пут јасније јавља у *Дневнику јене*, док је у поезији присутан готово од самих почетака, али уочљивије од *Окшава* (1957).

Трећи ниво сагледавања Павловићевих есеја односио би се, заправо, на идентификацију оне вертикалне усмерености која се у његовом проучавању поезије развија од наглашавања песме као релативно аутономног естетског феномена, што се у *Роковима поезије* може најпре препознати, до све интензивније тежње да се она посматра и разуме кроз одређену традицијску линију. Временом ће се Павловић, у ствари, све изразитије ослањати

Драгом Дејановић, Војиславом Илићем, Алексом Шантићем, Лазом Костићем, Миланом Ракићем, Вељком Петровићем, Велимиром Живојиновићем Massukom, Станиславом Винавером и Растком Петровићем.

⁴ Од песника новијег раздобља српске поезије, ту су Његош (поновљени текст о *Ључи микрозме*), Стерија, нови оглед о Змају, текст о Радовану Кошутићу, Бори Станковићу, Пандуровићу, Матићу.

на Елиотову концепцију традиције, изграђујући тиме не само вредносну слику песника којег испитује већ и представу о оквирима и развојним тенденцијама српског песништва. После *Рокова ѿпоезије* и уводног есеја *О књижевној ѿтрадицији*, први концепцијски озбиљнији текст о овој теми свакако је његов предговор за *Анѿологију срѿског ѿеснишѿва*, посебно завршни, сумирајући део, где се оглашава надахнутим теоријским, модерно утемељеним и аргументованим промишљањем српске песничке традиције. Овој елиотовској теми он ће се често окретати, а овде, осим што наглашава значај традиције и потребу савремене поезије да успоставља дијалог са националним књижевним наслеђем – наслеђем које јој заправо и прибавља њен прави идентитет – аутор истиче и неколике проблемско-тематске линије, у којима препознаје траг песничког континуитета у српској поезији, односно знак виталности националне песничке традиције.

Тако једну линију, ону која изражава општење са мртвима, Павловић препознаје у вертикали која се од Ивана В. Лалића, преко Настасијевића, Анице Савић-Ребац, Шантића и Јована Суботића спушта чак до Јефимије. Другу линију, ону апокалиптичне инспирације, проналази у поезији од Ј. Суботића, па преко Војислава Илића, Диса, Срезојевића, до Радомира Продановића и Стевана Раичковића. Ту је најпосле и линија која артикулише „трагичне историјске тренутке“, линија богата тужбалицама, плачевима, јеремијадама (Павловић 1964а: 88), а која се протеже од наше старе поезије, преко Орфелина, Мушицког и Стерије, до Змаја, Костића, Шантића, Бојића, Скендера Куленовића, Лалића и Попе, „као да од страдања и плача никада времена за предах није ни било“ (Павловић 1964а: 89). Сматрамо да су ове линије, иако дате у широком књижевноисторијском замаху, зналачки изведене, у духу поетичких сродности и са осећајем за нијансе у песничким сензибилитетима, али и наглашене, не сасвим случајно, те да су и израз и импулс самих Павловићевих стваралачких опредељења. Општење са мртвима и есхатолошка питања, апокалиптична визија и имагинација, заједно са трагичношћу и драматичношћу цивилизацијских момената и пресека – све су то важне проблемске тачке Павловићеве поетике, коју управо тих година почиње интензивније да артикулише, и на којој ће до краја свог поетског стварања инсистирати као на облику песничког сазнавања човека и света.

Из данашње перспективе посматрано, међутим, а с обзиром на укупан проблемски опсег и вредносни дomet Павловићевог критичко-есејистичког опуса као да и даље важи запажање које још 1981. године износи Љиљана Шоп да његови есеји „нису наишли на адекватан одјек“ (Шоп 1981: 434). И збиља, иако се и данас износе највише оцене о његовој есејистици, о његовој поезији много је више писано, као да је нашој књижевној и академској јавности првенствено стало да нас подсети колико је велики Миодраг Павловић – песник. Он засигурно и јесте један од највећих српских песника 20. века, у то нема никакве сумње, али овим инсистирањем на већ верификованом песничком статусу осећамо да се чини неправда у односу на значај његове есејистике, и у погледу афирмисања модерне књижевно-

теоријске мисли, и у оквиру књижевноисторијског проучавања српске поезије, и у контексту митско-антрополошког распона његових интересовања.

Иако по нама сужена, рецепција Павловићевог есејистичког прегалаштва резултирала је ваљаним увидима и прецизним оценама. Учињено је више компетентних осврта и описа његовог доприноса развијању критичко-есејистичке мисли унутар српске књижевности, и ту првенствено треба издвојити текстове Бранка Поповића, Ђорђија Вуковића (Павловић 1979), Љиљане Шоп (Шоп 1981), Славка Гордића (Гордић 1981), Николе Милошевића (Павловић 1981), Жарка Требјешанина (Павловић 1993). Нама се, међутим, чини да су се одавно стекли услови за обухватнији приказ овог опуса, јер чак и када је била јасно артикулисана жеља,⁵ расправа о Павловићевој есејистици сводила би се само на одређени сегмент. Задатак који се ставља пред изучаваоца Павловићеве есејистике не односи се само на представљање реалне ширине његовог критично-есејистичког подухвата већ и на неопходност указивања на аутентичну вредност и смисао *целине* укупног Павловићевог дела.

Овде, поновимо то, није реч толико о потреби да се у потпуности представи само распон његове есејистике, већ и да се укаже на њену развојност, модерност и – по нама можда оно најважније – *унутрашњу кохерентност*. Иако у Павловићевој есејистици препознајемо више проблемских сегмената, они дакако нису оделити простори већ саставни делови једне обухватније културне и књижевноисторијске мисли која се деценијама конзистентно објављује. Други пак ниво кохерентности, подједнако важан, односи се на повезаност његове есејистике са песничким опусом (касније и романсијерским), и за нас је то виши степен – степен *сйваралачке кохеренције*, који засигурно обећава увиде у могуће *уметничке* импликације његових критичко-есејистичких прегнућа. Говорећи о Миодрагу Павловићу, Бранко Поповић примећује да песник-критичар „говори песмом, а у критици продужава да мисли мисао песме“ (Поповић 1987: 35). Поповићев закључак могао би се вероватно применити на већину песника-критичара, али ово би се виђење могло и обрнути, и рећи да баш код Павловића нису нимало ретки случајеви да се говор критике и интерпретативних запажања продужава кроз текст његове песме, односно да сам есеј води у *зачећак* песме.

Проблемски, али и квантитативни распон Павловићевог критичко-есејистичког рада пред истраживача доноси и немале потешкоће. Прва је у обухватању и сагледавању његовог опуса. Више него предан проучавалац поезије и културе, Павловић је аутор двадесетак есејистичких књига и студија (уколико рачунамо нека поновљена и допуњена издања), као и тридесетак предговора. Међутим, сасвим је друго питање које би се могло фор-

⁵ Мање или више убедљиви, сви приступи његовој есејистици парцијални су. Тако и Требјешанин, иако у свом поговору исказује ширу намеру: „Намера ове расправе јесте да осветли тематску ширину Павловићевог есејистичког дела и истражи његове мисаоне домете“, ипак остаје у проблемском оквиру саме књиге и присутних огледа (Павловић 1993: 270).

мулисати на следећи начин: *Како у њрисџују Павловићевој есејисџици љарираџи њеној џириџи књижевноисџоријскоџ саџледавања, џеоријској и есџеџичкој уџемељеносџи, кулџуролоџкој комџеџенџиџи, умеџничкој, инџелекџуалној и духовној радозналосџи?* Чини нам се да нећемо отићи далеко од истине уколико изразимо схватање да је по свим овим аспектима данас тешко пронаћи равноправног саговорника Миодрагу Павловићу.

На основама нашег разматрања, есејистика Миодрага Павловића могла би се разврстати на два типа есејистичког дискурса. Први би био онај који се приближава типу научно-књижевног огледа, било да су у питању теоријске или књижевноисторијске теме. Специфичне особине оваквог Павловићевог есејистичког поступка огледају се у настојању да се дело промишља кроз његово формално-садржајно јединство, да се препознати чворови проблеми аргументовано рашчитају, да се утврди поетичко-естетичка природа дела, да се оно увек књижевноисторијски контекстуализује, компаративно сагледа, друштвено и традицијски уоквири, те нагласе национална и европска, културна и духовна струјања која се у њему сустичу. Стога се у овим есејима најпре може пратити интерес за релацију између песме, с једне, и књижевног наслеђа у виду уметничке, усмене или светске баштине, с друге стране.

Павловићев приступ увек одаје дослух са савременим књижевним теоријама и методолошким поступцима, тако да се за ову есејистику може тврдити да је по теоријској упућености непрекидно одисала свежином. Кроз хронолошки развој његових есејистичких текстова могу се препознати функционални одједи различитих теоријских постулата, од англоамеричке нове критике и ослањања на феноменолошку мисао, преко структуралистичких идеја и естетике рецепције, до архетипске критике, постструктурализма и културолошко-антрополошког заснованог промишљања књижевности. Павловићев текстове не поседују научну апаратуру и ригидност. Уместо поступне линеарности у развијању увида често је по среди игрив и шармантан ток дискурса у излагању, што га не спречава да увек буде модерно и функционално теоријски утемељен, интерпретацијски луцидан и продоран, стилски аутентичан и заводљив, будући да дискурс тумачења и аргументовања почесто прожима поетским духом и фигуративношћу. Ове специфичности Павловићевог есејистичког дискурса односе се на највећи део његовог есејистичког опуса – оног посвећеног изучавању поезије и књижевности у начелу.

Други тип есејистичког дискурса више се односи на културолошко-антрополошке проблеме који аутора посебно привлаче осамдесетих година прошлог века. Осим препознатљивог бриљантног стила, који га и у овим текстовима краси, одликује га и ретко висок степен интелектуалне радозналости и компетентног промишљања зачетака човекових културних и духовних потреба и радњи, које ће потом оригинално и откривалачки повезивати са простором књижевности. У том трагању за традицијским

коренима човекове културе он ће се спустити у наднационални, митско-антрополошки простор, у којем препознаје и проналази оне архетипске импулсе који касније избијају и у усменој и у модерној литератури, представљајући се као елементарна основа људске духовности.

Посматрајући Павловићево стваралаштво из данашње перспективе, са великом дозом сигурности може се устврдити да постоји висока мера поетичке конзистентности, како унутар саме његове есејистике и повезаности критичко-есејистичких текстова о поезији (српској, усменој, светској) са радовима подстакнутим антрополошким занимањима, тако и у релацији између укупне његове есејистике и песништва. Ту је дефинитивно разрешено евентуално питање, уколико је оно уопште и постојало, да ли је његов есејистички опус независна и по песништво необавезујућа, или је то ипак консеквентна промишљајућа пракса, у којој су садржани не само (ауто)поетички елементи прошлог, већ често и основе оног будућег уметничког стварања. Стога смо у нашем раду гледали да приступимо есејима не само као засебном феномену који би откривао области интересовања, читалачке склоности или способности Павловићевог тумачења, већ и као виду архитектстуалних трагова помоћу којих се можда најпластичније може потврдити Елиотово схватање традиције и индивидуалног талента, схватање које се показало тако пресудним за Павловићеву књижевну и културну мисију.

Као песничко и културно биће које је у потпуности елиотовским принципом детерминисано, Павловић нема другу могућност од оне да стварање одабраног песника непрекидно посматра као део који мора бити књижевно и културно условљен, и који произилази из простора званог *јесничко наслеђе*. У његовим књижевноисторијским интерпретацијама доследно струји свест о томе да песник није самоникао, већ да је увек резултат традиције, односно властите читалачке праксе. У том смислу, и сам Павловићев критичко-есејистички текст нуди се као потврда таквог аксиома с обзиром на то да зна да открије *лектиру* својих будућих песама. Отуда нам се његови есеји чине још драгоценијим јер потврђују не само оно очекивано: да критичка пракса једног песника почива на темељима властите поетике, већ и да се из есејистичке активности као *артикулисаног чињања* рађа идеја која ће се касније песнички оваплотити. Од таквих примера Павловићевих читања нема пластичнијих потврда ни елиотовске тезе о односу песника и традиције ни постструктуралистичког схватања интерлитерарне природе књижевног текста. Управо чином читања, тумачења и вредновања традиције, културна кодираност код Павловића – песника бива и изразитије доживљена и садржајнија, па он не само да се естетски одређује према традицији, и не само да је експлицитно дефинише, већ је својом поезијом у идеалном елиотовском духу и модернистички обнавља.

Део Павловићевог есејистичког опуса који обухвата есеје о српским песницима, као и огледе о усменој и старој српској поезији, са аспекта историје српске књижевности засигурно и најзначајнији његов део, данас посматрамо пре свега као знак напора да се представи властита вредносна визија

српске књижевне традиције. Ту визију Павловић ће оцртавати својим вишедеценијским есејистичким прегнућем, које заједно са антологичарским подухватима представља јединствен пример једног системски преданог промишљања и обухватања српског књижевног, првенствено песничког наслеђа. Док су својевремено његови текстови прихватани као глас превредновања традиције, данас се они најпре узимају готово као обавезна, поуздана и убедљива полазна основа за њено естетско сагледавање.

Антидогматичност приступа одабраним песницима показале се, такође, као обавезујући принцип његовог читања, јер су у интерпретацијама, осим опредељења за тумачење оних аутономних вредности песничког текста, непрестано присутни и видови компаративног сагледавања било у циљу наглашавања аналошких и интертекстуалних релација према српском и светском песништву, било у циљу истицања друштвено-историјске условљености поезије (што је у рецепцији препознато као налажење средњег пута између иманентизма и редукционизма). Такве анализе најчешће су праћене поузданим књижевноисторијским контекстуализацијама, док ће „искорак“ из текста често знати да се – потпуно функционално – ослони и на помало заборављене аспекте позитивистичког приступа и припадајућег биографизма, рецимо, који ће у есејима о Дису, Лази Костићу или Војиславу Илићу, међутим, наћи своју пуну оправданост.

Премда је у доношењу закључака овога типа пожељнија одмереност и одсуство пренаглашавања, усуђујемо се да устврдимо да је критичко-есејистички опус Миодрага Павловића готово без премца у српској књижевности 20. века. Притом, није у питању, мада није ни неважан, квантитативан оквир овог дела његовог стварања. У питању је најпре такав проблемски, књижевноисторијски и културолошки распон којем Павловић на свим пољима прилази са врхунском компетенцијом. Такво промишљање, које карактерише модерна теоријска аргументација, аналитичка убедљивост, луцидност увида, истанчан критички дух, смисао за синтетичније обухватање књижевног и културног наслеђа, визија развоја књижевности, све то прожето са потврђеним уметничким искуством и песничким нервом, пре њега у српској култури 20. века у том интензитету и замаху није било познато. Српска критичко-есејистичка мисао обилује блиставим именима, од Скерлића и Богдана Поповића, Исидоре Секулић, Милана Кашанина и Станислава Винавера, до Зорана Мишића и Борислава Михајловића-Михиза, Сретена Марића, Јована Христића и Николе Милошевића, да набројимо само нека од њих, али чини се да нико није тако системски одговорно и концепцијски предано пришао изучавању и вредновању наше књижевне и културне традиције, и њеном одређивању према европској и светској културној и духовној баштини, као што је то својим критичко-есејистичким опусом учинио Миодраг Павловић.

Као крајњи резултат проучавања и овог опуса, али и укупног Павловићевог стваралаштва, намеће се неизбрисив утисак импресионираности његовим капацитетом интелектуалног и уметничког потенцијала, као и свест о непроцењивом доприносу савременој српској књижевности.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Теодор. Есеј о есеју. *Реч* 18 (1996): 62–63.
- Вуковић, Ђорђије. *Павловић као истраживач српске поезије*. Поговор у: Павловић, Миодраг. *Ницијинијељи и свадбари*. Београд: БИГЗ, 1979.
- Гордић, Славко. Условиности интерпретације, поводом *Поеџике модерноџ и Ницијинијеља и свадбара* Миодрага Павловића. *Савременик* 6 (1981): 452–457.
- Јовановић, Бојан. Антрополошки пропланак Марићевог есеја. *Раскрића*, Књижевно-филозофски годишњак Сретена Марића. Косјерић – Нови Сад, IV/5 (2007): 94–103.
- Кроче, Бенедето. *Поезија*. Перо Мужјевић (прев.). Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1990.
- Лукач, Ђерђ: *Душа и облици*. Вера Стојић (прев.). Београд: Нолит, 1973.
- Милошевић, Никола. *Миодраџ Павловић као књижевни кријичар*. Поговор у: *Изабрана дела Миодраџа Павловића*, књига четврта, *Поеџика модерноџ*. Београд: Вук Караџић, 1981.
- Павловић, Миодраг. *Рокови поезије*. Београд: СКЗ, 1958.
- Павловић, Миодраг. *Анџолоџија српскоџ џесниџиџа*. Београд: СКЗ, 1964а.
- Павловић, Миодраг. *Осам џесника*. Београд: Просвета, 1964б.
- Павловић, Миодраг. *Дневник џене*. Београд: Слово љубве, 1972.
- Павловић, Миодраг. *Поезија и кулџура*. Београд: Нолит, 1974.
- Павловић, Миодраг. *Поеџика модерноџ*. Београд: Графос, 1978.
- Павловић, Миодраг. *Ницијинијељи и свадбари*. Београд: БИГЗ, 1979.
- Павловић, Миодраг. *Природни облик и лик*. Београд: Нолит, 1984.
- Павловић, Миодраг. *Обредно и џоворно дело*. Београд – Приштина: Просвета – Јединство, 1986.
- Павловић, Миодраг. *Говор о ничем*. Ниш: Градина, 1987а.
- Павловић, Миодраг. *Поеџика жрџвеноџ обреда*. Београд: Нолит, 1987б.
- Павловић, Миодраг. *Храм и џреображење*. Београд: Sfairos, 1989.
- Павловић, Миодраг. *Чиџање замиџљеноџ*. Нови Сад: Братство-јединство, 1990.
- Павловић, Миодраг. *Оџледи о народној и сџарој српској џоезији*. Београд: СКЗ, 1993.
- Павловић, Миодраг. *Обреди џоеџичкоџ живоџа*. Београд: Књижевна реч, 1998.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Исџорија српске књижевне кријџике*. Нови Сад: Матица српска, 2008.
- Поповић, Бранко. *Самосвесџ кријџике*. Београд: Вук Караџић, 1987.
- РКТ: *Речник књижевних џермина*. Драгиша Живковић (ур.). Београд: Нолит, 1992.
- СТЕФАНОВИЋ, Мирјана Д. Есеј и/или оглед. *Раскрића*. Књижевно-филозофски годишњак Сретена Марића. Косјерић – Нови Сад: IV/5 (2007): 35–40.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Жарко. *Чари Павловићевоџ одџонеџања српске џоеџске баџџине*. Поговор у: М. Павловић, *Оџледи о народној и сџарој српској џоезији*. Београд: СКЗ, 1993.

Христић, Јован. *Облици модерне књижевности*. Београд: Нолит, 1968.
 Шоп, Љиљана. Павловић и наш песнички искон. *Савременик* 6 (1981): 433–441.

Dorđe Despić

ON MIODRAG PAVLOVIĆ'S ESSAYISM

Summary

The goal of this paper is to point out the outstanding range, merit and volume of Miodrag Pavlović's essayistic and critical practice. In this regard, I draw attention to some of its main directions. The first one refers to the segment of Pavlović's opus that deals with principal literary-theoretical issues, the second one to his highly productive examination of our poetic heritage, including periods both from more recent history as well as from the Serbian medieval and oral tradition, while the third one is concerned with Pavlović's mythical-anthropological thought. The paper also discusses the obvious interrelationship between these three distinct essayistic platforms of Pavlović's work, but also the connection between his poetry and his overall essayistic endeavors. Finally, special attention is paid to his essays' discursive characteristics.

Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српску књижевност
djordjedespic11@gmail.com

КАПИТАЛНО ИЗДАЊЕ СВЕТОСТЕФАНСКЕ ХРИСОВУЉЕ

(Повеља краља Милутина манастиру Бањска. Свештоистефанска хрисовуља. Ђорђе Трифуновић (прир.). Књига прва: *Фототипија изворног рукописа* (209 стр.); Књига друга: *Фототипије издања и праисте сјудије* (255 стр.), Музеј у Приштини, Mnemosyne, Службени гласник, Београд, 2011)

Повеља коју је краљ Милутин издао својој задужбини, манастиру Бањска, позната као Светостефанска хрисовуља, један је од најважнијих докумената српског средњег века. Она је била узор двома даровним повељама које су ктитори Стефан Дечански и Стефан Душан издали својим задужбинама – Високим Дечанима и Светим Арханђелима. Иако најстарија од три знамените хрисовуље прве половине XIV stoleћа, откривена је последња – 1889. године у Цариграду. Свега неколико месеци потом Светостефанска хрисовуља добила је два готово истовремена издања, у Београду и Бечу. Контроверзе које су пратиле њен проналазак и публиковање остале су дуже од једног века далеко од очију научне и културне јавности. Сада, после више од 120 година, пред нама се налази фототипско издање овог споменика. Прилози који га прате у великој мери разрешавају мистерију паралелног публиковања, али и јарко осветљавају људе и догађаје, нарави, политику и интересе на широком простору Балкана последњих деценија XIX stoleћа.

Издање чине две књиге које је приредио Ђорђе Трифуновић. У првој (*Фототипија изворног рукописа*) налази се фототипија целе Светостефанске хрисовуље – у изворној величини, са свим неписаним листовима и корицама. Изванредне фотографије у потпуности дочаравају стварни изглед документа, који коначно васкрсава пред нама у својој пуној лепоти.

Друга књига (*Фототипије издања и праисте сјудије*) састоји се од неколико значајних целина, а започиње фототипијама ранијих издања Хрисовуље. Прво се доноси издање Љубомира Ковачевића (Београд 1890), а потом Ватрослава Јагића и Антонија Ходинке (тзв. Јагићево издање, Беч 1890). У оба случаја публикују се целе књиге и то у оригиналном формату. Тако читалац, на истом месту и на примеру једног споменика, може да упозна две различите едичионе праксе: Јагићево издање је дипломатичко – текст је донет са свим скраћеницама, изворном интерпункцијом, надредним словима и знацима, само су речи растављене; Љубомир Ковачевић такође задржава оригиналну интерпункцију, али рашчитава скраћенице, без обележавања, натписана слова спушта у ред и не доноси надредне знаке. Јагићево издање настоји да пренесе сам дух рукописа, а Ковачевићево текст рукописа, како је то примењено у једној од пратећих студија у књизи.

Иза издања следи *Додаџак*, који почиње преводом Хрисовуље. Начинио га је, на основу Ковачевићевог издања, Димитрије Богдановић (*Задужбине Косова*, Призрен – Београд 1987), а његов текст су за ову прилику прегледали и делимично изменили аутори приложених расправа.

Прву од четири пратеће студије написао је Ђорђе Трифуновић. Он сагледава Светостефанску хрисовуљу са више страна, претресајући најпре питања везана за њен историјат, проналазак и проблеме приликом издавања. Потом, у другом делу, Ђ. Трифуновић даје исцрпан археографски опис документа. Значајно место у том опису имају кодиколошка анализа, питање повеза и разрешавање погрешних тумачења у вези са претпостављеним печатима који су, по ранијим истраживачима, „пратили“ овакав облик хрисовуље. Аутор износи и запажања о писму и писарима повеље, а представљен је и историјат истраживања самог рукописа од времена његовог проналазак па све до данас. Посебан део рада бави се типографским питањима у вези с едицијом праксом оваквих споменика у другој половини XIX века и одјецима издања Хрисовуље у тадашњој научној јавности.

У овој сјајно написаној студији нарочиту пажњу читаоца (и стручног и оног мање упућеног) привлачи њен први део, у којем Ђ. Трифуновић детаљно излаже појединости, почев од проналазак повеље у султановој ризници (Стари Сарај у Цариграду) до којег је дошло захваљујући члановима мађарске научне експедиције, јер Срби нису могли имати приступа таквом месту. Копирање споменика преко посредника, одношење оригинала из Цариграда у Пешту, закулисне радње и одуговлачење како би Српска краљевска академија добила обећану копију упркос уверавањима Мађарске академије наука, док за то време Хрисовуља путује у Беч – само су неке од тема којима се аутор бави. На концу, ту је и публиковање повеље у Бечу, док се у Београду, не слутећи ништа, припрема озбиљно научно издање. Ова повест, која се чита попут неког детективског штива, одвија се на веома разуђеном простору – од Цариграда, преко Пеште, Београда па све до аустроугарске престонице, а њени су актери знамените личности онога доба (између осталих, Стојан Новаковић, Љубомир Ковачевић, Ватрослав Јагић, Бењамин Калај). Захваљујући мајсторски вођеној причи, Ђ. Трифуновић нам показује како су се, готово из дана у дан, одвијали догађаји од октобра 1889. па до марта 1890. године. Цело излагање поткрепљено је изворном документацијом – као додатак се, уз Трифуновићеву студију, доносе четири прилога: девет писама С. Новаковића и В. Јагића, записници са седница Српске краљевске академије, анонимна рецензија Јагићевог издања Хрисовуље (објављена у *Колу*) и Јагићев одговор на њу. Ту су и драгоцене фотографије А. Вамберија, В. Фракноја, С. Новаковића, Ј. Коржењовског, В. Јагића, Љ. Ковачевића и А. Ходинке. Овде нећемо износити детаље – открића, разлоге и закључке до којих је дошао Ђорђе Трифуновић јер ће то представљати посебну драг за читаоца. Довољно је само навестити да се у позадини повести разазнају „моралне вредности њених учесника и тадашњи политички чиниоци Турске, Србије и Аустро-Угарске.“

Следе два чланка Виктора Савића. У првом (*Изворник и којија Светиостефанске хрисовуље Јозефа Коржењовског*) аутор упоређује оригинал са преписом који је у султановој ризници начинио пољски филолог, док у другом (*Издање Светиостефанске хрисовуље Ватрослава Јагића и Љубомира Ковачевића*) детаљно пореди две публикације и прецизно анализира оба издања.

У поређењу са осталим нашим средњовековним изворима Светостефанска хрисовуља пружа најбољи узорак старе српске топонимије и архаичног словенског топографског именовања „и по ширини захвата и по квалитету записа“. Темелјна студија Александра Ломе (*Топонимасличка сведочанства Бањске хрисовуље*) доноси богату грађу којом се остварује широк увид у стање на терену још од прене-

мањићког доба. Полазећи од језичке анализе, у којој је показао како топонимија српских земаља у целини сведочи о њиховој језичкој и етничкој историји од краја антике па све до времена настанка Хрисовуље, А. Лома пружа и једну ширу, веома сугестивну слику епохе у којој се, иза речи, имена и појмова Бањске повеље, назире дубља суштина – одржање и обнављање националне и државотворне свести Милутиновог времена.

Захваљујући бројним земљишним прилозима краља Милутина (седамдесет три села и засеока и девет катунских насеља Влаха) који су се налазили у различитим и међусобно веома удаљеним областима – у Ибру, Расу, Ситници, Хвосну, Плаву, Будимљи, Зети, на реци Сави – настао је један од највећих црквених поседа у средњовековној српској држави. Њему је посвећена студија Гордане Томовић (*Властелинство манастира Свѣтоѡ Сѣефана у Бањској*), најобимнија у овој књизи. Свој рад Г. Томовић почиње расправом о бањском метоху и Липљанској епископији, претресајући најпре питања јурисдикције Рашке и Липљанске епископије и одузимања бањског метоха овој другој. Затим разматра постојање Бањске епископије и улогу Данила II. О избору црквеног места и настанку светостефанског властелинства говори се у засебном одељку, а потом следи опис сваког од поседа у оквиру појединих метоха, што је све пропраћено детаљним картама појединачних области. Посебна пажња посвећена је правима и обавезама светостефанских влаха и духовној области рашког епископа. Бележе се црквени приходи, а прецизно су приказане и законске одредбе (обавезе, санкције, доходи) намењене црквеним људима. Ауторка се осврће и на завршни део Хрисовуље – списак епископа и игумана, врло важан за историју Српске цркве, да би, на крају, у кратким цртама, дала слику даље судбине овог властелинства – његовог опадања и осипања током времена.

Ова изванредно осмишљена и сјајно реализована књига завршава се резимеима и захвалницама на српском, енглеском, немачком, руском и француском језику.

Као што се и из оваквог, релативно сажетог приказа може наслутити, реч је о изузетном подухвату у коме су се на заједничком задатку – да свеобухватно проуче и представе један од најважнијих споменика српске прошлости – нашли наши најеминентнији медијевисти. Уз објављену фототипију оригинала у изворној величини и боји, њихови резултати омогућавају да се ускоро пред научном и културном јавношћу нађе и критичко издање Светостефанске хрисовуље. Надајмо се да на то нећемо чекати још један век.

Др Ирена Шпадијер
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
i.spadijer@gmail.com

ДРАГОЦЕНА СВЕДОЧАНСТВА О ЈЕДНОМ ВРЕМЕНУ ИЗ ПЕРА САВЕ ТЕКЕЛИЈЕ

(Сава Текелија. *Дневник*. Стеван Бугарски (прир.).
Нови Сад: Матица српска, 2011, 354 стр.)*

1. Уз друго издање дела *Dissertatio ivridica de cavsа, et fine civitatis. Правна дисертација о узроку и циљу њосијања државе* Саве Текелије (2011), Матица српска исте године, у оквиру едиције *Бащинина*, објављује и *Дневник* првог доктора правних наука међу Србима, племића, великог добротвора и оснивача Текелијанума, културног и политичког радника, председника Матице српске – Саве Текелије, чиме обележава двеста педесет година од његовог рођења.

У питању је друго „прегледано и побољшано издање“, како истиче приређивач Стеван Бугарски. Прво издање *Дневника* (*Дневник Саве Текелије: бесмртног благодетеља народа српског вођен у Бечу 1795–1797*) појавило се, наиме, 1992. године, поводом сто педесет година од смрти Саве Текелије, да би 1993. у Темишвару био штампан нови тираж трошком Православне српске епархије темишварске.

Будући да ова публикација не представља искључиво транскрибован текст сачуваних делова из *Дневника* Саве Текелије, него, као резултат дугогодишњег и крајње савесног рада, нуди и низ драгоцених података о личностима, о установама које се спомињу у тексту *Дневника*, те о историјату и значају породице Текелија, објављивањем ове књиге ширем кругу читалачке публике, али и научној јавности омогућено је да завире у аутентичне записе о једном времену (крају 18. века), писане руком једне од најмаркантнијих личности овог доба у нашој националној историји.

1.1. Наведени интердисциплинарни приступ успешно је заокружен у неколико поглавља. Након *Предговора* Душана Николића (5–8), у оквиру поглавља *Присјуй* дају се основне напомене приређивача о самом издању – *О овој књизи* (11–42), *Коришћене скраћенице* (41), *Лейоисна белешка о Сави Текелији* (43–64). Централно поглавље, под називом *Дневник Саве Текелије* (65–242) подразумева транскрибован текст сачуваних дневничких бележака, а потом следи *Додајшак* (242–354) – у оквиру којег се налазе следећа потпоглавља: *Једнога Арађанина начертјаније основанија за обученије сербске дјеце, у Араду урједити имјејушча, Арадском общјестиву њоднещено* (Одломци) (246–256); *Одломак рукојиса Саве Текелије о Канцеларији србској у Бечу шид.* (257–266); *Грађа или мајтеријал за описаније живојш мога* (Одломци) (267–277); текст проф. Бранка Бешлина (на српском и енглеском језику) – *Сава Текелија као ѡрејшеча србског либерализма* (279–302); *Белешка о ѡлојшичким и администрайивним установама* (303–306); *Белешка о личностима* (307–320); *Речник сјраних и ређе ујошребљаваних речи* (321–336); *Пробрана коришћена библиографја (хронолошким редоследом)* (337–341); *Родословна таблица ѡпородице Текелија ѡ мушкој линији* (342–343); *Именски рѣсистер* (345–354); *Садржај* (355).

* Овај приказ настао је у оквиру пројекта *Историја српског језика* (178001), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2. Основни текст приређен је на основу рукописа који се чува у Библиотеци Православне српске епархије темишварске у Темишвару (под бр. 2756). Приређивач ове публикације Стеван Бугарски наводи да постоје тврдње како рукопис потиче из Арада, одакле је почетком 19. века пренесен у Темишвар. У питању је само део веће целине, дакле, сачуван део рукописа дневничких бележака С. Текелије (табаци 30–47, са допуном 37. табаку), вођених у периоду од 16 месеци (од октобра 1795. до јануара 1797. године).

3. У уводном делу С. Бугарски даје детаљне податке о хартији, димензијама и воденим знацима, као и о инвентару графема у аутографу *Дневника*. Пошто рукопис није потписан, С. Бугарски посебну пажњу посвећује анализи оних посредних доказа (рукопис, биографски подаци, поређења са потписаним текстовима сличне тематике и др.) који недвосмислено упућују на С. Текелију као аутора. Будући да је текст писан тзв. неререформисаном предстандардном грађанском ћирилицом, рукопис је транскрибован како би штиво постало приступачније ширем читалачком кругу. Приређивач сматра да је у питању препис ранијих бележака С. Текелије јер је рукопис оригинала „уредан и уједначен, а излагање течно и сигурно“. Транскрибован текст праћен је драгоценим напоменама, објашњењима, као и белешкама о политичким и административним установама, који, дајући шири културолошки оквир о догађајима и личностима о којима Текелија пише у *Дневнику*, у знатној мери олакшавају читање и рецепцију текста.

4. Напомене о транскриптивним решењима и интервенцијама у језик оригинала, дате у уводном поглављу, доносе решења приликом транскрипције већине графема (1) које нису део грађанског система стандардног српског језика, или (2) оних чија се гласовна вредност разликовала од савремене. Ипак, посматрано оком историчара језика, могло би се, евентуално, замерити на малом броју примера, датих уз објашњења (нпр. о графема јат, јери и сл.) јер се чини да су поједина транскриптивна решења могла бити и другачија. Поред тога, недостају подаци о обележавању гласовних секвенци [ja], [je], [jo], [ji], [ju], [na], [ne], [no], [ni], [nu], на основу којих би се, вероватно, утврдило да је, на пример, група [ni] бележена, између осталог, и секвенцом <ни> те се у тексту не би појавила транскрибована форма *книџа*, него *књиџа*.

Иако приређивач истиче да су у тексту примењена савремена ортографска решења стандардног српског језика (у погледу састављеног/растављеног писања и интерпункције), што је потпуно оправдано, остаје помало нејасно зашто је задржан морфонолошки правописни проседе оригинала те се у тексту појављују примери попут *србска*, *обхожденије*, *йодчињенима* и сл.

Ипак, у односу на оно што ова публикација нуди, на чињеницу да је у питању резултат дугогодишњег рада на ишчитавању рукописа, његовој транскрипцији, утврђивању значења појединих речи и сл., ови недостаци постају заиста маргинални. Оно што је веома важно истаћи јесте да, чак и уз наведене замерке или, боље, сугестије, приређен текст *Дневника* омогућује језичку анализу на морфолошком, лексичком, синтаксичком, а делимично, и на фонолошком нивоу.

5. Писан у основи српским народним језиком, са великим бројем славенизама у горњем лексичком слоју, дакле, оним језиком који је у науци познат као доситејевски, овај текст представља „аутентично сведочанство о једном времену и људима који су га обликовали“, како наводи Душан Николић у *Предговору*. У питању су, наиме, лични записи С. Текелије о предметима Угарске дворске канцеларије, чији је секретар постао 1792. г., о догађајима из Беча и другим деловима Царства. Већина бележака обојена је личним утисцима, виђењима, коментарима

и размишљањима аутора, који штито чине живљим и драгоценим. У структури свих ауторових бележака уочавају се, како истиче приређивач, у принципу, два јасно омеђена дела: (1) представљање самог догађаја и (2) пишчев коментар, став, мишљење, на пример:

„22[^a Octobris]795.

Један папишта възпитавао децу у луторанској, жене своје вјери, но по запо-вједи хотјели им децу узети и дати възпитати у папиш[т]кој. Но жена рекла да она није от мужа децу ту зачала, и муж такођер на то се согласио, да је рекао да му је жена с другим ходила; дакле, и¹ отсудило *ut illegitimae proles uterum matris sequant*¹

На шћо људи за нево[љу] не мораду се согласиши, да у вјери коју хоћеју остиану!“ (67–68).

Посебну вредност ове књиге представља и *Речник сѣраних и ређе уѣоѣре-бљаваних речи*, који нуди, поред значења, и податке о пореклу наведених лексема (нпр. папишта – ‘католик’; сентенција – ‘решење, одлука, пресуда’; торжество – ‘свечаност’ и сл.).

6. Значају ове публикације доприноси и чињеница да се, уз транскрибован текст *Дневника С. Текелије, у Додаѣку* ове књиге налазе и одломци из дела *Једнога Арађанина начерѣаније* (1798), *Грађа или маѣеријал за оѣисаније живоѣа мога и Одломак рукоѣиса о канцеларији србској у Бечу*. На тај начин, приређивач овог издања желео је да употпуни представу о дешавањима у периоду од 1792. до 1798. како би се „непотпуно сачувани *Дневник* уткао у општу слику личности Саве Текелије и његовог времена“ (2011: 32).

Посебно поглавље посвећено је летописним белешкама о С. Текелији које, поред података о хронологији породице Текелија од 1699. године, илустроване родословном таблицом, дају и податке о важним културним догађајима посвећеним С. Текелији након његове смрти, те о постхумно објављеним издањима његових дела.

Потпуном заокруживању слике о добу о којем пише сам Текелија доприноси и текст проф. Б. Бешлина *Сава Текелија као ѣреѣча срѣског либерализма*.

7. На крају, остаје ми једино да још једном нагласим вишеструк значај ове публикације, која се показује драгоценом како за историчаре, филологе и историчаре књижевности тако и за ширу савремену читалачку популацију. Приближавајући нам и илуструјући једно време на најбољи начин – из личног пера сведока тог доба, приређивањем овог дела омогућено је да се још једном приближи и осветли често заборављена културна прошлост Срба 18. и 19. века како би научна и шири јавност постале свесне постојања не само вредне културне баштине него и интелектуалне елите међу Србима тог доба и њихове укључености у актуелне европске друштвене и политичке токове.

Др Исидора Бјелаковић
Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија

Одсек за српски језик и лингвистику

nsdora1@yahoo.com

¹ „*ut illegitimae proles uterum matris sequant*, лат. – да ванбрачна деца следе мајчину материцу (то јест припадају мајчиној вероисповести)“ (217).

ГЕНЕЗА СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ 19. ВИЈЕКА

(Душан Иванић. *Ка генези српске поезије*. Београд: Лицеј, 2011)

Међу савременим историчарима српске књижевности, Душан Иванић (Губавчево Поље, Грачац, 1946), редовни професор за српску књижевност 18. и 19. вијека на Филолошком факултету Универзитета у Београду, представља једног од најугледнијих и најоригиналнијих научника. Препознатљиво је то подједнако у његовом драгоцјеном педагошком и менторском раду на универзитету, у руковођењу добро осмишљеним научним пројектима, као и у бројним објављеним монографијама, огледима, расправама и приређивачко-критичким издањима, у којима се бавио реторичко-стилским, морфолошким и поетичким аспектима књижевности, те бројним појавама, писцима и дјелима епоха барока и просвјетитељства, класицизма и сентиментализма, те нарочито романтизма, реализма и модерне. Библиографија Иванићевих ауторских издања заиста је импозантна, почев од прве објављене књиге *Српска ђириковијејка између романтике и реализма* (1976), преко докторске дисертације *Забавно-џоучна ђериодика српског реализма: Јавор и Сјаражилово* (1988) и неколико репрезентативних збирки научних огледа: *Модел књижевног џовора* (1990), *Облик и вријеме* (1995), *Свијет и ђрича* (2002), па све до дјела која су представљала добро осмишљене научне синтезе: *Српски реализам* (1996), *Књижевност Српске Крајине* (1998), *Основи ђексџологије* (2001). Том низу само у посљедњих неколико година Иванић је придодао више важних књига: *Сјармали Јована Јовановића Змаја* (2005), *Ка џоеџици српског реализма* (у коауторству са Драганом Вукићевић, 2007), *Огледи о Сјерији* (2007), *Књижевна ђериодика српског реализма* (2008), *Врела у врлџи: О књижевној баџџини Срба у Хрваџској* (2009).

Најновија збирка научних огледа и расправа, о којој ћемо нешто више рећи у нашем критичком осврту, објављена под насловом *Ка генези српске поезије* (у издању Лицеја из Београда, 2011. године), управо представља синтезу тих вишедеценијских Иванићевих истраживања, а сачињена је из укупно шеснаест научних огледа, који су груписани на сљедећи начин: *Почеци поезије у новој српској књижевности*, *Пјеснички обрасци XVIII вијека у српској поезији прве џоловине XIX вијека*, *Лукијан Муџици*, *Крајџици круџ* (Пјесничка гозба Павла Соларића, Јован Дошенковић, Сава Мркаљ, Никола Боројевић, На прилазима романтизму, Илирски изазов), *Романтичарски џојоси српског џјесничџива првих деценија XIX вијека*, *Пјеснички сјоменик српских усјанака* (Србијанка Симе Милутиновића Сарајлије), *Јован Сјерија Појовић*, *Санарица Ђорђа Марковића Кодера*, *Лирски субјекџ*, *Пјесничко дјело Бранка Радичевића*, *Поезија Ђуре Јакџића*, *Небеско-земски џој Јована Јовановића Змаја*, *Лаза Косџић* (Повратак алегорији, Свемоћ метафоре – Млади Лаза Костић), *Поезија српског реализма* (Поетика реализма и лирика, Критичари и пјесници), *Војислав Илић*, *Милеџа Јакџић* (Час расула). Књига садржи и следеће пратеће текстове: *Библиоџрафска биџеџка*, *Поџис имена*, *О ауџору*.

Широка скала истраживања креће се од праћења процеса настајања и обликовања основних категорија у српском пјесништву 18. и 19. вијека (попут стиха, риме, метра, строфе, жанра, мотива) до описа књижевних праваца и главних пјесничких опуса од барока и просвјетитељства до реализма и модерне.

У том је погледу нарочито драгоцјена прва аналитичка цјелина рукописа (*Почеци њоезије у новој српској књижевности, Пјеснички обрасци XVIII вијека у српској њоезији прве њоловине XIX вијека*), у којој су испитани главни чиниоци дијахроне равни српске поезије наведеног временског раздобља путем рашчлањивања елемената традиције и иновације, сагледавања односа старијих и млађих пјесничких генерација, праћењем константи развоја, преко видова пребликовања сталних јединица пјесничког говора, све до разјашњавања одређених термилошких контроверзи, попут појма лирског јунака и путева његовог конституисања у европској и српској романтици.

У другој аналитичкој цјелини рукописа, аутор је објединио више посебних студија (о Павлу Соларићу, Јовану Дошеновићу, Сави Мркаљу, Николи Боројевићу, Петру Прерадовићу, Огњеславу Утјешиновићу) и, захваљујући томе, направио својеврсни преглед пјесничке традиције српских писаца са простора некадашње Војне крајине и Далмације. У студијама посвећеним пјесницима Лукијану Мушичком и Јовану Стерији Поповићу указано је на одлике експлицитне и имплицитне поетике српског класицизма, као прве праве пјесничке школе у српској поезији, са препознатљивим версификацијским, жанровским и тематским оквирима, те са вишеструким поступцима у грађењу стихова. У огледима о Сарајлији и Кодеру, урађене су исцрпне студије посвећене, прије свега, њиховим репрезентативним текстовима (*Србијанка, Санарица*), у којима се истражују различити аспекти пјесничког текста, од односа према грађи и њеној поетској трансформацији, преко реторичко-стилских аспеката, до отворености према различитим поетикама, те етичким и естетичким константама и семантици текста.

У трећој аналитичкој цјелини налазе се студије посвећене пјесничким опусима Бранка Радичевића, Ђуре Јакшића, Јована Јовановића Змаја и Лазе Костића, као најрепрезентативнијих аутора епохе романтизма у српској књижевности. Међу њима нарочито издвајамо студију о дјелу Бранка Радичевића, јер је заснована на цјелокупној сачуваној пјесничкој заоставштини (објављена дјела, рукописи, ране и касније редакције текстова), те на одличној интерпретацији нове умјетничке слике свијета, новог реторичко-стилског устројства, односа према вуковском језику, укрштању лирских и епских потенцијала пјесничког говора, нових жанровских тенденција, новог односа према националној и европској традицији и сл.

У четвртој аналитичкој цјелини, у огледима о поезији Јована Грчића Миленка, Војислава Илића и Милете Јакшића, указано је на трансформацију романтичарске лирике у складу са идејама програмског реализма, у правцу конституисања новог лирског говора, нове фигуративности пјесничког језика, новог типа лексике, новог статуса лирског јунака, све до комплементарног односа између дескрипције и рефлексије, заокрета према симболистичкој поетици, те до настанка нових жанровских одлика (дескриптивна и социјална лирика, ангажована политичка лирика, сатира).

У методолошком погледу, Иванићева су истраживања заснована на креативном укрштању традиционалних књижевноисторијских сазнања (попут поузданих био-библиографских чињеница, релевантних издања, рукописних извора и документарне грађе) са савременим достигнућима структуралистичких и постструктуралистичких методолошких школа, са сазнањима савремене лингвистике, компаратистике и теорије пјесништва, те на исцрпном истраживању досадашње рецепције српске лирике 19. вијека.

Књига Душана Иванића, под насловом *Ка ѓенези српске њоезије*, на примјеран начин користи доступне изворе, добро сагледава релевантну теоријску, поетичку и књижевноисторијску литературу, а затим пажљиво интерпретира пјесничке

текстове и успоставља поуздане синтезе српске поезије 19. вијека, од Лукијана Мушицког и Симе Милутиновића Сарајлије, од Павла Соларића и Јована Дошеновића, преко Јована Стерије Поповића, Бранка Радичевића, Ђуре Јакшића, Јована Јовановића Змаја и Лазе Костића, до Војислава Илића, Јована Грчића Миленка и Милете Јакшића. У том смислу представља поуздано истраживање генезе пјесничких жанрова, значајно доприноси цјелокупној ревалоризацији досадашњих сазнања о поетичким токовима нове српске књижевности, те је, као такву, са задовољством препоручујемо научној и књижевној публици.

Др Горан Максимовић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну књижевност
goran.maksimovic@filfak.ni.ac.rs

UDC 82.091
UDC 81'374.26'373.46:82.091

ЛЕКСИКОГРАФСКА ПОЛАЗИШТА СРПСКЕ КОМПАРАТИСТИКЕ

(Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден (ур.).
Прегледни речник компаративистичке терминологије у књижевности и култури.
Нови Сад: Академска књига, 2011)

Као исход петогодишњег научноистраживачког пројекта Министарства за науку Републике Србије под називом *Теоријско-историјски преглед компаративистичке терминологије код Срба* (2006–2010), оствареног путем сарадње петнаест аутора са седам одсека Филозофског факултета у Новом Саду и Филолошког факултета у Београду, под руководством проф. др Бојане Стојановић Пантовић настало је капитално издање – *Прегледни речник компаративистичке терминологије у књижевности и култури*. Својеврсна пролегомена за питања теоријско-методолошког оквира, у коме су елабориране појмовне одреднице и термини у *Прегледном речнику*, наговештена је већ у два специјализована зборника радова који су му претходили, а које су, у оквиру истог пројекта, 2006. и 2007. године под називом *Теоријско-историјски преглед компаративистичке терминологије код Срба* приредили Бојана Стојановић Пантовић и Станиша Нешић. У њима је спроведена доследна контекстуализација извесних појмовних одредница првенствено са аспекта њихове примене и значаја за савремену компаратистику и студије културе. Тиме је истовремено назначена специфична природа њиховог позиционирања према савременим токовима науке о књижевности у Србији и свету, као и многобројни проблеми који су се испојили у вези са њиховом конзистентношћу и релевантношћу у склопу нових дискурса, насталих са убрзаним развојем појединих дисциплина у последњих неколико десетлећа.

Полемичка димензија на којој се инсистирало у овим радовима очувана је и у великом броју одредница у *Прегледном речнику*, чиме се непосредно истиче да они не представљају довршене и исцрпљене артефакте научног апарата превазиђених дисциплина, већ да су у својим сталним трансформацијама и активном

односу према сопственим механизмима аутодескрипције живо присутни у савременој науци о књижевности. Да је компаратистика дисциплина у оквиру које се од њеног настанка непрестано изнова потврђивала свест о протејској природи поимања књижевности и њених токова, а са њом и интенција да се између њих уведу јасне дистинкције и начини један прегледан систем, потврдио је и глобални пројекат Међународног удружења за компаративну књижевност (ICLA) под називом *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, који је 1964. године иницирао француски теоретичар Робер Ескарпи (Robert Escarpit), али који је, нажалост, до данас недовршен. Осим овога и још неколико лексикографских подухвата на светским језицима који су се одвијали првенствено у домену књижевнотеоријске терминологије, дотичући се повремено и компаратистике, *Прегледни речник* заузима и специфично место у односу на наш највећи лексикографски пројекат у овој области, *Речник књижевних џермина*, са својих близу стотину сарадника и 2500 одредница, чија је израда трајала пуних 20 година, а који је први пут објављен 1985. године у Београду под уредништвом Драгише Живковића.

Колики је значај *Прегледног речника* за савремену науку о књижевности и компаратистику говори и чињеница да од укупно 218 обрађених одредница (тачније, 216)¹ нешто више од половине није заступљено у *Речнику књижевних џермина*, док је остатак значајно обогаћен новијим аспектима и увидима, као и исцрпнијом литературом чија разноврсност и корелативност обезбеђују овоме речнику посебну научну компетенцију. Тако су, настављајући се на истраживања и резултате Драгише Живковића и Зорана Константиновића, исцрпно обрађена питања књижевне периодизације, у оквиру којих је уведена прецизна дистинкција између појмова књижевне епохе, доба, периода, правца, покрета, школе и стилске формације. Представљене су, такође, и основне линије развоја, идеје и представници конкретних периодизацијских јединица у светској и српској књижевности, док је изван број остао необрађен у виду појединачних одредница (античка и средњовековна књижевност, маниризам, натурализам, *Sturm und Drang*, дадаизам, као и појаве специфичне за српску књижевност, попут зенитизма или сигнализма).

Са аспекта књижевне стилистике, али и кроз призму ширих импликација на компаратистику и друге дисциплине науке о књижевности, обрађена је проблематика стила, као и фигуре алузије, реминисценције и словенске антитезе. У том се духу елаборира и изван број термина из области генологије за које је специфично да су утемељени у сферама интертекстуалности и цитатности попут антологије, компилације, пастиша, пародије, кентона, палијате. Посебан акценат стављен је и на књижевне процесе којима се описују карактеристична књижевна кретања – која, између осталог, производе овакве и сличне жанрове – апропријацију, натурализацију, филијацију, као и на најпознатије примере ових кретања у светској књижевности – анакреонтику, петраркизам, бајронизам, бодлеризам. Значајан допринос предмету компаратистичких истраживања дат је и путем представљања низа великих књижевних митова и тема, међу којима су они везани за ликове Антигоне, Ифигеније, Јелене, Медеје, Орфеја, Робинзона Крусое, Фауста, као и драгоцене одреднице – боваризам и Бартов неологизам буварипекишејство – којима би се са једнаком свешћу о претпостављеној недовршености овога корпуса могле прикључити и оне о Прометеју, Јову, Дон Жуану, Дон Кихоту, Ахабу и многим другима.

¹ Услед извесних превида приликом азбучног организовања појмова, одредница 'типолошке аналогije' појављује се у целисти и под 'аналогije, типолошке'; исти је случај и са одредницом 'теоријски аспекти компаратистике', док се одредница 'хеленизам' појављује и под словом *j*.

Поред одреднице о теорији књижевности, и, посебно, о њеном односу према компаратистици, обрађен је и низ дисциплина и поддисциплина науке о књижевности које у мањој или већој мери кореспондирају са методама и предметима компаратистике, или пак стоје у основи истих, као и термилошка апаратура, за њих специфична. Тако налазимо извешан број дисциплина које у свом имену носе атрибут „упоредно“ (упоредна историја књижевности, упоредна фолклористика, упоредна медијеваистика, компаративна метрика, компаративна поезија), а потом значајне одреднице о архетипској, антитетичкој и гинокритици, имагологији, родној теорији и тематологији, као и о историјској и поезици преводјења, историји идеја и теорији читалачких одговора. Међутим, на плану књижевних теорија настајалих током последња два столећа, а које су оствариле битан утицај на конституисање компаратистике и наведених сродних дисциплина, изостали су општи прегледи извесних теоријско-методолошких концепата који би значајно допринели разумевању њеног развоја и тренутног стања (позитивизам, психоанализа, естетика рецепције, феноменологија, руски формализам, америчка нова критика, структурализам, постструктурализам, деконструкција и сл.), поготово уколико се узме у обзир да је у речнику обрађен знатан број термина који су производи управо ових теорија и њиховог односа према књижевном тексту, аутору и читаоцу.

Као посебна област у речнику могао би се издвојити и скуп одредница посвећених односима књижевности и других уметности и наука у којој су, поред термина интермедијалности и интердисциплинарности, исцрпно обрађене и релације књижевности и визуелних и сценских уметности, музике, филма, језика, друштва, историје, филозофије, психологије и политике, одређујући положај књижевних истраживања у односу на један шири контекст хуманистике и уметности. На овој линији, као битан допринос савременим истраживањима, много је пажње посвећено и односима између компаратистике и студија културе, чија терминологија последњих неколико десетлећа све снажније продира у студије књижевности и преплиће се са њима. У том смислу, са критичком и полемичком дистанцом анализирали су појмови интер-, транс- и мултикултуралности, парови оријентализам-окцидентализам, евроцентризам и етноцентризам; глобализација, постколонијалне студије, као и одреднице о менталитету и балканологији, за нашу компаратистику и културу посебно значајне.

Највећи допринос овог речника у односу на раније лексикографске пројекте садржан је управо у свеобухватној артикулацији специјализоване термилошке апаратуре која је производ развоја теорије компаративне књижевности и различитих методолошких приступа, које је ова дисциплина промовисала кроз историју свог конституисања и унутрашње ревалоризације. У том смислу, јасно су разграничене концепције регионалне, националне, опште и светске књижевности (последња је и даље разложена на три Ђуришинова концепта – адитивни, развојни и селективни), као и посебне области емигрантске, путописне књижевности и женског писма. Исцрпно су обрађени и историјати америчке, руске и словачке компаратистичке школе, којима би у будућим издањима *Речника* несумњиво требало придружити и друге, укључујући и прегледни историјат српске компаратистике. Посебно су истакнуте и специфичне методе које су ове школе примењивале на проучавање књижевности као што су, између осталих, метода упоредних одломака, типолошка и генетско-контактна компаратистика. Коначно, строго је разграничен и низ сродних, међусобно кореспондирајућих термина и законитости у оквиру дисциплине, попут појмова утицаја, уплива, импулса, узора, укуса, фортуна, успеха, одјека, подударности, паралела, позајмице, контакта, књижевних веза, страности, алтеритета, посредника, као и каснијих појмова интер- и транстек-

стуалности, цитатности, полифоније и хронотопа, а посебно су значајни и прегледи часописа за компаратистику, историјата рада Међународног удружења за компаративну књижевност, као и полемике о кризи компаратистике, којима је обезбеђен увид у најновије домете и кретања дисциплине.

На основу свега наведеног јасно је да *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, као пионирски подухват у српској науци, представља колико неопходну основу за боље разумевање сложеног комплекса књижевноисторијских токова у последња два столећа, као и актуелних стремљења у европској и светској науци, толико и богато полазиште за нове домете и парадигме у изучавању, интерпретацији и вредновању српске и светске књижевности и културе.

Игор Јавор

Докторанд на Филозофском факултету у Новом Саду
Модул књижевност
new_symbolism@yahoo.com

UDC 821.163.41.09 Jakšić M.

ЗАНОСИ И ПРКОСИ МИЛЕТЕ ЈАКШИЋА

(Зорица Хаџић. *Тиха њрисјаниција Милеје Јакшића*.
Београд: Службени гласник, 2012)

Захваљујући докторској дисертацији Зорице Хаџић, у књигу преточеној, која се под насловом *Тиха њрисјаниција Милеје Јакшића* појавила у издању Службеног гласника, читаоци по први пут имају прилику да се упознају са мало познатим или готово непознатим делом „најмаргинализованејг весника“ модерности у српској књижевности. Другим речима, иако је стваралаштво незаслужено заборављеног и потиснутог синовца чувеног романтичара Ђуре Јакшића повремено бивало предмет интересовања што кандидата за звање доктора наука, што књижевне критике, тек ће ова обимна студија Зорице Хаџић млађег песника Црњанина представити из свеобухватне перспективе: као песника, драмског писца, приповедача, романописца, аутора дечије литературе, сатиричара... Неправедно маргинализовање српског писца „уморне Војводине“ што је већ за живота постао мета отровних стрела ненаклоњеног критичара (а који је, уз то, сматран врховним ауторитетом), маргинализовање које се наставило и после Јакшићеве смрти, бацајући и на њега и на његово дело чини тешког заборавца (толиког да се један амбициозни „песник“ друге половине 20. столећа чак осмелио да песме Јакшића млађег потпише својим именом), прекинуто је, додуше, и неколико година раније, када се 2005. године појавила књига поезије *Велика њишина* (приређивач Миливој Ненин), а затим и књига преписке *Судари Милеје Јакшића* (приређивачи Зорица Хаџић и Миливој Ненин). Инспирирана и „инфицирана“ страшћу свог професора и ментора – који је и сам ватрени чувар и бранилац културних вредности бачених у запећак нашег културног памћења – Зорица Хаџић се осмелила да уђе у један неизвесан и тежак подухват који можемо представити и чувеном алегоријском причом о „успаваној лепотици“. Пробијање кроз драч и чкаљ заборавца подразумевало је дуг, стрпљив и захтеван посао у мраку архива, рад са документима, помно прегледање штампе,

дешифровање псеудонима, али и брижно и детаљно праћење записа на маргинама Јакшићево личне библиотеке, чији је део, опет захваљујући Зорици Хацић, завештан као поклон његовог унука Семинарској библиотеци Одсека за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. (Ауторка је 2010. године приредила и необјављену драму Милете Јакшића *Урок*, као и књигу дневничких забелешки и недовршених књижевних покушаја који обухватају и *Роман усамљена човека – Из моје бележнице*.) Такав труд и толики посао који је резултирао једном, у сваком смислу, посебном и јединственом књигом у српској издавачкој продукцији¹ могла је да уложи само особа која, осим знања, научне радозналости и истраживачке страсти, поседује и једну специфичну врсту љубави према истраживаном предмету. Захваљујући тој љубави, оно што се читаоцу књиге *Тиха йрисијаниција Милете Јакшића* нуди није тек сувопарни преглед његовог живота и стваралаштва – већ нешто што веома подсећа на литерарну „еманацију“ трагичног песника модерног сензибилитета, који је у животу тек повремено улазио у луке што су га тек накратко заклањале од хука и олуја „великог света“ од којих је целог живота бежао. Тек овом студијом Зорице Хацић нашао је тихи дух несмиреног песника своје дуго тражено окриље – у строгом и избирљивом канону српске књижевности.

Походи на тај „велики свет“ свештеничког сина из Српске Црње, упркос свем његовом таленту, завршавали су се углавном повлачењем са бојишта: енергија коју су и Ђура и Белуш улагали у битку и напад код Милете Јакшића трансформирала се, променила смер и трошила у трпљењу животних недаћа. Амбиције да се школује на високим школама утрнули су немаштина и породичне бриге: наслеђивање очеве мантије и тихи живот у провинцији постала је тако његова судбина. Скрајнут и тиме остављен ван видокруга књижевних центара: Новог Сада који је на прелому векова полако али сигурно губио примат српске културне престонице, али и Београда, који је то све више постајао, Милета Јакшић и од својих савременика обележен је као песник времена пређашњег – као аутор заувек прошлог и превазиђеног деветнаестог столећа. Песник природе проглашен је, тако, сеоским песником, дакле песником анахроних тема, застарелих узора и старомодне осећајности. Вечни „млади старац“, каквим га је видела критика – упркос чињеници што је његова песма добила повлашћено место у чувеној *Антологији* Богдана Поповића – доживео је да га, осим пријатеља Васе Стајића и упркос чувеној критици Љубомира Недића која га је као песника сахранила – на прави начин, као аутора модерне осећајности, прочита тек гост у српској књижевној чаршији – Антун Густав Матош. (Можда је управо неко ко у освит новог и обећавајући блиставог 20. века не проводи дане на њеном ћепенку – завирујући у комшијске тањире и трошећи се у јаловим расправама око питања ко је довољно заслужан да се овенча лавором – могао да суди чисто и непристрасно! Не могу да се сетим ниједног самерљивог примера да је неко тако луцидно разоткрио психолошку, личну, људску позадину деловања књижевне критике као што је то овде учинила Зорица

¹ Ова књига – будући да представља једину целовиту монографију о Милети Јакшићу и његовом делу (осим давно објављене и не толико свеобухватне књиге Иванке Јовановић) – била би много информативнија да ју је издавач обогатио барем неколицином фотографија. (Упечатљивост и нежна луцидног ауторкиног тумачења фотографије на којој је Милета Јакшић заклоњен фигурама својих пријатеља Васе Стајића и Вељка Петровића с почетка књиге не би тиме изгубила на значају. Напротив!) Такође, вапај ауторкин да се најхитније издају сабране песме Милете Јакшића могао је да добије одговор: тек паралелно издавање ове две књиге указало би на зрелост заједнице која брине о својим вредностима.

Хацић – показавши како је Васа Стајић, а све у жељи да се освети за лошу критику о његовом миљенику, „заострио перо“ и мастиљавом жучи пошкропио недужног Алексеу Шантића.)

Зорица Хацић показаће нам уверљиво у својој књизи колико је било погрешно папагајски понављати тврдње о пресудном утицају војиславизма истичући, насупротив овоме, немачке и руске ауторе као сталну и неисцрпну Милетину лектуру, али и несумњив уплив осећајности и надреалних, халуцинантних мотива који је на његово дело извршио славни Американац Едгар Алан По.

Указавши на чињеницу да поезија Милете Јакшића већ и по насловима појединих песама стоји раме уз раме са канонским песницима српске модерне, ауторка студије *Тиха ѝрисијаницијѝа Милеѝе Јакѝића* бави се њеним посебним проблемским и тематским аспектима – природом, тишином која је бог (атеизмом поете-свештеника који се према неким критичарима исказује као страх од смрти), временом и пролазношћу, љубавним мотивима у које спада и мотив мртве драге. Не заустављајући се на анализи структуре двеју збирки песама објављених за његовог живота, већ нудећи и понеку необјављену песму (од којих је најзначајнији и најзанимљивији песнички одговор Љубомиру Недићу *Песников ѝразник*), али и нацрт замишљене збирке којом Јакшић не би био разочаран и које се не би стидео, Зорица Хацић понудила нам је сасвим другачији поетички портрет ствараоца који је своју песничку слободу могао да освоји само захваљујући дистанци коју су му давали хумор, иронија и сатира. Стидљиви и из радости живота повучени божији пастир (коме је требало дванаест година да – у својој педесет и другој години – запроси жену свога срца и да се због ње окрене грађанским занимањима и интересовањима!) своју љубав није умео да преточи у врхунске стихове. Никакво чудо (далеко је, заиста, у 19. веку остао његов претеча – панчевачки прота Васа Живковић – и то је овде Зорица Хацић одлично показала) Јакшић је, по песничком сензибилитету, ритму и версификацији, много ближи Милану Ћурчину и побуњничким стиховима *Лирике Ћиѝаке*. (Не проговара ли, ипак, из дремежа пробуженог песника управо онај пргави Банаћанин којег се нису одрицали ни велики предак Ђура Јакшић ни још већи потомак Милош Црњански? Колико му је овај други близак по оном окретању природи која се воли више од човека!) Иронија (па и сатира) са којом се обратио својим критичарима, али коју је окренуо према себи детронизујући позицију песника, нежни хумор децјих песама – ту је Милета Јакшић (као неки прадеда Душка Радовића) и најбољи и најмодернији! И то нам ова студија суверено показује и доказује.

Међутим, осим тога што исправља неправду нанету заборављеном писцу, књига Зорице Хацић о Милети Јакшићу говори нам и то каква је права функција књижевне критике (схваћене у најширем смислу); јер само одговорна, предана, доследно истрајна и честита истраживачка постигнућа могу да ревалоризују истинске вредности. Зато се чак и наша врхунска есејисткиња и критичарка Исидора Секулић – управо због тога што своју критику Јакшићевог дела није писала као дело оданости већ као уступак колеги Васи Стајићу – мимоишла са својим малодушним земљаком. И зато су тек у књизи Зорице Хацић откривена не само тиха пристаништа већ и „заноси и пркоси“ Милете Јакшића, и то управо тамо где су отеловљени у врхунцима његовог песничког (али и не само песничког) опуса.

Др Горана Раичевић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
gorana.raicevic@gmail.com

ПИСАНА КЊИЖЕВНОСТ И УСМЕНА ТРАДИЦИЈА

(Бошко Сувајџић. *Дновиде воде. Фолклорни елементи у српској књижевности*. Нови Сад: Орфеј, 2012)

Књига Бошка Сувајџића *Дновиде воде* компонована је из низа студија у којима се српска писана књижевност (поезија, проза, драма) сагледава у контексту јужнословенске усмене традиције. У првом делу уводног текста (*Гојковичин смех: Усмено и писано у српској поезији*) аутор се осврће на неке од ставова истраживача који су се бавили проблемом односа усмене и писане књижевности и специфичностима ових двеју поетика, односно естетика (*исповејносћ* и *сујројносћ*; Ј. М. Лотман), да би потом прешао на компаративно сагледавање уводне формуле/etimолошке фигуре „град градила“ у усменој епској (*Зидање Скадра*) и лирској поезији (*Вила зида град*). Указује се на функцију жртве и симболику броја три у епском и на ритмичност/асонанцу/алитерацију и симболику простора у лирском жанровском кључу, као и на жанровску нестабилност знамените песме Старца Рашка: указивањем на поремећене односе у породици, класична епска песма „старијих времена“ из тематског круга о Мрњавчевићима, с мотивом узиђивања жртве у темеље грађевине, „поприма жанровске одлике легендарно-митолошке баладе“. Други део огледа (*Лејше небом ждралови*) посвећен је (1) компаративној анализи песама Бранка Миљковића и Десанке Максимовић (истоветног назива – *Гојковица*) које полазе од песме *Зидање Скадра* као подтекста и њеног централног мотива – узиђивања невесте у бедеме града, и (2) детектовању нових симбол(исти)чких наноса у модерним реализацијама древног мотива.

У фокусу другог огледа (*Прича о змајеубици: Мий и лејенда као исходичија*) нашла се прича о змајеубици, која варира древни космогонијски сиже и њене различите реализације условљене жанровским оквирима, што је илустровано митом о Персеју, апокрифним житијем и усменом легендом о Св. Ђорђу, бајком *Аждаја и царев син* и епском песмом о Марковом подвигу над Арапином, као и варијантама у којима су му противници Муса Кесеџија и Ђемо Брђанин.

Детаљи Маркове епске биографије – пре свега Маркова легендарна смрт и предање о његовом поновном доласку међу Србе – у средишту су трећег огледа (*Марков сан: Ејска биографија као искушавање жанра*), који се бави реинтерпретацијом поменутих мотива у реалистичком и модерном поетичком систему. Аутор указује на дијаметрално супротно уобличење Марковог животописа у сатири Радоја Домановића *Краљевић Марко њо друји љути међу Србима*, „алегорији у три одељења“ Јована Стерије Поповића *Сан Краљевића Марка* и драми *Краљевић Марко* Борислава Михајловића Михиза. Сувајџић прати како се иста иницијална ситуација интерпретира „у различитим жанровским обрасцима и стилским формацијама“: док се у Домановићевој сатири разоткрива „гротескни несклад између епског јунака и неепског контекста у коме се јунак обрео“, код Стерије се у „три одељења“ (*Мршвило, Зора, Слава*) одвија „алегорична прича у стиху и у прозној нарацији о суноврату, буђењу и васпостављању српског националног бића“. Код Михиза се, истиче Сувајџић, акценат помера на психолошки конфликт унутар јунака и драму „неприпадања“.

Модерна српска драма предмет је анализе и у четвртном огледу у књизи (*Миловцев hybris: Ејско и драмско у обликовању косовске лејенде*). У њему се, као и у

претходним огледима, компаративно сагледавају усмена традиција и модерна писана реч, овога пута предање/предаја о Боју на Косову, деветнаестовековна драмска остварења с темом Косовског боја и драме Љубомира Симовића (*Бој на Косову*) и Миладина Шеварлића с истом тематском окосницом (*Пројасиј царсѣва срѣско-џа, Косово, Змај од Србије*). Аутор указује на „трагички потенцијал“ косовске легенде и романтичарски патос у сагледавању lika Милоша Обилића, односно на континуитет књижевне интерпретације Косовског боја (*Горски вијенац* П. П. Његоша, *Траједија Обилић* Симе Милутиновића Сарајлије, *Милош Обилић или бој на Косову* Јована Стерије Поповића, *Цар Лазар* Матије Бана, *Милош Обилић* Јована Суботића), уз краћи осврт на новине које су донеле Симовићева драма и Шеварлићева драмска трилогија.

Након огледа о јунацима и догађајима „старијих“ времена, следи текст који се бави епском биографијом ускочког првака Станислава Сочивице и слојевима усмене традиције забележеним у делу Ивана Ловрића *Билеџке о Пућу њо Далмацији ојаша Албертиа Форџиса и Живој Сјанислава Сочивице* (Падова, 1776) (*Жијије Сјанислава Сочивице: Од докуменџарне исџовесџи до ејске биоџрафије*). Ловрићево дело истовремено се посматра као историјски документ, фолклорна студија народног живота и обичаја, и као социолошка студија хајдучије (М. Крлежа). Сувајцић указује на неке архаичне представе сачуване у Ловрићевом спису (мотив виле на јелену и змија којима га зауздава), а Сочивичину биографију посматра у контексту „измењених друштвених претпоставки хајдуковања у 18. веку“.

Средишњи део рукописа бави се прозним остварењима великих српских приповедача: Симе Матавуља (*Је ли се Матавуљ оџреџио: Веровања у вешџице у џрози Симе Матавуља*), Петра Кочића и Ива Андрића (*Самоисказивање џриче: Фолклорни елеменџи у романима Иве Андрића; Мџиј о јунаку: Андрић и Кочић – кнеџевџи и кнезови*). У огледу о Матавуљу у аналитичком фокусу Бошка Сувајцића нашла се приповетка *Чеврљино злочинсџво*, коју је аутор три пута објавио за живота: у *Вијенцу*, под насловом *Је ли се Чеврља оџријеџио* (1888), у збирци *Из џриморскоџ живоџа* (1890) и, под насловом *Чеврљино злочинсџво*, у збирци *Из Црне Горе и Приморја*. Ослањајући се на нека претходна истраживања (Д. Вукићевић), Сувајцић указује на Матавуљеву наративну стратегију (двострука наративна перспектива), а причу, структурирану на фону традиционалних представа и веровања о вештицама и другим демонским бићима женског пола, посматра у контексту културних пројекција: „На трагу модерних проучавања, могли бисмо рећи да је жена – ‘вештица’ у новелама са елементима фолклорне фантастике Симе Матавуља само тип културне пројекције, манифестација дивљег и ирационалног, природног и неспутаног, у суштини субверзивног погледа на свет“.

У првом огледу о романима Ива Андрића (*На Дрини ћуџрија, Госџођица, Травничка хроника, Омерџаџа Лайџас*) – *Самоисказивање џриче: Фолклорни елеменџи у романима Иве Андрића* – Сувајцић указује на везу српског нобеловца са усменом традицијом и функционалну заступљеност готово свих фолклорних жанрова у његовој прози (епских и лирских песама, предања, легенди, шаливих прича, загонетки, питалица, пословица, изрека, бајалица, клетви, благослова, здравица), на митску и историјску димензију Андрићевих хроника, а потом и на доминантне/опсесивне мотиве који се у великој мери заснивају на „традицијским обрасцима људског мишљења и понашања“: мотив певања/приче и приповедања, уклете лепоте, мотиви митског порекла (митског градителја, натприродног ратника, орфејског певача, виле бродарице, градбене жртве, продаје душе ђаволу и сл.), као и на етиолошка и културно-историјска предања.

У другом огледу (*Мџиј о јунаку: Андрић и Кочић – кнеџевџи и кнезови*) компаративно су посматрана прозна остварења Петра Кочића и Ива Андрића, а ана-

логије и паралеле тражене су на плану именовања ликова (лик кнеза Богдана Зимоњића, старином Кнежевића, у Андрићевом роману *Омерџаџа Лаћас* и Реље Кнежевића у Кочићевој приповеци *Кроз међаву*), библијске стилизације, пародијско-гротескног виђења традиције (циклус приповедака о Симеуну Баку, *Пуџи Алије Берзелеза*), психоаналитичког приступа ликовима особењака и мизантропа. Последњи сегмент посвећен је улози беле и црне боје у карактеризацији Андрићевих ликова.

У шест последњих огледа анализирана су песничка остварења, а лук је направљен од Лазе Костића, преко Десанке Максимовић, Скендера Куленовића, Рајка Петрова Нога и Алека Вукадиновића – до поема Матије Бећковића.

У тексту о Лази Костићу (*Костићева вила: Лаза Костић и српска усмена поезија*) аутор указује на епски подтекст Костићеве драме о Максиму Црнојевићу и неких његових песама, на мотив гусала (јаворових), које су један од централних националних симбола, Косова и, посебно, на мотив виле и њен сложен и многоструки лик у Костићевој поезији, али и на паралеле између Костићевих песама и усмене поезије које се дају пратити на стилско-језичком плану. Други део огледа посвећен је анализи *Дневника*, који је песник водио између 1906. и 1909. године, где се Ленка Дунђерски појављује „као светлост и као сенка, као чежња и као остварење те чежње“, уз осврте на Костићеву естетику и доживљај лепог.

Оглед о поезији Десанке Максимовић (*Зайиси са ничије земље: Паганско и хришћанско у поезији Десанке Максимовић*) конципиран је нешто другачије, јер су се у средишту Сувајцићевог интересовања нашле симболика и семантика простора у збиркама *Ничија земља* и *Трајим ђомиловање*. Ни у њему, међутим, као ни у претходним случајевима, нису пренебрегнути мотиви митске и фолклорне провенијенције (змај, змија младожења, птице, градбене жртве, друм итд.) нити историјски и библијски предлози (поготово када је реч о *Душановом законiku* као основи Десанкиног дијалога с традицијом и етичким кодексом у збирци *Трајим ђомиловање*). У трећем делу огледа, с поднасловом *Мий, историја и човек у Лейџису Перунових ђојомака*, Сувајцић трага за најстаријим слојевима словенске културе похрањеним у Десанкиној песничкој збирци (имена и атрибуције паганских богова: Перун, Жива, Волос, Морана, Световид), као и за реминисценцијама на епске мотиве и мотиве усмених предања (Кумовска слама).

Оглед о поезији Скендера Куленовића (*Дновиде воде: Поеџика џтрадиције у лирици Скендера Куленовића*) почиње констатацијом аутора да су о Куленовићу најбоље писали песници, „и то они највећи“, „врсници по умећу и таленту“ – Стеван Раичковић, Иван В. Лалић и Рајко Петров Ного. Тиме се, с једне стране, најављује следећи текст у рукопису – о песништву Р. П. Нога – али се још једном скреће пажња и на Стевана Раичковића, о чијем стваралаштву не постоји засебан оглед, али које све време јесте својеврсна реперна тачка и основа поређења и због мотива камена, и због усмерености на сонетну форму, и због језичких бравура. Скендер Куленовић посматран је такође као мајстор сонета и стилистичких обрта, од почетних збирки до зрелог песничког доба одан метафорици биља (булбул, примуле, орхидеје, кукурек, пелин, бадем, пузавица, локвањ, малина итд.). Посебна пажња посвећена је чувеној „ратној поеми“ – *Својанка мајка Кнежойољка* – испеваној у слободном стиху и преплету епског и лирског, митског, фолклорног (косовска легенда, Милош Обилић, Срђа Злопоглеђа) и историјског.

Три последња огледа баве се генерацијски блиским песницима, већ поменути, Р. П. Ногом (*Од камена ником ни камена: Речи у камену Рајка Пејetroва Нога*), Алеком Вукадиновићем (*Месец у каји росе: Поеџика усменоџ заџонеџања у ђоезији Алека Вукадиновића*) и Матијом Бећковићем (*Вук и камен: Айелайивни жанрови у ђоезији Матије Бећковића*). Ногово песништво сагледавано је као амалгам

паганских и хришћанских, митско-библијских, историјских збивања и личних животних искустава, а посебан акценат стављен је на збирку *Не џикај у ме*, која се умногоме надовезује на књигу поетске прозе *Јечам и калойер*, али и на Ногов дијалог са записима на средњовековним стећцима.

Поезија Алека Вукадиновића, другачија по доживљају, реторици и тематско-мотивским комплесима, наметнула је нешто другачији тип анализе, па су се у фокусу нашли модерни поступци загонетања, засновани на игри са кратким усменим/говорним формама (фразеологизми, пословице, изреке, загонетке и сл.) и поступку демегафоризације (по којем се препознаје стваралаштво Васка Попе). Сувајџић указује на опсесивне мотиве у збирци *Кућа и ђоси* (роса, кућа, кључ, врата, сунце, Месец, лапа) и на игру светлости и сенке, која је обележила Вукадиновићеву поезију.

Кратке говорне форме предмет су анализе и у последњем огледу, у којем Сувајџић трага за апелативним жанровима у поезији Матије Бећковића (похвале, покуда, клетве, заклетве, благослови, молитве, псовке, реторска питања итд.) и поступцима ресемантизације фолклорних предлога у новом литерарном контексту. Аутор указује на то да је „подражавање усменог стварања битан [...] елемент поетике Матије Бећковића у трокњижу са ‘рвачким’ поемама“, с тим што је поетика традиције у функцији гротескног извртања стварности и трагичнохуморног представљања савремене збиље. У том процесу изокреће се, како истиче Сувајџић, и жанровски систем сам: „Клетва не куне, покуда не кара, псовка не ружи, молитва не умилиствљује“.

У књизи Бошка Сувајџића *Дновиде воде. Фолклорни елементи у српској књижевности* начињен је пресек кроз жанрове (лирска и епска поезија, поема, приповетка, роман, кратке говорне форме) и стилске епохе (од романтизма до савременог песништва, уз перманентно упућивање на усмено стваралаштво и повремено успостављање дијалога са средњовековним списима) и у модерном методолошком кључу – путем сагледавања слојева традиције (митских, обредних, фолклорних, историјских и културно-историјских) присутних у конкретним прозним и поетским остварењима – начињен је увид у дела значајнијих српских писаца и песника. Оваквим захватом, међутим, и мотиви и остварења усменог фолклора добили су нове значењске и интерпретативне нијансе.

Др Лидија Делић
Институт за књижевност и уметност
Београд
lidijab@ptt.rs

UDC 821.163.41.09 Crnjanski M.

ПРЕ И ПОСЛЕ ГРАДА

(Slobodan Vladušić. *Crnjanski, Megalopolis*. Beograd: Službeni glasnik, 2011)

У књизи *Црњански, Меџалойолис*, прерађеној и допуњеној верзији докторског рада *Слике европских мейројола у прози Милоша Црњанског*, а узимајући као мерило истинитости и аутентичности људску и поетичку позицију највећег српског писца 20. века, Слободан Владушић, својој савремености насупрот и упркос, пока-

зује сву озбиљност и значај књижевности, које та савременост покушава да оспори и укине. Тумачећи дела различитих жанрова (путописе, романе, репортаже...) што их је велики путник Црњански писао читавог живота (од 1920. до шездесетих година прошлог века), и то са једног специфичног аспекта – у светлости судара самог писца (али и његових фикционалних јунака) са новим, модернистичким облицима друштвених организација (или, како би то рекао Франко Фаринели: модела света), аутор ове књиге посегнуо је и за кључним питањима која се тичу непосредно и њених читалаца. Можда је управо зато за кратко време доживела друго издање, али и ону врсту критичких одговора на које смо готово заборавили; не зато што су порицатељски интонирани, већ зато што иза оспоравања извирује острашћеност, иза острашћености повређеност која произилази, дубоко верујем, из (хотимично?) погрешног читања.

Ова књига не говори о опозицији рурално – урбано, нити се ставља на страну било које њене крајности, као што се ни кључни појам поезике Црњанског – суматраизам (иако се, доиста, можда узима *ad hoc*) не изједначава са русоовским идеалом природе насупрот којем стоји човек културе. Већ у уводу Владушић недвосмислено каже „da se Megalopolis ne sme poistovećivati sa gradom“ већ да, напротив, представља „znak čiljenja, nestanka gradske svesti“ (23). Судећи по сопственим речима, аутор у мегалополису види једну специфичну врсту идентитета, дефинисаног у међупростору националних специфичности, која се притом, у новим постколонијалним читањима (Саид) препознаје као етички и интелектуално супериорна. У том смислу, књига Слободана Владушића представља и разобличавање и раскринкавање дискурса глобализације¹ (са постнационалном и постисторијском сликом свести), односно глорификације таквих „модела света“ који житеље модерних метропола претварају у „усамљену гомилу“ лишену суштинске индивидуалне особености, што се исказује тежњом за властитим превазилажењем, али и путем колективистичког импулса спремности на (симболичку) жртву за другог. Зато живот у Мегалополису овај аутор представља метафорама кулиса и позоришта: слика замењује причу, важна је само спољашњост, помодност, површина, привид... „U metropoli izgled zamenjuje delo, a reprezentacija sećanje i istorijsko pamćenje“ (87). Хипертрофичани велеград се, тако, а захваљујући дисконтинуитету и губљењу сваке метафизичке чежње, из метрополе транспонује у некрополу (21).

Насупрот оваквом виђењу модернистичких и постмодернистичких „повлашћених простора“ Слободан Владушић ставља идејност и осећајност Милоша Црњанског и његових романескних јунака, обликованих у еху романтичарске традиције, која садржи управо све оно што је одсутно у Мегалополису: самосвојни субјективизам², колективизам и чежњу за идеалом – што имплиците значи и за идеалним градом – која сеже све до Бодлера (Lehan, Vladušić, 25). Успостављање везе између Црњанског и Бодлера изузетно је важно јер се извори суматраизма могу препознати не само у бодлеровским сагласјима већ и у окретању субјекта од људског према природи, као што се специфично црњансовски, сажаљењем обогашен ерос може везати за инспирацију бодлеризмом. На Бодлера – путника не треба посебно подсећати. Ипак, бодлеровски изгнаник из света – а то показује и ова књига – само је један пол уметности Црњанског. На другом полу, неодвојивом

¹ Глобализација се може сматрати једним од могућих (и очито привилегованих) постколонијалних начина превазилажења „колонијалних“ подела.

² Можда термин *индивидуализам*, употребљен у опозицији с појмом *колективизам* није и не би требало да буде вредносно нијансиран, јер управо екстремни облици једног и другог порива могу бити подједнако непожељни како за појединца тако и за заједницу.

од првог, налази се колико романтичарски толико и авангардистички субјект који не може да постоји без окриља, и за којим ће, на свим путовањима – и стварним и духовним – писац целог живота трагати.

Анализирајући сусрете Милоша Црњанског и његових јунака са европским метрополама: Бечом, Паризом, Пештом, Берлином, Римом, Мадридом, Стокхолмом и Лондоном, Слободан Владушић прати фасцинацију Милоша Црњанског људима, градовима и другим културама, која, према интенцији пишевој, није смела да се претвори у „словенску склоност ка обожавању“. Овај аутор показује да Метропола (са својим одразима и траговима и делу Милоша Црњанског) не представља оно што би овај појам требало да значи у етимолошком смислу – град-мајка³ (Фрај) – већ се, преображавајући се све више у Мегалополис⁴, људима који га насељавају указује као туђ и непријатељски. Уместо правих сусрета, *мимоилажење*⁵ је модус којима се описује сусрет са Берлином, тако да и сам писац, али и његови јунаци (посебно у Лондону, који то од њих захтева), пропустивши да се преобразе у савремене „грађане“, а захваћени снажном центрифугалном силом која их чини немоћним да се одрже у центру, што није стварање већ трошење (тела, новца), бивају (од)бачени на периферију.

Иако није посветио посебно поглавље тумачењу Црњансковог суматраизма, Слободан Владушић у својој књизи даје и ново, своје, значајно виђење кључне поетичке одреднице српског авангардисте и експресионисте. Он указује на то да се радио-везе и сагласја не простиру само у простору него и у времену, и то је свакако важан аспект суматраизма, посебно присутан у спиритуализацији овог концепта, заснованог, првобитно и једним делом, и на материјалистичкој основи.⁶ Владушићевој тврдњи да ће после боравка у Берлину Црњански „*umnogome biti prijemčiviji za vojni, ratnički kodeks vrednosti, nego što je to bio pre Berlina*“ (106), могло би се супротставити виђење по којем је суматраизам (или пре њега етеризам) имао, поред индивидуалистичке, и колективистичку компоненту, изражену још од драме *Маска* (1919) и итакке лирике у идеји „мучке туге“ – меланхолије аскетског, обестрашћеног мушкарца-ратника, спремног на саможртвовање.

Читалац (посебно онај без предрасуда и отворен за храбро, ново, аутентично) пронаћи ће у овој књизи детаљне и значајне анализе репортажа, путописа и романа М. Црњанског. Док пише, Слободан Владушић је у непрестаном дијалогу са многим ауторима – теоретичарима, филозофима, историчарима, које се откривајући иза „објективности“ идеологију) неретко не либи да раскринка и то је занимљиво и важно управо у случајевима оних који су однекуд сами себи дали искључиво право да „раскринкавају“ и да „објективно суде“. У контексту „црњанскологије“ Владушић са највише уважавања говори о Милу Ломпару, који је и најцитиранији аутор ове књиге. Ипак, чини се да се аутор студије *Црњански, Мегалополис* у једној ствари не слаже са писцем који у Лондону (заједно са Црњанским и Рјепни-

³ Мотив мајчинства, којим је толико прожето дело Милоша Црњанског, утолико је значајнији што се Београд у *Ламенију* изједначава са Мајком („ти ћеш ме знам, пољубити као мати“). Тумачење овог мотива у шпенглеровском кључу, као бриге за државу и будућност колектива, у потпуности је применљива на Црњанског.

⁴ Радозналост читаоца била би задовољена да је аутор у *Речи захвалности* открио мишљење Боровоја Маринковића о разлици „између града и Мегалополиса“.

⁵ Наслов са зарезом између два субјекта сугерише управо ово мимоилажење, а не бахтиновски хронотоп сусрета о којем ће у свом докторату и књизи писати Владимир Гвозден.

⁶ „Исповедамо велику радост шума, неоскрвљену лажју закона, бесмртност материје место бесмртности душе“ (есеј о Добровићу).

ном) тражи Мефистофела – а интерпретирајући чин самоубиства главног јунака, којим се завршава *Роман о Лондону*. Тумачећи га, преко симболике светионика, као вид успостављања метафизичке вертикале, Владушић не може да прихвати идеју о нихилизму као кључној поруци касних романа Црњанског (*Друџа књиџа Сеоба, Код Хийерборејаца, Роман о Лондону*), у чему му свакако дајем за право – зато што у двобоју који књижевност некад мора водити са светом Идеални град мора победити Мегалополис, као што смисао побеђује ништавило.

Др Горана Раичевић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
gorana.raicevic@gmail.com

UDC 821.163.41-14.09 Miljković B.

ФАКТОГРАФИЈА ПЕСНИЧКОГ НЕМИРА У ПРЕПИСЦИ БРАНКА МИЉКОВИЋА

(*Бранко Миљковић – ѝрејиска, документи, ѝосвеће*. Приредио, предговор и напомене написао Јован Младеновић. Ниш, 2012)

У оквиру Пројекта обележавања педесет година од смрти песника Бранка Миљковића (1961–2011) и осамдесет година од његовог рођења (1934–2014), у Нишу је објављена књига *Бранко Миљковић – ѝрејиска, документи, ѝосвеће*, коју је приредио Јован Младеновић, виши кустос Народног музеја у Нишу на Одељењу књижевне заоставштине. У књизи се налази необјављена Миљковићева преписка и други документи, као и избор песникових писама која су ранијих година објављивана у часописима. Нишка *Градина* је пре четири деценије, 1972. године, објавила *Сабрана дела* Бранка Миљковића и њима обухватила преписку из песникове заоставштине. Књигом Јована Младеновића продужава се нит разоткривања Миљковићевог уметничког света и употпуњује мозаик о лику и делу овог магистралног ствараоца.

Писма, честитке, позивнице, документи, посвете, разврстани су у десет засебних целина. Ту су писма Златка Томичића Бранку Миљковићу, неколико Бранкових писама Томичићу, писма Славка Михалића, великог броја Миљковићевих пријатеља и сарадника, пословна писма, датирана и недатирана, разгледнице, честитке, позивнице за разне скупове и прославе, документи и посвете у књигама из песникове личне библиотеке и др. Начинивши увод у ово издање, Младеновић је изнео детаљну биографију песникову, наговестио његова поетичка стремљења, као и друштвеноисторијске и књижевне прилике тога времена. Тумачење писама и остале грађе драгоцено је за разумевање свих објављених докумената.

„Они који имају свет
Нека мисле шта ће с њим
Ми имамо само речи
И дивно смо се снашли у тој немаштини“
(*Заморена ѝесма*, Б. Миљковић)

Двадесет и два писма хрватског књижевника Златка Томичића, упућена Бранку Миљковићу, и три упућена Миљковићевој породици после његове смрти, најдубље пониру у сагледавање друштвених и књижевних оквира у којима су деловале генерације послератних књижевника, којима је припадао и сам Миљковић. Нека од Томичићевих писама, у интимном тону човека који огољује своје страхове и слабости пред искреним пријатељем, сведоче о тешким условима у којима су живели и стварали писци и песници у шестој деценији 20. века. Хонорари за објављене песме, есеје и књиге често су били нередовни, што је младом уметнику чинило огромну егзистенцијалну препреку да ствара и уметнички реализује своје идеје. Сарадња међу писцима, њихови сусрети, путовања и гостовања на књижевним скуповима и манифестацијама неретко су били спутани финансијама (сличне околности су и данас, пола века касније). И сам Миљковић у неколико својих писама Томичићу говори о својој тешкој материјалној ситуацији. Иако човек са „жестоким раблеовским хумором“, како Томичић у једном писму истиче, Бранко Миљковић је био вазда окренут деструктивним, мрачним визијама живота, несрећи, патњама уметника, безизлазу. У оскудној свакодневици, његово је богатство била његова поезија, од које је бежао, бежећи од себе самог, али којој се и враћао. „Кажи да сам тешко болестан“, обраћа се у писму свом пријатељу Златку Томичићу. „Немир је најтежа болест, неизлечива.“

„Свет се дели на оне који су запевали
И на оне који су остали робови“

(Судбина ђесника, Б. Миљковић)

Иако попут Ореста, стално у бекству од неких својих Еринија из дубина унутрашњих ломова (у једном од писама Златку Томичићу наводи да се осећа као Орест кога прогањају Ериније), Миљковић је био снажна интелектуална фигура, поштован и уважаван у тадашњим књижевним круговима. Велики је број писама, разгледница, честитки које су му упутили књижевници, критичари, уредници актуелних књижевних часописа, са простора Балкана и из иностранства – пријатељи и поштоваоци његовог стваралаштва: Ален Боске (Alain Bosquet), Елфи Гитнер (Elfi Guttner), Ђанкарло Вигорели (Giancarlo Vigorelli), Милован Данојлић, Весна Парун, Изет Сарајлић, Гордана Тодоровић, Александар Тишма, Света Лукић, Чедомир Миндеровић, Александар Вучо, Славко Михалић, Вера Србиновић и др. Међу пословним писмима налазе се, између осталог, она послата из Удружења књижевника Србије, Савеза књижевника Југославије и Заједнице европских писаца (чији је био члан), из редакција *Лейбойса Мајице српске*, часописа *Књижевност*, *Дело*, *Извор*, *Студент*, *Књижевне новине* (у којима је био уредник), сарајевских часописа *Израз*, *Живот* и *Ослобођење*, црногорских – *Сиварање* и *Сусрећии*, из загребачке *Присушности*. Миљковић је био у сталној сарадњи са овим часописима, објављујући често, поред песама и есеја, и своје преводе поезије европских песника: Пола Валерија, Пола Елијара, Леонида Мартинова, Валерија Брјусова. Објављене позивнице за пријеме и прославе – из Савезне народне скупштине, из Амбасаде Републике Пољске и од председника ФНРЈ Јосипа Броза, такође сведоче о друштвеном угледу који је песник уживао.

Иако период после Другог светског рата није био нимало лак, обременен разорима које је рат донео, књижевна стварност била је ведрија од историјског тренутка, а деловање писаца и песника тих година оставило је значајан траг. Многа имена остала су упамћена до данас, а њихово вишедеценијско опстајање у свету књижевности, уметности и историји уопште, доказ је истинских вредности и улога за будућност.

„Више ми нису потребне речи, треба ми време.“

(Песма за мој 27. рођендан, Б. Миљковић)

Саму завршницу ове књиге чини поглавље *Последње писмо и коментари*, које изнова отвара полемику дугу пола века. У њему се налази Миљковићево писмо, написано редакцији *Дуђе* 27. јануара 1961. године, у којем се одриче своје поезије (објављено је у *Дуђи* 5. фебруара 1961, само шест дана пред песникову смрт). Следе коментари савременика, одговори на анкету *Дуђе – Зашто се ђесник одрекао својих књиђа?*, објављени 12. фебруара у часопису. Јавност је била скептична према песниковом ставу. Адекватног објашњења за његов поступак није било, а овакво изненадно одбацивање свега што је чинило лик и дело Бранка Миљковића, личило је на хировитост и незрелост. Јавности је тада остало непознато друго Миљковићево писмо, послато Бранку В. Радичевићу, тадашњем уреднику часописа *Дуђа*, само неколико дана после првог писма, 2. фебруара 1961. У том писму песник наглашава да се предомислио и моли уредника да његову пређашњу изјаву не објављује. Тек 19. фебруара Бранко В. Радичевић објављује у *Дуђи* текст под називом *Песник се није одрекао ђоезије*, у којем образлаже да је Миљковићева промена става уследила пошто је кобна изјава већ била у штампи.

Приређивач ово издање завршава интервјуом са Миљковићем који су објавиле *Вечерње новостии* 9. фебруара 1969. године. Према речима аутора интервјуа Павла Кићевца, разговор са песником водио је 11. фебруара 1961. у Загребу, у „Клубу књижевника“. Није случајно ово последњи документ дат читаоцу на увид, јер у њему Бранко Миљковић негира своје одрицање поезије, видно обесхрабрен што је та његова изјава, изнета у тренутку пијанства и бунила, већ прихваћена у јавности. Јутро након овог разговора, пронађен је обешен у предграђу Загреба.

Мистерија око његовог самоубиства (или убиства) остала је отворена до данас, песничко одбацивање животног дела или случајни тренутак у којем је превладао лабилност или помућеност разума такође су остали неразјашњени. На исти начин је и ова књига остала отворена за нова промишљања и понирања у стваралачки свет Бранка Миљковића, као и за нове рукописе о његовом животу и поезији.

Приређивач Јован Младеновић употпунио је ово издање великим бројем исцрпних објашњења и напомена, и понеком фотографијом, ради лакшег разумевања објављених докумената и писама. Забелешке о личностима које се спомињу, о догађајима, књигама, часописима и песмама, представљају вредна сведочанства о шестој деценији 20. века. Ова књига преписке свакако ће усмерити даље тумачење и истраживање биографије и стваралаштва Бранка Миљковића.

Милена А. Мишић

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Студент докторских академских студија филологије

milena308@yahoo.com

ДОМЕТИ И ЗНАЧАЈ КРЕАТИВНОГ ПИСАЊА

(Стојан Ђорђевић. *Креативно писање*. Ниш: Филозофски факултет, 2012)

Књига *Креативно писање* Стојана Ђорђевића појавила се 2012. године у издању Филозофског факултета у Нишу. Публикација је компонована у седамнаест цјелина, а читаоцу је предочен настанак и развој једне нове дисциплине у успону. Аутор дефинише значење *креативног писања* и говори о његовом настанку и усвајању како у свјетској тако и у српској култури, те о адекватној примјени у наставним активностима. У уводном поглављу истакнут је циљ дисциплине *креативно писање*, који је усмјерен ка стварању књижевноумјетничког дјела. *Креативно писање* није усмјерено само на књижевност, већ и на друге области стваралаштва, али је сродно књижевности, тако да се може посматрати као један дио науке о књижевности. Ријеч *креација* потиче из латинског језика од именице *creatio*, што значи стварање. Назив *креативно писање* прихваћен је и у нашем језику, а у његовој је основи *језичка реализација током неког стваралачког процеса*.

Поглавље под називом *Општа теорија креативног писања* аутор употпуњава и појашњавањем односа између креативног и умјетничког писања. Дакле, *креативно писање* односи се на све дисциплине па и на оне које имају умјетнички карактер, док је умјетничко писање већином базирано на дисциплине истоименог карактера. Говорећи о спојивости креације и писања, Стојан Ђорђевић понаособ дефинише и значење ових термина. Дакле, дјело мора да буде оригинална семантичка творевина. Плагијаторство није прихватљиво, а исти је случај и са епигонством, наглашава Ђорђевић. За реализацију књижевног писања битно је посједовати таленат, владати науком, а исто тако имати социјалне и приватне услове. Коначна се вриједност списатељства великим дијелом огледа у *језичкој индивидуалности*.

Унутар овог поглавља Ђорђевић говори о теоријском и практичном приступу писања. Практични приступ *креативног писања* односи се на стварање ауторског дјела, док се теоријски приступ односи на објашњење феномена писања. У једном и другом је *креативно писање* усмјерено на стваралачку компоненту, коју чине два појма: креација и писање.

Писање је најбитнији елемент стваралачког процеса. Књижевни текст чини и низ додатних елемената који му дају умјетнички карактер, али то не подразумева креативно писање, док књижевно стварање донекле подразумемијева и умјетнички таленат и језичку креативност. Стојан Ђорђевић говори и о *Гену креативности*, односно стваралачком пориву који посједује сваки човјек у себи. Ту стваралачку креацију аутор представља шемом коју чине: творац – стварање – творевина, док у *креативном писању* тријаду чине писац – писање – дјело.

У завршном дијелу приказаног поглавља Ђорђевић сумира до сада исказано, стављајући акценат на предмет, метод и сврху креативног писања. *Креативно писање* је свеобухватна дисциплина која се развија захваљујући динамичком развоју хуманистичких наука и других дисциплина у модерном добу. То није дисциплина која је усмјерена на саму себе, већ и на друге стваралачке области, тако да се у другом поглављу ове публикације Ђорђевић осврће на прошлост и говори о претечама *креативног писања*, које постоји од самих почетака културе и цивилизације.

Вођен идејама из прошлости, Ђорђевић истиче Платоново виђење стваралачког писања. Дакле, Платонове мисли о надахнућу и вјештини, у којима филозоф

даје већу важност првој компоненти, нису ни данас ишчезле. За стваралачко писање веома су битне вјештина и божански дар, али умјетничко надахнуће није неопходно, док је језичка способност пријекно потребна. Ако се водимо тврдњом да је пјесма резултат божијег дара, незанемариво је и то да њено постојање првенствено омогућава језичка даровитост. Наиме, Ђорђевић објашњава да је у овом тексту ријеч о разлици у врсти, а не у вриједности и домету чија примјена у креативном писању зависи од многих пратећих елемената. *Креативно писање* је отуда важно за све видове списатељског стваралаштва јер је сврха његовог дјела у језичкој креацији.

Док говори о претечама креативног писања, Ђорђевић се дотиче и познатог америчког писца Едгара Алана Поа, који се у спису *Филозофија композиције* бавио односом дара и вјештине приликом писања сопствене поеме *Гавран*. Анализирајући процес свога стваралаштва, По представља нацрт свих елемената поеме *Гавран* и све равни стваралачког поступка. Сврха такве анализе јесте конкретан стваралачки модус по коме би се показао начин грађења и стварања дјела, тј. *сврха реконструкције стваралачког чина: modus operandi*.

Креативном писању својствена су одређена начела, међу којима Ђорђевић посебно издваја основно начело стварања, начело креације, као и начела иманентности, инвентивности, иновативности и слободе стварања.

Стојан Ђорђевић је детаљно представио списатељско стваралаштво, односно *креативно писање*, а затим истакао да су *основне боје у сценарију стваралачког писања*: говор, мисао и љепота. Свака од ових нијанси подразумијева стваралачку употребу идеје, језичких средстава и емоције. Као што смо претходно нагласили ствараоцу, и надахнуће значи много, оно се јавља у различитим облицима, а дио је стваралачког поступка. Ђорђевић као примјер издваја три врсте надахнућа, а представља их у свједочењима различитих писаца. На првом мјесту се налази *свједочење Радована Белога Марковића о власитинској јесеничкој иницијацији*, потом *свједочење Павла Угриновог о рајиним и њориним догађајима и о надахнућу за писање умјетничког одговора на ње догађаје*, те *Андрићево завршно надахнуће за највишу кристализацију значења или ефеката његова у сценарију*.

Поред надахнућа које наговјештава пројекцију будућег дјела, Ђорђевић говори и о почетној замисли о дјелу, базирајући се поново на *Филозофију композиције* Едгара Алана Поа, а затим представља нацрт који би ваљало да слиједи писци, посебно они који су на почетку стваралачког рада.

Пут од надахнућа па до оригиналног текста прати већи низ карактеристика које писац мора да разради, а један од кључних елемената јесте избор теме. Ђорђевић говори и о *граматичким основама креативног писања*, истичући функцију гласова, ријечи, синтагме и реченица у дјелу. Као веома важан издваја морфолошки облик ријечи, те синтагматска и синтаксичка повезивања ријечи у реченице, а језички ефекат једна је од најбитнијих карактеристика списатељског рада. *Креативно писање* подразумијева стварање у језику које се остварује у три димензије језичког творења: гласовној, синтагматској и синтаксичкој.

За реченицу је битно да добије семантичку вриједност како би дошло до артикулације значења. Ђорђевић издваја двије врсте сукцесије реченичних исказа. Први је континуирана сукцесија реченица, што подразумијева низање реченица без губљења њиховог смисла; прекиди су у том случају једино граматички. Други је дисконтинуирана сукцесија реченица која подразумијева испрекидани семантички ток. Свако језичко средство семантички је чинилац и оно припада језику као систему. Језичко средство које омогућава смисао за обликовање језичке творевине јесте исказ – то је основна јединица језичког артикулисања смисла. Тај смисао чини говор, а основни градивни елементи у говору јесу реченице, било да је реч

о усменом или писаном говору. Сви ти елементи чине текст, који је састављен од међусобно повезаних исказа у семантичку цјелину. С тим у вези Ђорђевић износи закључак по коме се *креативно писање* своди на стварање текста, тј. на смислено обликовање језичких исказа. Сваки човјек има свој стил, али потребно је да тај стил зна да изгради. Ђорђевић се враћа на значење овога појма, осврнувши се на стилистику као грану реторике, а затим истиче неке од битних сегмената *Расправе о стилу* француског писца Жоржа Луја Локлерк Бифона. Бифон поистовјеђује стил са самим писањем, односно код њега је стил мјерило писања, што значи да га уздиже на ниво изнад списатељског стваралаштва. Бифон поставља извјесне норме за квалитет стила, по њему добар стил мора да се одликује особинама као што су: *јасноћ, јодесноћ и прецизноћ*.

Стојан Ђорђевић говори и о тзв. *београдском стилу*, чији су творци писци и критичари првих деценија 20. вијека: Богдан Поповић, Јован Скерлић, Иво Андрић, Милан Богдановић и многи други. *Београдски стил* се заснива на утемељеним начелима као што су: јасност, тачност, складност мисли и ријечи, одњегованост, љепота и одмјереност. И данас је стил важан, посебно у књижевном стварању, а за писање је неприкосновено стилско обликовање, односно стилизација. Стилизацијом се постиже стилско јединство, а основна јединица стилске артикулације назива се *стилема*. Као примјер ефектне стилске артикулације Ђорђевић и овдје наводи приповијетке Мирослава Јосића Вишњића и Радована Белог Марковића. Оба писца су се служила различитим стилским артикулацијама, али је и код једног и другог та артикулација била умјетнички ефектна.

Када је ријеч о форми језичке творевине, као полазну основу Ђорђевић наводи тврдњу по којој свака језичка творевина посједује своју форму, те наглашава разлику између садржине и форме. Форма и садржина су различитог карактера. Прва се дефинише као нешто спољашње, а друга обухвата неку унутрашњу садржину. Свака форма има различита својства, различите намјене и настаје на различите начине. Посебно је издвојено Хегелово виђење форме, који разликује три фазе: прва је умјетност, друга је религија, а трећа филозофија. Подробније теоријско виђење форме издвојено је из текстова Љубомира Недића, гдје се прави разлика између спољне форме и унутрашње форме, а затим слиједи и *теорија руских формалиста*, који су сматрали да форма није само облик, већ код ње постоји унутрашња организација која је чини ефектнијом. Постмодерна књижевна култура доприноси, такође, умјетничком стварању форме. Постмодернисти су форму градили по принципу техника колажирања, реплицирања, деконструкције и употребе ранијих књижевних поступака.

Као примјер који доноси новитете у обликовању форме узет је роман *Хазарски речник* Милорада Павића, који утемељује један нови вид стваралаштва у српској постмодерној култури. Касније су се павићевској концепцији, између осталих, придружили и Мирослав Јосић Вишњић, Радован Бели Марковић и Мило Вуксановић. Стојан Ђорђевић понаособ анализира њихова дјела која су имала сличне стваралачке форме као роман *Хазарски речник*, али сасвим различите домете.

Ђорђевић издваја романе *На Дрини ћуприја* Иве Андрића и *Срце Земље* Светислава Басаре. За обликовање овакве језичке творевине употребљавани су изрази који означавају сложеност и цјеловитост, односно један склоп градивних елемената из којих се састоји дјело, а тај склоп је данас познат под називом *структура*. *Структура* је коначно излазиште дјела, у њој је садржано све од надахнућа па до коначног остварења свих ауторових ријечи и замисли.

У ауторском стваралаштву постоји више врста стваралачких дискурса. Можемо разликовати литерарни дискурс и остале умјетничке дискурсе, у којима се такође могу издвојити различите врсте, нпр.: поетске, лирске, епске итд. Сваки

писац има посебне квалитете и посебну артикулацију језика, по чему временом постаје препознатљив.

За текст је од велике важности начин читања и процес његовог разумијевања. Стојан Ђорђевић у том контексту говори о феноменолошком приступу изучавања предмета. Међу представницима феноменологије истакнути су: Едмунд Хусерл, Мартин Хајдегер и Роман Ингарден, који феноменолошки присуп примјењује на теоријско изучавање дјела. Наиме, улога читаоца је веома важна. Читалац судјељује у стварању рецепције, временском трајању и еволуцији дјела. Погрешна интерпретација једног остварења зна итекако да утиче на сврху његовог постојања, тако да је читалац кључни фактор у пишевом стваралаштву. Још у античком добу тумачење је важило за једну од битнијих инстанци, а тумачи су морали да владају различитим знањима. Наиме, за писца је битно да ствара, да своје стваралаштво донекле зна да изнесе, а критика и рецепција су, такође, од прворазредног значаја за одређено стваралаштво. Поред тога, комуникација међу читаоцима, не може да буде чисто обавјештајног карактера – битно је да пишева порука постигне активацију код реципијента. Оригинално ауторско дјело потврђује своју дјелотворност код читалачке публике, а тај суд о његовом квалитету даје нову димензију у стварању семантичких творевина.

Критичко вредновање дјела заснива се на свим мјерилима и начелима, почев од саме дефиниције па до провјере самог процеса његовог бивствовања. Свака критика подразумијева самосвијест аутора, тако да ни у једном моменту стваралац не би требало да се осјећа немоћним пред критиком. Писац би требало да посједује смисао за вриједност, пуноћу и квалитет. Многа дјела проузрокују различите критике, које почињу да реагују једна на другу, тако настаје и критика критике, гдје се посеже питање релевантности сваког од два критичка суда.

Креативно писање је дисциплина у успону. Као што смо могли увидјети на основу предоченог, одликују је различити научни и теоријски аспекти, и њен развој и те како доприноси развоју науке и културе. Стојан Ђорђевић је овом књигом на лијеп начин допринио развоју ове дисциплине, те утемељавању и усавршавању списатељства уопште. Књига је обухватила велики дио елемената којима писање располаже и оне компоненте које сваки аутор при свом стваралаштву мора да познаје. Посебно у почетничком раду може да откључа многе недоумице и створи могућности за свеобухватан приступ различитим видовима *креативног писања*.

Марија Караџић
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Студент на мастер студијама опште књижевности
marijakaradzic87@gmail.com

ДЕРИВАЦИОНИ И СЕМАНТИЧКИ МОДЕЛИ У ИМЕНОВАЊУ ЧОВЕКА

(Гордана Штасни. *Речи о човеку. Номинација човека у српском језику.*
Нови Сад: Филозофски факултет, 2013, 206 стр.)*

1. За лингвистичка истраживања може се рећи да су у основи антропоцентрична јер теже да пручавањем језика из различитих углова осветле и људску природу. Међутим, у србистици, пре свега у лексикологији и творби речи, невелик је број обимнијих студија којима је непосредно у фокусу сам човек: *Реч. Смисао. Са-знање (Студија из лексичке семантике)* Стане Ристић и Милане Радић Дугоњић (1999), *Придеви са значењем људских особина у савременом српском језику (творбена и семантичка анализа)* Рајне Драгићевић (2001), *Семантичко-деривациони речник. Свеска 1: Човек – делови тела* у редакцији Даринке Гортан Премк, Вере Васић и Љилане Недељков (2003) и *Семантичко-деривациони речник. Свеска 2: Човек – унутрашњи органи и ткива, психофизиолошка стања и радње, психофизи-чке особине, сродство* у редакцији Даринке Гортан Премк, Вере Васић, Рајне Драгићевић (2006). Овој скупини прикључује се недавно објављена монографија Гордане Штасни, из чијег се наслова наслућује предмет њеног истраживања – *Речи о човеку*. У ове речи ауторка убраја повећу групу атрибутивних именица са човеком као денотатом, којима се квалификују његове позитивне или негативне карактерне и моралне особине, емоционална стања, интелектуалне способности, изглед итд. (*добрица, лажљивац, дволичњак, сујетник, мудрица, љуљан, главоња*). Ове лексичке јединице, које одсликавају савремено стање српског лексикона, подвргнуте су деривационој и семантичкој анализи како би се утврдио не само степен продуктивности одређених творбених модела и форманата већ и начин перципирања човека у нашој култури.

2. Сложена и разубеђена структура монографије открива свестрани приступ у истраживању у којем се с успехом комбинују семантички и деривациони принципи анализе. Након *Предговора* (11–12) следе поглавља: I. *Семантичко-деривациони појенцијал лексеме човек* (13–28), II. *Тилошке карактеристике номина атрибутивна* (29–44), III. *Човек и карактер* (45–91), IV. *Именовање човека према интелектуалним својствима* (92–113), V. *Именовање човека према физичком изгледу* (114–133), VI. *Дистрибуција суфикса у творби персоналних номина атрибутивна* (134–165), VII. *Завршно поглавље* (166–177), док се на крају дају: VIII. *Речислар номина атрибутивна* (178–186), IX. *Обраћени речислар номина атрибутивна* (187–194), X. *Извори и литератūra* (195–201) и XI. *Summary* (202–206). Свако поглавље садржи неколико потпоглавља и мањих целина унутар њих.

2.1. Извориште обиља именичких образовања у српском језику којима се човек квалификује на различите начине треба тражити у богатом семантичко-деривационим потенцијалу саме лексеме *човек* и њеној концептуалној вредности, због чега ауторка најпре разрађује ове аспекте. Она, наиме, запажа да лексему чо-

* Прилог је настао у оквиру пројекта *Стандардни српски језик: синтаксичка, семантичка и прагматичка истраживања* (бр. 178004), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

век одликује полисемичност и разуђена деривациона парадигма у коју улази двадесет првостепених, четири другостепена и петнаестак сложеничких деривата с речју *човек* у првом или другом делу. Даље, концептом *човека* обухваћена је мисаона, говорна и делатна способност људског бића, али и његова унутрашња димензија која је далеко сложеније природе јер у њу улазе интелект, емоције, карактер, воља и темперамент (стр. 15). Отуда знатан број разноврсних атрибутивних именица које ће обележити наведену вишедимензионалност људске природе.

2.2. У одређивању типолошких карактеристика групе *nomina attributiva* у систему општих именица Гордана Штасни примењује модел израде семантичких матрица комбинујући обележја живо +/- и материјално +/-, уз компоненцијалну анализу као методу у опису семантичких особености посматране класе речи. Група *nomina attributiva* одређена је као „врста заједничких именица чије значење почива на неком доминантном својству тако да се цео концепт човека своди на ту једну главну особину. Особина мора да садржи додатне квалификативне, веома често и квантитативне компоненте значења, компоненте којима се исказује субјективни став, односно оцена или процена именованог референта, како би у потпуности остварила концепт атрибутивне именице“ (стр. 33). Следећи поставке компоненцијалне анализе, у семантичком садржају посматраних атрибутивних именичких образовања ауторка уочава дводелну структуру те разликује следеће општије моделе: човек + карактерна особина, човек + интелектуална особина, човек + физички изглед. Посебно потпоглавље посвећено је компонентама експресивности и субјективне оцене које се интегришу у семантички потенцијал неких од ових лексема, а оне се, како ауторка с правом сматра, најчешће развијају удруживањем семантичког садржаја мотивне речи и творбеног форманта (стр. 44).

С обзиром на уведене семантичке моделе, Гордана Штасни разликује три велике групе персоналних атрибутивних именица. Њих чине образовања којима се човек именује према: а) карактерним особинама, б) интелектуалним својствима и в) физичком изгледу. Лексички чланови сваке од наведених група међусобно успостављају опозитне односе распоређујући се према принципу позитивна / негативна вредност. Тако се систематизација усложњава те се у оквиру дате лексичко-семантичке групе могу запазити следеће врсте процеса: а) номинација човека према позитивним / негативним карактерним особинама, б) номинација човека са умањеним / развијеним умним способностима, в) номинација човека према лепом / ружном физичком изгледу.

Семантичка класификација атрибутивних именица спроведена на овај начин показује не само ауторкину истанчану способност да уочи све нијансе значењске шароликости ове групе речи већ још једном потврђује вредност и применљивост компоненцијалне анализе као теоријског приступа и методе у анализи значења речи.

2.3. Општеважећи принцип да се у српском, а према неким подацима и у другим језицима, чешће издваја и вреднује негативна него позитивна особина потврђује и истраживање Гордане Штасни којим је предочен богат и разноврстан репертоар лексема за именовање човека према негативним карактерним особинама: *јрђавац*, *јрђавко*, *неошесанко*, *окрушник*, *бесшидник*, *љушница*, *јросишак*, *јросишакуша*, *свађалица*, *јричалица*, *лушалица*, *злочинац*. Ову групу мотивишу речи које концептуализују особине као што су агресивност, насртљивост, импулсивност, егоизам, себичност, сујета, саможивост, дволичност, подлост, пакост итд. (стр. 67). Знатно је мањи број јединица којима се човек именује према позитивним карактерним цртама: *јошшешачина*, *знајшжешљник*, *безазленко*.

Ауторка запажа да је код лексема којима се именују особе са умањеним умним способностима концептуална вредност мотивних придева заступљена „у конти-

нууму на градационој скали са тачкама састављеним од лексема којима се изражава појмовна вредност типа *џлуй*, преко лексема са појмовном вредношћу *мало-уман* до лексема са концептуалном вредношћу *луд*“ (стр. 95). У овој су скупини лексеме: *луда, лудак, лудача, џлуйан, џлуйерда, џлуйача, блесавац, блесавко, блесавица, џлуйан, џлуйација, џаџавац, џаџавко, безумник, безумница, малоумник, малоумница, заборавко, усјаванко, безмозџац, букван, џикван*. На другој страни особе са развијеним умним способностима обележавају се именицама: *мудрац, мудрица, џамејница, мозџало, досејљивац, досејљивица*.

И кад је реч о физичком изгледу, може се уочити двојство у погледу перцепције човека. Он се, дакле, сагледава на два начина – као *лей* или као *ружан* (стр. 114). Овде се издвајају образовања мотивисана називима за делове тела који се по неким својствима разликују од онога што је уобичајено, односно придевима који указују на њихов изглед: *џлава, око, ухо/уво, нос, зуб, коса, брада, брк, врајћ, џија, џуџа, џруди, буљав, џлув, џелав* итд. То су лексеме: *џлавоња, уџоња, крезубац, брадоња, бркоња* итд.

2.4. Деривациона анализа Гордане Штасни, спроведена на персоналним атрибутивним именицама, показује да су ове речи најчешће деадјективи, а у знатно мањем броју случајева деноминали и девербативи (стр. 36), што су очекивани резултати с обзиром на саму природу ових речи, тј. њихову квалификативну улогу. То су, дакле, првостепени или другостепени деривати мотивисани придевом различитог деривационог статуса, ређе глаголом или именицом: *добрица, окрујник, бесјидник, љујница, џросјак, џросјакуџа, џакосник, џакосница, злбник, злбница, џаљивчина, довијљивац, довијљивица, заједљивац, заједљивица, завидљивац, завидљивица, лажљивац, лажљивица, луда, лудак, лудача, џлуйан, џлуйерда, џлуйача, блесавац, блесавица, џлуйан, џаџавко, малоумник, малоумница, мудрица, џамејница, џлуйавко, џлуйавко, буљавко, буљавица, џоравко, џлуваћ, џелавац, џојавац, џејавац, радиџа, радилица, свађалица, џричалица, заборавко, мозџало, џлавоња, носоња, брадоња, брка*. Сложено-суфиксалном творбом настају *човекољубац, исјинољубац, џравдољубац, самољубац* и др. Ауторка уочава да се код деривата с глаголом у творбеној основи могу укрштати агентивно и атрибутивно значење (*викач, џсовач*), док неке лексеме у различитим семантичким реализацијама имају различите конотативне вредности, нпр.: *мудрица* а. ‘мудра, умна, паметна особа; особа која има смисла за учење, размишљање; довитљива, досетљива, домишљата особа’; б. ‘ир. особа која воли да мудрује, мудријаш, мудријашица’ (стр. 106).

Знатан допринос деривационој анализи групе *nomina attributiva* даје поглавље (шесто) у којем је табеларно представљена дистрибуција суфикса. У њему су, с обзиром на степен продуктивности, издвојене следеће групе: 1. јединачни суфикси (*-ајло, -анј, -арија, -ароџ, -аћ, -ација, -дура* итд.), 2. суфикси ниске продуктивности (*-џ, -ијан, -ајлија, -иџа, -ара, -уља* итд.), 3. суфикси средње продуктивности (*-ач, -ина, -л(а)џ, -џељ, -ло, -лица, -џџина, -а, -ан, -аџ* итд.), 4. суфикси високе продуктивности (*-ак/-јак, -(а)џ, -ик/-ник, -ко, -оња, -иџа, -ка*). У сложено-суфиксалној творби учествују: *-(а)џ, -џ, -ник, -ница*. Из табеле у којој је приказана учесталост јављања суфикса у испитаним атрибутивним именицама сазнајемо да је најфреквентнији суфикс *-иџа*, који се среће 106 пута, затим следи *-(а)џ*: 105, *-ик/-ник*: 72, *-ко*: 56, *-ак/-јак*: 28, *-оња*: 25, *-ка*: 24. Високопродуктивни суфикси најчешће се комбинују с придевским основама.

2.5. Од посебног су значаја потпоглавља у којима ауторка указује на могућност формирања персоналних атрибутивних именица семантичким варирањем, тј. стварањем тзв. семантичких деривата. Тако се према позитивним карактерним

особинама човек именује лексемама *анђео, душа, срце, боџ*. Према ауторкиним речима, семантичка база за настанак ових секундарних значења налази се „у компонентама значења у примарној семантичкој реализацији које се посредно, асоцијативно, тумаче као концептуализација доброг“ (стр. 63). Семантички деривати с негативном карактерном цртом развијају се најчешће из зоонима, и то по принципу метафоричног преноса номинације: *животиња, асџида, звер, бескичмењак*, али важну улогу у њиховом индуковању имају и називи митолошких и натприродних бића: *аждаја, вештица, вештица, вампир*.

И код лексема којима се човек именује према интелектуалним својствима констатује се семантичка деривација остварена преносом имена са зоонима на човека по метафоричном принципу заснованом на семама колективне експресије: *џуска, коза, маџарац, мајмун, сом, ћуран, ћурка*. Насупрот томе, особу изузетне умне способности денотирају соматизми *џлава, мозак, џамеј, ум* у својим секундарним реализацијама. Ова значења развијена су синегдохом и метонимијом.

Иако именовања према недопадљивом физичком изгледу, која су претежно жаргонски обележена, такође, следе уобичајен модел преноса номинације (*камила, кобила, џевац, џаџак, бизон, медвед*), у овој групи примећује се могућност да се особа именује називом каквог предмета: *бандера, мејла, реџал, џифоњер, лојџа, моџика, џеџељара*.

2.6. Важан део семантичке анализе чини смештање персоналних атрибутивних именица у одговарајуће парадигматске скупине. Тако ауторка уочава да је за именице које квалификују човека према позитивним и негативним карактерним својствима антонимија типичан парадигматски однос, а основна опозициона веза заснована је на релацији придевских концепата *добар : зао, рђав, лош (добричак, добричина, добрица : зликовац, злоћа)* – „Лексеме у оквиру поларизованих страна (позитивне односно негативне) међусобно ступају у однос синонимије у оквиру своје семантичке групе“ (стр. 91). Међу јединицама којима се човек именује преко интелектуалних особина парадигматски односи могу се пратити на два нивоа: међу мотивним речима и међу одговарајућим атрибутивним образовањима.

3. Веома исцрпна и прецизна семантичка и деривациона анализа атрибутивних именица, која у појединим сегментима допушта различита тумачења исте појаве уколико за то постоји могућност, затим разрађена систематизација и доследност у њеној примени, те ослањање на релевантну литературу, поред остварених резултата, највећи су квалитет приказане монографије. На крају можемо закључити да је анализом веома богате грађе Гордана Штасни са успехом одговорила на питања која се тичу продуктивности творбених модела и суфикса у деривацији персоналних атрибутивних именица, као и критерија за стварање одговарајућих номинационих образовања, а тиме је посредно представљен и начин на који се човек перципира у српској култури. Стога се подаци предочени у овој студији могу искористити у компаративним истраживањима блискосродних и не-сродних језика и више или мање сличних културних образаца, што доприноси будућим антрополоингвистичким истраживањима.

Др Гордана Шћирбац
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
strbacsn@eunet.rs

САВРЕМЕНИ РЕЧНИК ЗА САВРЕМЕНЕ КОРИСНИКЕ

(Biljana Babić. *Naučimo srpski 1 i 2 – rečnik glagola*. Novi Sad: Filozofski fakultet, Odsek za srpski jezik i lingvistiku, Centar za srpski jezik kao strani, 2011, 540 str.)*

1. Речници у настави страних језика одувек су имали посебно место, улогу, неспоран значај и функцију, који су се временом мењали, надограђивали, у складу са теоријским лингвистичким поставкама, лексиколошким достигнућима као и са потребама корисника. Данас, са свим могућностима и изазовима које доноси савремено доба, ствара се и нова врста корисника, који захтева нешто другачија лексикографска решења а тиме и нови профил лексикографа.

2. Један од богатих извора другачијег сагледавања језичких факата који се похрањују у речник јесте педагошка пракса, рад са страним студентима, у којем се она уочавају, сакупљају и уређују. На Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, сада већ више од једне деценије успешно се обавља и ова врста делатности у оквиру Центра за српски језик као страни и *Међународне лезиње школе српског језика, културе и историје*. Потребе за уједначеним програмима и међународни захтеви у области наставе страних језика мотивисали су наставнике, (тада) асистенте и лекторе, да своје богато лекторско искуство преточе у неколико корисних приручника. Најпре су настали уџбеници, праћени радним свескама и ЦД-РОМ-овима: *Научимо српски – Let's learn Serbian 1* (Бјелаковић – Војновић 2004; 2010) и *Научимо српски – Let's learn Serbian 2* (Алџановић и др. 2007). Поменути приручници постали су извор грађе за даља језичка истраживања, од којих се издваја *Naučimo srpski 1 i 2 – Rečnik glagola* (2011) Биљане Бабић, асистента на Одсеку за српски језик и лингвистику. Свакодневни рад са страним студентима, различитог профила и доби, инспирисао је ову ауторку да, предано посматрајући наставни процес, прикупљајући грешке, недоумице, питања полазника курсева на путу њиховог овладавања српским језиком, сачини речник глагола и тиме учини овај сегмент вокабулара у настави једноставнијим, ближим студентима, са свим његовим садржајним и формалним специфичностима. Теоријско-методолошке оквири као и сам речник глагола ауторка је најпре дала у својој магистарској тези под насловом *Morfološko-sintaksički minimalni rečnik glagola srpskog jezika kao stranog*, рађеној под менторством проф. др Иване Антонић, а одбрањеној у јуну 2010. године на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду.

3. *Naučimo srpski 1 i 2 – Rečnik glagola* Биљане Бабић једнојезични је специјализовани речник абecedно устројен. Будући намењен странцима, информативан је, практичан, прегледан приручник, потпуно оригинално, системски, јасно и прегледно уређеног речничког чланка. Поменути примарна намена никако му не ограничава употребу само на кориснике којима је српски страни / други језик, него напротив, својом богатом грађом, оригиналношћу и свежином у њеној презентацији,

* Прилог је настао у оквиру пројекта *Стандардни српски језик: синтаксичка, семантичка и прагматичка истраживања* (бр. 178004), који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

свакако може бити добар приручник и у настави српског језика као матерњег, али и изворном говорнику као нормативни речник, те богат извор грађе за даља лексиколошка и лексикографска истраживања. О овоме сведочи и следећи извод из рецензије проф. др И. Антонић:

„Ovako profilisan rečnik s obzirom na tip odrednice, korpus na osnovu kojeg je izrađen, i korisnike kojima je namenjen, a pogotovo na leksikografski koncept razrađen i primenjen u njegovoj izradi, uz izuzetnu preciznost i pouzdanost izrade, predstavlja nesumnjivo novinu i po mojoj proceni u budućnosti će biti nezaobilazni izvor građe i inspiracije za dalja leksikografska pregrnuća [...]“.

4. Сам речнички део обухвата 373 стране (115–488), а претходе му *Predgovor* (7–8), *Vodič kroz Rečnik* и *Simboli i skraćenice*, дати на српском, енглеском, немачком, руском и корејском језику (9–114), дакле на оним језицима чији су говорни представници најчешће полазници поменутих курсева у Центру за српски језик као страни. Детаљна разрада лексикографских теоријских полазишта дата је на крају, под насловом *Morfološko-sintaksički minimalni rečnik glagola srpskog jezika kao stranog* (493–535). Комплексна тематика Речника – глагол као темељни лексичко-семантички и синтаксички конституент, огледа се у разгранатом и вишесегментном речничком чланку. Стога је ауторка у *Vodiču kroz Rečnik* понудила ништа мање исцрпан опис теоријских полазишта, практичних решења, информације о техничком уређивању, датих следећим редом: NAMENA, TIP I OVIM REČNIKA; PRINCIPI UREĐENJA REČNIKA; STRUKTURA REČNIČKOG ČLANKA; ELEMENTI REČNIČKOG ČLANKA I PRINCIPI NJEGOVOG UREĐENJA (Infinitiv, Glagolski vid, Glagolski rod, Present, Particip aktiva, Imperativ, Particip pasiva, Definicija značenja, Rekcijски model, Primer upotrebe, Vidski par, Idiom, Rečnički potčlanak).

Сваки од наведених елемената *Vodiča* довољно је информативан, без сувишних детаља и илустрован је примером из Речника. Пописана су сва графичко-техничка решења коришћена у тексту и то у сегменту на који се односе, нпр.: основни облик (инфинитив) писан је масним словима; наглашени вокал је подвучен (*POpiti*); дистинкција значења код хомонимских лексема постигнута је акценатском ознаком (*stājati* : *stǎjati*); префикси су дати верзалоом; граматичке информације дате су масним словима у загради (*pl*; *f*; *m* итд.).

Насловом се упућује на садржај и намену Речника: његову макроструктуру чине глаголи, ексцерпирани из наставних комплета *Научимо српски – Let's learn Serbian 1 i 2* (уџбеници, радне свеске и ЦД-РОМ-ови) – укупно 1.122 глаголске лексеме, при чему је идентификовано 1.594 значења. Глаголима се ауторка бави посматрајући их и из угла лексикографа, пре свега зато што својом лексичком семантиком, садржином и формом „*zadaју највише теškoћа у учењу српског језика као stranog*“ (Бавић 2011: 7). На овај начин остварена је веза између постојећих уџбеника и Речника, с циљем да се кориснику олакша учење / усвајање морфолошко-синтаксичког и семантичког аспекта глаголских лексема. С обзиром на то да су овим двама уџбеницима обухваћена четири нивоа у процесу усвајања језичких компетенција, ауторка је, с правом, узела у обзир диференцијацију у поступности и градацији у том континууму, те их је графички визуелно издвојила, користећи четири боје. Ова је легенда дата на свакој парној страни и обележена је међународним симболима, према описима у Заједничком европском оквиру за живе језике (A1 – зелено, A2 – тамноцрвено, B1 – плаво, B2 – црвено).

5. Структуру речничког чланка чини шест сегмената означених почетним графемама интернационалне абетеце, чије је разрешење такође дато, у дну сваке

непарне стране. Тако су одређеним сегментом обухваћене релевантне морфолошке категорије (на основу специфичности у творби одређеног облика: 1. лице јединине и 3. лице множине презента, глаголски придеви, императив), дефиниција значења, забележен рекцијски модел, потврда примером из наведене грађе, видски пар и потенцијални идиом, што је схематски доследно спроведено за сваки од 1.122 глагола и представљено на следећи начин:

infinitiv **A** glagolski vid i rod **B** prezent | particip aktiva | imperativ | particip passiva **C** definicija **D** rekciija i primer **E** vidski par **F** idiom.

Пре него што се илуструје горенаведена структура једним речничким чланком, треба напоменути да је свакако најзахтевнији део био *дефинисање значења* глагола и зато наводимо основне принципе формулисања дефиниције: (а) по типу је описна, по структури цела зависносложена реченица: имперфективни глаголи – временском клаузом и презентом, перфективни – условном клаузом и перфектом; (б) ради приближавања кориснику, користи се 2. лице сингулара; (в) субјекат и објекат с обележјем /живо –/ означени су неодређеном заменицом *нешто*. Даље, проблем вишезначности решен је увођењем *речничког њојчланка*, чиме се постиже разграничавање значења, што је често у корелацији с њиховом валентношћу, те синтаксичким обрасцем. Хијерархизација значења у складу је с градацијом усвајања семантичке реализације и тиме донекле одступа од уобичајеног редоследа датог у дескриптивним речницима српског језика. Ово се може илустровати следећим примером:

izlaziti **A** impf, intr **B** izlazim, izlaze | izlazio | izlazi | – **C** kad izlaziš (iz kuće, stana, autobusa), odlaziš iz zatvorenog prostora, ostavljaš neko zatvoreno mesto, zatvoreno mesto zamenjuješ drugim mestom (otvorenim ili zatvorenim) **D** (V [+ **IZ/SA Gen**]) Da li *izlazite* na sledećoj stanici? – Da, *izlazim*.¹ [zeleno] Autobus se zaustavlja na stanici i putnici polako *izlaze*. [tamnocrveno] (**V** + **IZ/SA Gen**) Đini *izlazi iz garderobe* u novoj majici. Tom *izlazi iz njihovog stana*. [zeleno] Iz učionice nikad *ne izlazim* dok traju predavanja. Deco, *izlazite iz vode*! [tamnocrveno] Već danima *ne izlaziš iz stana*. (**V** + **IZ Gen** + **NA/U Ak**) Iz sobe *izlaziš na terasu*. Iz kuće *izlaziš u dvorište*. [plavo] (**V** + **Adv**) Ako bude grmelo, *nemoj izlaziti napolje*. **E** izaći

izlaziti **A** impf, intr **B** izlazim, izlaze | izlazio | izlazi | – **C** kad uveče izlaziš (u grad), odlaziš iz kuće da bi se negde zabavio, da bi se družio s nekim, da bi posetio bioskop, pozorište, kafić ili diskoteku **D** (**V** + **U/NA Ak**) Uveče mladi *izlaze u kafiće i restorane*. Svako veče *izlaze u grad*, a juče su bili u Beogradu. [tamnocrveno] (**V** + [**U/NA Ak**]) Vas troje *ne izlazite* večeras zajedno? Volim da *izlazim*, volim skupa kola i muziku. *Izlazim* samo vikendom. *Izlazimo* svako veče. **E** izaći

izlaziti **A** impf, intr **B** (3. sg&pl) izlazio | izlazi | – **C** kada prostorija izlazi u neki otvoren prostor, ona ima vrata koja vode u taj prostor **D** (**V** + **U/NA Ak**) (Moja soba je u potkrovlju, gleda pravo u dvorište i u senci je krošnje stare lipe. ☞) Pored je bratova soba, koja *izlazi na terasu*. **E** –

F NE IZLAZITI NEKOME IZ GLAVE *kada ti nešto (neko) ne izlazi iz glave, stalno razmišljaš o tome*: Ta dva oka plava ne izlaze mi iz glave.

На основу овог примера, једног речничког чланка, сачињеног од три потчланка, јасно се види разуђеност информација, обухватан приступ глаголској лексеми

¹ [zeleno]: ознака боје у тексту. Означила Ј.Д.

– формални и значењски, што није ишло на уштрб прегледности и јасности. Недостатком боје у овом приказу ускраћује се додатна важна информација о нивоу на којем се учи / усваја дато значење, структура. Овако устројен речнички чланак пружа могућност лаке претраге података и не захтева посебно и дуго стицању корисничку компетенцију. Наиме, ако нас занима значење глагола, довољно је погледати сегмент означен графемом **С**, његова валентност, сегмент **Д**, а морфолошки облици у вези с којим постоје најчешће дилеме, нпр. 3. лице множине презента, сегмент **В**, други наведени облик. На тај начин постигнут је један од основних циљева – приближити глаголске лексеме кориснику и омогућити му да без тешкоћа усвоји морфолошке облике, значења и структурне обрасце у којима се остварују. Овоме се може додати и пажљиво биран, једноставан вокабулар коришћен при дефинисању значења, доследност у формулацији кад је у питању структура реченице, и репрезентативни примери као потврда значењско-садржинских специфичности глагола.

6. Својом концепцијом и методологијом овај Речник представља пример савременог приступа у лексикографији, који оповргава виђење Л. Згусте да постоји парадоксална незаинтересованост лексикографије за сопствену методологију. Ауторка је теоријске основе за израду свога Речника градила на мрежи базичних језичких дисциплина (морфологија и синтакса; лексикологија и семантика) и тиме се дистанцирала од уобичајене праксе: дати уопштене уводне напомене и техничке смернице о употреби речника, чиме би се затворила теоријска основа, а употреба свела на претраживање алфабетски уређених лексема и њихових значења / преводних еквивалената у двојезичним речницима.

Др Јасмина Дражић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
jasminadrazic@sbb.rs

UDC 811.163.41'36:811.111'36

КОНТРАСТИВНА АНАЛИЗА ВОКАЛСКИХ СИСТЕМА СРПСКОГ И ЕНГЛЕСКОГ ЈЕЗИКА

(Maja Marković. *Uparedna proučavanja vokala engleskog i srpskog jezika: između univerzalnog i specifičnog*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2012, 217 str.)*

1. Године 2012. Филозофски факултет у Новом Саду публиковао је изузетну студију Маје Марковић *Упоредна проучавања вокала енглеског и српског језика: између универзалног и специфичног*, засновану на акустичкој анализи вокалских система двају наведених језика. Објављивањем ове књиге попунила се једна од

* Овај приказ настао је у оквиру пројекта *Историја српског језика* (178001), који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

празнина у фонетско-фонолошком опису пре свега српског језика, чиме је обогачена прилично сиромашна литература из области експерименталне фонетике на нашим просторима.

О значају и квалитету ове књиге сведочи и податак да је она заснована на резултатима вишегодишњих истраживања која, између осталих, обухватају и она која су представљала основ за докторску дисертацију Маје Марковић, ванредног професора на Одсеку за англистику Филозофског факултета у Новом Саду.

2. Конципирана у седам поглавља, ова књига читаоцима пружа низ „теоријски и емпириски доказаних чињеница о vokalima engleskog i srpskog jezika“ (7), заснованих на релевантним истраживањима како домаће тако и литературе са англосаксонског подручја, како би се уочиле све специфичности ових двају система. Након *Predgovora* (7–8) следе поглавља: 1. *Uvod: Šta su vokali?* (9–11), 2. *Opšte artikulacione karakteristike vokala* (13–26), 3. *Osnovni pojmovi akustičke analize* (27–55), 4. *Vokali engleskog i srpskog jezika* (57–67), 5. *Uporedna istraživanja vokala engleskog i srpskog jezika* (69–196), 6. *Zaključno poglavlje* (197–202), 7. *Bibliografija* (203–216). Свако поглавље садржи више потпоглавља, која се овом приликом неће наводити.

Иако је превасходно намењена релативно уском кругу читалачке публике чија су интересовања омеђена пољем фонетике и фонологије, ова књига, поред анализе веома сложених питања из домена експерименталне фонетике, у уводним поглављима, крајње информативним, прегледним и јасним, пружа и низ драгоцених објашњења о фундаменталним појмовима из наведених области, због чега би се могла посматрати и као врста уџбеничке литературе.

3. У првом поглављу књиге објашњава се и дефинише појам вокала (са фонетског и фонолошког аспекта), при чему се даје преглед тумачења вокала од традиционалних, углавном заснованих на артикулацији, до савремених, која се заснивају, пре свега, на акустичким својствима вокала. У том смислу, узимајући у обзир оба критеријума, ауторка вокале дефинише као „glasove artikulisane uz slobodan egresivni protok pulmonične vazdušne struje, a koji čine tipično slogovno jezgro“ (10), тј. као оне гласове који се перципирају као најсонорнији будући да у говорном низу имају најјачи интензитет и највећу акустичку енергију. Том приликом, ауторка истиче да и међу њима постоји скала сонорности, те да она директно зависи од степена апертуре.

4. У другом поглављу, посвећеном артикулационим карактеристикама вокала, дају се кратка, али веома прецизна објашњења у вези са функционисањем говорног апарата, процесом фонације, могућностима обезвучавања вокала, супраглотичким резонаторима (фаринксом, носном и усном шупљином) и модулацијом гласа у усној дупљи.

Посебна пажња посвећена је како анализи традиционалних приказа вокала на дводимензионалном дијаграму који представља артикулациони простор – од дијаграма кардиналних вокала Д. Џоунса (Jones 1917; 1978) до Ладефогида (Ladefoged 1967) и Линдауа (Lindau 1978), тако и анализи дистинктивних фонолошких обележја у учењима Јакобсона (Jakobson 1952), Јакобсона и Халеа (Jakobson – Halle 1956) и Чомског (Chomsky 1968). Поред основних обележја вокалских система, традиционално представљених опозицијама висок – ниски, предњи – задњи и заобљени – незаобљени, у оквиру овог поглавља наводе се и она обележја вокала која се сматрају релевантним у рецентнијој литератури: висина и положај језика, лабијализација, фонемска дужина, назализација, напетост, фарингализованост, стридентност, ротацизам, фрикција.

5. У трећем поглављу образлажу се основни појмови акустичке анализе уз драгоцену објашења о међусобној условљености артикулационих и акустичких својстава гласова. Поред уводних објашења о настанку звука и звучног таласа, дају се основни подаци о његовим физичким карактеристикама: фреквенцији, интензитету и трајању. Ово поглавље посвећено је (1) како дефинисању фундаменталних појмова из домена акустичких особина вокала и могућностима анализе спектралне енергије у виду форманата, (2) тако и конкретном акустичком опису вокала. Том приликом ауторка наглашава да се при акустичкој анализи гласова увек мора имати у виду да није реч о апсолутним вредностима, већ да се у обзир морају узети статистичке вредности и стандардна девијација, те да узорак испитаника мора бити довољно велик и репрезентативан уколико истраживач жели да установи карактеристичне формантске фреквенције за један језик.

6. Четврто поглавље нуди основе о теоријским моделима вокалских система српског и енглеског језика. Будући да је проналажење универзалних тенденција у језицима света један од основних задатака теоријске фонетике и фонологије, у науци су, наиме, конципиране различите теорије, засноване на артикулационим законитостима, акустичким и аудитивним специфичностима. Ауторка, у том смислу, детаљно износи постулате теорије дисперзије и фокализације, теорије маркираности и дистинктивних обележја.

7. Служећи се релевантном и веома исцрпном литературом, у петом поглављу М. Марковић даје општа објашења о вокалима српског и енглеског језика. У енглеском језику има, као што је познато, 12 чистих вокала – монофтонга, али и сложених вокала – дифтонга и трифтонга. Том приликом ауторка истиче и разлику између неротичког варијетета британског енглеског у погледу губитка гласа /t/ у позицији коде слога, и ротичког америчког енглеског.

У посебним табелама наведене су вредности прва два форманта код монофтонга и дифтонга у енглеском језику (према најсавременијим истраживањима вокалског система енглеског језика).

За разлику од енглеског, српски језик, као што је познато, има пет монофтонга. Ауторка наводи инхерентна дистинктивна обележја вокала у српском језику (према раду Д. Петровића из 2000), као и вредности прва три форманта кратких и дугих наглашених вокала, јер је утврђено да квантитет у српском језику знатно утиче на квалитет вокала у акцендованом слогу (према раду П. Ивића из 1996).

8. Шесто поглавље ове књиге представља истовремено и најобимнији и најрелевантнији део јер се у њему износе резултати ауторкиних истраживања акустичких особина вокала српског и енглеског језика, реализованих у периоду од 2006. до 2011. године. Веома је важно истаћи да ауторка у сваком домену личне анализе строго води рачуна и о резултатима добијеним у ранијим истраживањима како би их упоредила и уочила извесне неуједначености. Истраживања су подразумевала акустичка испитивања већег броја испитаника. Снимљени материјал анализиран је у програму Praat (3029 речи). Мерене су фреквенције прва три форманта вокала, као и трајање. О обимности овог истраживања сведочи и чињеница да је анализа обухватала неколико хиљада речи. Потребно је напоменути да је истраживање подразумевало строго контролисане експерименталне услове, као и то да се приликом одабира материјала строго водило рачуна о фонемском окружењу анализираних вокала како би се спречио могућ утицај коартикулације. Након статистичке обраде добијених вредности, вршена су поређења.

На основу добијених резултата ауторка изводи закључке о могућем трансферу из матерњег језика, али и о другим факторима који играју важну улогу у усвајању

фонолошког система страног језика. Посебну вредност ове књиге представљају поглавља која нуде прецизне податке и исцрпну анализу добијених просечних вредности монофтонга (српског и енглеског језика) и дифтонга енглеског језика.

Свако поглавље илустровано је графичким приказима укрштених вредности првог и другог форманта, као и спектрограмима и осцилограмима појединих речи, чиме ова монографија представља најкомплетнију студију акустичких карактеристика вокала у српском језику, уз поређење са енглеским језиком.

9. У последњем поглављу резултати истраживања сумирају се и тумаче у оквиру теорија вокалских система и модела усвајања вокала страних језика, приказаних у првим поглављима. Том приликом ауторка пише: „Имајући у виду чињеницу да vokalski inventar jednog jezika funkcioniše kao precizno strukturisan sistem opozicija i relacija, čiji su elementi svi međusobno povezani, možemo jasno uočiti da usvajanje vokala stranog jezika nije uslovljeno ni samo sličnostima ili razlikama segmenata dvaju jezika, postojanjem ili nepostojanjem segmenta u datom jeziku, a ponekad čak ni univerzalnom markiranošću nekog segmenta, već i samim ustroјstvom sistema“ (197). Закључује се да се најбрже усвајају оне вокалске фонеме које се знатно разликују од гласова матерњег језика (у перцепцији и продукцији). То су вокали који се налазе у централизованом позицији у вокалском простору /u, ʌ, i/. С друге стране, вокали енглеског језика који су сличнији вокалима матерњег језика испитаника „uglavnom pokazuју lošiju usvoјenost i visok stepen supstitucije“ (200) како у перцепцији тако и у продукцији.

10. Књига Маје Марковић *Упоредна истраживања вокала енглеског и српског језика: између универзалног и специфичног*, писана веома компетентним језиком, али изузетно приступачним стилем, поред тога што нуди изобилје података из веома богате литературе, баца ново светло како на акустичке карактеристике вокала српског и енглеског језика тако и на могућност примене резултата акустичких истраживања на процес усвајања страног језика, дајући бројне одговоре на питања у вези са законитостима приликом различитог степена усвајања енглеских вокала међу изворним говорницима српског језика.

Др Исидора Бјелаковић
Филозофски факултет

Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
nsdora1@yahoo.com

МОДЕРАН УЦБЕНИК ПО МЕРИ СТУДЕНТА

(Љиљана Суботић, Дејан Сређевић и Исидора Бјелаковић. *Фонетика и фонологија: Ортојска и ортографска норма стандардног српског језика*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2012, 1 електронски оптички диск [CD-Rom])*

Књига која је пред нама, већ на самом почетку, чак и пре самог детаљнијег нашег увида у њен садржај, заслужује похвале због своје природе: наиме, она је замишљена као уџбеник који су њени аутори, универзитетски предавачи, наменили онима којима је он и најпотребнији и с којима су они у свакодневном контакту – својим студентима. „Зашто би то било за похвалу? Зар није сваки наставник дужан да своје знање и искуство преточи у барем један уџбеник?“, могао би се запитати неко неупућен у савремену српску универзитетску праксу. Одговор би на то питање био једноставан: писање уџбеника данас, нажалост, више није у фокусу интересовања многих наставника. Наиме, будући да у постојећем систему евалуације рада учесника на научним пројектима стварни значај писања уџбеника и допринос који они пружају у образовању студената нису вредновани ни приближно онолико колико би требало, пажња наставника нужно се усмерава у другом правцу. Отуд не треба да изненади чињеница да је ово један од ретких уџбеника намењених онима који на Филозофском факултету у Новом Саду имају курсеве из стандардног српског језика, а који је настао на том истом факултету. Сходно томе, сваки овакав подухват (а писање једног ваљаног уџбеника није ништа мање од правог подухвата!) треба нарочито ценити. Ипак, ова књига заслужује похвале не само због своје намене већ, у ништа мањој мери, и због своје садржине, што ћемо у наредним редовима покушати и да покажемо.

Овај је уџбеник, заправо, друго, допуњено издање уџбеника сличног наслова (*Ортојска и ортографска норма стандардног српског језика*), објављеног 2005. г., који је све до прошле године служио генерацијама студената новосадског Филозофског факултета као основ за уводни курс из стандардног српског језика. Међутим, мали тираж првог издања као и потреба да се тај уџбеник употпуни појединим новим сазнањима – довели су до издања које је данас пред нама. Оно што посебно вреди истаћи јесте чињеница да је оно сада присутно само у електронском облику, те да је приступ њему – да и то поменемо јер то у данашње време звучи како какав анахронизам – сасвим бесплатан за све регистроване студенте Факултета!

Књига коју приказујемо састоји се из следећих глава и поглавља:¹ *Предговор* (4. стр.); *Глава I: Увод* (7–26. стр.): 1. *Језик и наука о језику* (7–11. стр.); 2. *Стандардни језик* (11–13. стр.); 3. *Стандардни српски језик* (13–14. стр.); 4. *Ортојска* (14–17. стр.); 5. *Ортографија* (18–26. стр.); *Глава II: Ортојска норма српског језика* (27–115. стр.): 1. *Увод у фонологију* (27–28. стр.); 2. *Врсте фонетике* (28–32. стр.); 3. *Функционална фонетика – фонологија* (32–33. стр.); 4. *Фонолошка анализа* (33–36. стр.); 5. *Фонолошки систем стандардног српског језика* (37–52. стр.); 6. *Акустичке особине гласова* (52–61. стр.); 7. *Систем фонема стандардног српског*

* Овај приказ представља део истраживања у оквиру пројекта *Стандардни српски језик* (178004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Овом приликом нећемо наводити потпоглавља.

језика и њихова релевантна ДО (61–70. стр.); 8. Гласовне алтернације (71–96. стр.); 9. Прозодијске особине стандардног српског језика (96–115. стр.); Глава III: Орфографска норма српског језика (116–124. стр.): 1. Увод (116–118. стр.); 2. Типографија (118–122. стр.); 3. Правопис српског језика (122–124. стр.); Закључак (125. стр.).

Увод у књигу има општелингвистички карактер: циљ му је упућивање студената у основне лингвистичке појмове као и оне који су нарочито важни за област којом се овај уџбеник бави, што се и види из горенаведених назива потпоглавља. Дакле, у њему се сажето, али истовремено прецизно и јасно дефинишу појмови лингвистике, језика (с посебним освртом на људски и вештачке језике као и различите кодове присутне у животињском свету), стандардног језика, стандардног српског језика те, најпосле, ортоепије и ортографије. Приликом дефинисања језика дају се одређења трију истакнутих лингвиста 20. столећа: Фердинанда де Сосира, Едварда Сапира и Ноама Чомског, али се пажња аутора уџбеника не задржава само на лингвистичком поимању језика, већ се наводе и примери његове перцепције код појединих племенских заједница Африке, чиме се додатно поткрептава значај који језик као општељудски феномен има за људе без обзира на то из које епохе и с ког поднебља долазе. Посебно је занимљиво поглавље посвећено историји и статусу стандардног српског језика, као и појмовима ортоепије и ортографије. Потоње је, не случајно, од свих најобимније: у њему се даје класификација правописа и писама и, што се понекад превиђа, наглашава разлика између њих. Осим тога, дају се илустративни и веома занимљиви примери којима се објашњавају разлике између руске и српске ортографије.

Друга је глава уџбеника, како смо видели, посвећена ортоепској норми српског језика и она својим обимом осетно надилази остале две и, заправо, чини централни део књиге. Ово је, међутим, сасвим очекивано и оправдано будући да је у нашим граматикама део посвећен ортоепији, у поређењу с оним који се односи на остале сегменте, обично несразмерно мали, те се овде њој, коначно, придаје дужна пажња.

Уводни део ове главе, насловљен *Увод у фонологију*, на сажет начин упознаје је читаоца с појмом фонологије, њеним односом према другим лингвистичким (под)дисциплинама, а нарочито фонетиком. У другом поглављу (*Врсте фонетике*) даје се подела фонетике на акустичку (физичку), артикулациону (физиолошку) и експерименталну (лабораторијску, инструменталну), при чему се, уз кратак историјат, укратко свака од њих, као и основни термини којима баратају, дефинише. Наредна два поглавља (*Функционална фонетика – фонологија* и *Фонолошка анализа*) посвећена су фонологији: њеном развоју, основним терминима (фонема, дистинктивно обележје, сегментни и супрасегментни ниво, акценат, интонација и др.) те стожерним личностима заслужним за њен и развој теорије дистинктивних обележја – Роману Јакобсону и Николају Трубецком. Наравно, централно место у терминосистему фонологије заузима појам фонеме, којој је, следствено томе, највећа пажња и поклоњена.

Својим се обимом издваја поглавље *Фонолошки систем стандардног српског језика*, који се састоји из потпоглавља *Увод* и *Артикулационе особине гласова* (овде пак имамо мању потпоглавља *Подела гласова према њиховој природи* и *сврху односно према начину њиховог настанка*). Наравно, што се и да очекивати од једног уџбеника, све је то праћено веома богатим графичким прилозима у виду табела и дијаграма и веома разуђеним термилошким апаратом, веома прецизно дефинисаним, што је, дакако, веома битно, нарочито ако се има у виду да се с поједи-

ним терминима просечан читалац ове књиге није сусретао у свом досадашњем школовању (нпр. формант, спектрограм, стриктура, констрикција, апроксимант, апертура и сл.).

У поглављима насловљеним *Акустичке особине гласова* и *Систем фонема стандардног српског језика* и њихова релевантна ДО даје се инвентар акустичких својстава гласова стандардног српског језика, сведен на њих 10 (вокалност, шумност, назалност, континуираност, компактност, дифузност, стридентност, грависност, напетост, звучност), на основу којих се фонеме међусобно разликују. Наравно, сва су она детаљно дефинисана, те су, у другом поглављу, у подробној анализи, издвојена она која су у српском језику разликовна за сваки појединачни глас односно фонему.

У поглављу посвећеном морфонолошким алтернацијама (*Гласовне алтернације*), како се и може очекивати, полази се од језичких јединица релевантних за одређивање и ограничавање избора фонема у секвенцама гласова на морфемским шавовима – самих фонема и морфема. При томе се даје, у потпоглављу *Морфема и аломорфи морфема*, дефиниција потоњих, уз детаљну класификацију, при чему се објашњава и појам позиционо и историјски условљених аломорфа. Наравно, нарочита је пажња посвећена аутоматским и неаутоматским алтернацијама, које се, уз навођење читавог низа примера и изузетака, детаљно обрађују, о чему најилустративније сведоче називи њима посвећених потпоглавља: *Фонолошки условљене алтернације: Асимилација по звучности, Асимилација по месту њворбе, Ујрошћавање сугласничких група, Нейосијано [a]; Историјски условљене, неаутономатске алтернације: Алтернација [l] ~ [o] на крају речи/слога, Алтернације као резултат њалатализација, Алтернације као резултат њојовања*.

Конечно, завршно поглавље друге главе (*Прозодијске особине стандардног српског језика*) посвећено је тзв. супрасегментним карактеристикама фонолошког система, онима које се простиру преко више од једног фонетског сегмента у исказу: акценту, висини тона и квантитету. Будући да се прозодијске карактеристике тичу наглашавања, интонације и дужине слогова у речи, прво је потпоглавље (*Слог*) посвећено управо тој најмањој јединици изговора. У њему се, осим дефиниције те језичке јединице, даје и подела слогова с обзиром на њихову структуру као и две врсте сегментације речи на слокове – фонетска и семантичка (психолошка). Средишње место у овом поглављу, међутим, посвећено је прозодијском систему стандардног српског језика (*Прозодијски систем*), тј., прецизније, трима функцијама акцента (кулминативна, делимитативна и дистинктивна), инвентару прозодема и њиховим дистрибутивним правилима, категоријама у којима се јављају постацентаске дужине и др. Посебна вредност овога одељка јесу аутентични примери кршења прозодијске норме забележени у језику медија као и, из њих произтекао, својеврсни апел за поштовање норме, али и њено саобраћавање са говорном праксом, односно уважавање језичке реалности. Нажалост, сличним примерима огрешења о норму обилује и потпоглавље посвећено атоним речима (*Клишке*), у коме је, осим тога, дата подела клитика на енклитике и проклитике као и правила по којима се неклитике уланчавају у енклитичком низу. Последње је потпоглавље, под именом *Реченична интонација и реченични акценат*, посвећено улози прозодијских елемената на нивоу језичких јединица већих од речи.

Завршна, трећа глава, насловљена *Орфографска норма српског језика*, својим је обимом најмања, што је сасвим и очекивано. Наиме, у једном језику најважнија књига из ортографије требало би да буде правопис, дакако, по могућству један, који је, снагом ауторитета свог издавача или писца (али, наравно, и свога квалитета), прихваћен од свих релевантних чинилаца културе која на том језику настаје. На срећу, српски језик, за разлику од неких себи географски и генетски сродних

језика, у овоме није изузетак. Отуд се део посвећен ортографији не бави самим ортографским правилима, већ превасходно дефиницијом правописа, његовим развојем кроз векове и, на крајње занимљив начин, карактером правописа језика који је данас без правог такмаца у светским оквирима – енглеског. Осим тога, посебна је пажња поклоњена типографији, историјату штампарства у свету и код нас, те српској рукописној традицији. Наравно, централни део ове главе припао је ортографији српског језика, како њеној природи тако и њеном развоју. Што је посебно битно, студенти се упознају с *Правовисом српског језика* (2010), при чему се том приликом, што се понекад у екавским центрима превиђа, подједнака пажња посвећује обама изговорима српског језика.

На самом крају нашег осврта на књигу *Фонетика и фонологија: Ортографска и орфографска норма стандардног српског језика* можемо закључити да оно што читалац може приметити читајући је, а што се врло лако може оценити и као једна од њених најбољих особина, јесте да она није, да тако еуфемистички кажемо, незанимљива, што је чест случај с уџбеницима као таквим, без обзира на то из које су области. Заправо, аутори универзитетских уџбеника као да често забораве да су и они некада били део оне групе којој је такав уџбеник намењен – студенти, што за последицу има крајње сувопарно, апстрактно штиво, које своје младе кориснике уме да обесхрабри да усвоје градиво које се у њему даје или, што није ништа мање штетно, да их натера да градиво усвајају учећи га напамет. Уџбеник који је пред нама, сасвим извесно, није један од таквих, за шта је, без сумње, највише заслужан језик којим је писан као и читав низ примера, неких чак и анегдотског карактера (епизода с хипотетичком посетом Марсоваца), који читање чине лакшим. Осим тога, немали допринос таквој његовој перцепцији дају и бројна објашњења различитих термина дата у облику напомена, један прави мали регистар инкорпориран у текст. Коначно, још једна предност књиге коју приказујемо јесте читав низ разноврсних задатака који се дају на крају сваког (пот)поглавља и који нису сами себи циљ, што омогућава њеним читаоцима да стечена знања непосредно по читању провере и на тај начин већ започну припрему курса из српског језика.

Имајући све ово у виду, мислимо да је наслов који смо дали овом нашем приказу у потпуности оправдан.

Др Милан Ајџановић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
ajdzanovic@neobee.net

МЕЂУНАРОДНИ СКУП О ДИЈАЛЕКАТСКОЈ ЛЕКСИКОГРАФИЈИ

(Међународни научни скуп *Пушјеви и домјини дијалекатске лексикографије*,
12–13. април 2013. године, Филозофски факултет у Нишу)

У организацији Филозофског факултета у Нишу (Департмана за српски језик) и Института за српски језик САНУ 12. и 13. априла 2013. године одржан је међународни научни скуп *Пушјеви и домјини дијалекатске лексикографије* у историјама Филозофског факултета у Нишу.

Пријављен је 41 реферат и уз програм Скупа штампана је, и референтима подељена, и књига резимеа. Највећи број референата сарађује на пројекту *Дијалектолошка истраживања српског језичког простора*, којим руководи Слободан Реметић, а финансира га Министарство просвете и науке Републике Србије. Осим из Србије, своје реферате пријавили су и дијалектолози и лексиколози из Македоније, Бугарске, Пољске и Румуније. У великој сали Филозофског факултета у Нишу поздравне речи имали су декан нишког Филозофског факултета Горан Максимовић и директор Института за српски језик САНУ Срето Танасић. Као пленарно предавање било је предвиђено да Драгољуб Петровић говори на тему *Дијалекатска реч – као темељ историјског памћења*. Петровић посматра неке лексеме са ареалног становишта доводећи их у везу са прошлошћу њихових носилаца. Успоставља, такође, и паралеле између ономастичких података са терена румунског, арбанашког, грчког и бугарског језика. На пленарној седници и Слободан Реметић презентовао је тему *Шта очекујем(о) од дијалекатског речника*. На елоквентан начин својствен само њему, а ослањајући се на искуство у раду са аматерима ентузијастима на припреми дијалекатских речника, Реметић је говорио о проблемима пред којима се налази састављач дијалекатског речника и о начинима превазилажења дилема. Поново је проблематизовао питање шта све треба да се нађе у дијалекатском речнику и дао је предлоге како учинити правилан избор. У реферату су начелно поменути сви наши дијалекатски речници од Вуковог *Рјечника до Речника српских говора Војводине* као и будући речник призренско-тимочке дијалекатске зоне.

Рад је настављен у две секције. На самом почетку обеју секција минутом ћутања одат је помен изненада преминулом колеги Милети Букумирићу, једном од последњих посленика у сакупљању лексике српских говора са територије Косова и Метохије. Букумирићев пријављени рад *Лексикографија косовско-ресавских говора на подручју Косова и Метохије* прочитала је његова асистенткиња са Филозофског факултета из Косовске Митровице у другој секцији првога дана Скупа.

Већина се реферата тематски тиче теоријских проблема израде дијалекатских речника и обраде грађе у конкретним речницима, док мањи број њих скреће пажњу на топонимију, тј. семантику или етимологију одређених лексема у дијалектима.

Жарко Бошњакковић у раду *Лексиколошки ириситив и идиолекти* анализира „специфичну“ лексiku везану за говор појединца. Аутор се интересује за разлог њиховог настанка, место у систему лексичких јединица, век трајања и значај за етимологију. У раду *Синтакс лексике говора Новога Сада*, Гордана Драгин износи своје дилеме и претпоставке о томе како би требало да изгледа речник урбане лексике говора Новога Сада. Анализирајући прилоге из лексике у монографији *Говор Новога Сада, свеска: 2* и „најновосадскије“ речи (по анкети локалног Радија

021), ауторка закључује да је потребан речник говора Новог Сада уз све потенцијалне мањкавости које су унапред предвидиве. Срето Танасић у раду *Дијалекатска лексика у часопису Наш језик* говори о прилозима о значењу и пореклу речи и израза из народних говора који су се појављивали у нареченом лингвистичком часопису из пера А. Белића, Гл. Елезовића и М. Московљевића. Марина Јањић у раду *Дијалекатска лексика у Врањским новинама* експерпирала је и анализирала неретке примере дијалектизама из *Врањских новина*. Голуб Јашовић, такође, посматра степен заступљености дијалекатске лексике у збирци стихова *Сѣраори* Ратка Поповића и износи, детаљно, све употребљене дијалектизме.

О топонимима у Рађевини са фитонимом у свом саставу говори се у раду Мирјане Петровић-Савић *Називи биљака у ѿојонимији Рађевине (ѿворбено-семантички аспекти)*. Колегиница из Бугарске Анелија Василева Петкова реферисала је о дијалекатској лексици и топонимима на грађи која је представљена у монографији *Месниѿе имена в Плевенско*. И Јованка Радић указује на један тип формирања топонима од властитог имена у српским народним говорима у раду *Рајковица као „Рајкова ливада“*.

Једини рад који се бави нестандартном дистрибуцијом силазних акцената, овде само у говору ужичког краја, јесте рад Александре Лончар Раичевић *Силазни акценѿи ван ѿрвоѿ слоѿа речи (дијалекат – сѿандард)*.

Мато Пижурица својим рефератом *Од ениѿузијазма до еѿимолоѿких ѿокуѿаја* жели да „најдиректније подржи ентузијазам приносника дијалекатској лексици“ етимолошки разматрајући неколико локалних дијалектизама и показујући да је знање о семантици речи често предност у трагању за аутохтоним етимомом. Марјан Марковић у раду *Еѿимолоѿка анализа на називиѿе „молив“ и „харѿиѿа“ во словенскиѿе дијалекѿи (сѿоред маѿеријалоѿ од оѿѿѿисловенскиоѿ линѿвистички аѿѿлас)* етимолошки анализира питања L 2083 „карандаш“ и L 2087 „бумага“ из лексичког VIII тома Општесловенског лингвистичког атласа (ОЛА) у свим словенским дијалектима обухваћеним поменутиим дијалектолошким атласом. Присуством страних лексема у пастирској терминологији околине Лакташа бави се рад Иване Црњак, док се словенским и несловенским лексичким елементима у тематској лексици македонских дијалеката бави Светлана Давкова-Георгиева у раду са насловом *Словенски и несловенски лексички елементи и македонскиоѿ дијалекѿен ареал (лексичко-семантичка сфера на мокукнински ѿредмеѿи и ѿосаѿки)*. У раду Владислава Маринова *Хибридни ѿлаѿоли вѿ влаѿкиѿ дијалекѿ в. ѿр. Бреѿово (Видинско)* из Бугарске реч је о хибридним глаголима на билингвалном северозападу Бугарске. Посматра се адаптација групе глагола образованих од словенске основе и румунског суфикса. Колега из Пољске Feliks Czyzewski у свом раду представља неке од лексичких проблема пољско-украјинске пограничне зоне док се Stanisława Niebrzegowska-Bartuminska бави реконструкцијом неких лексичких ликова у „lubelskim“ етнолингвистичком речнику.

Теоријска проблематика у вези са израдом дијалекатског речника у фокусу је радова Тање Милосављевић, Љубисава Ћирића, Љиљане Недељков, Николе Рамића, Јордане Марковић, Марине Јуришић, Мирјане Илић, Раде Стијовић, Драгане Радовановић, Надежде Јовић и Ирене Цветковић Теофиловић. Реферисало се о следећим темама: поступцима лексикографисања варијетета у дијалекатском речнику (Т. Милосављевић), обиму диференцијације и егземплификацији у дијалекатском речнику (Љ. Ћирић), моделу за израду регионалног речника традиционалне културе (Љ. Недељков), односу дијалекатског речника и граматике (Р. Стијовић), дијалекатском речнику као слици аутора (Ј. Марковић), диференцијацији на плану полисемије и семантике у дијалекатском речнику (Н. Рамић), комплементарности речника са литерарним причама о речима (Д. Радовановић), изради

јединственог речника призренско-тимочке зоне (М. Јуришић) и развоју лексиколошких поступака у речнику призренско-тимочке зоне (М. Илић), концепцији тематског речника *Хиландарског медицинског контекста* (Н. Јовић), макроструктури *Речника славеносрпског језика* (И. Цветковић Теофиловић). Бранкица Марковић упознала нас је са досадашњим истраживањима дијалекатске лексике у Војводини.

У секцији 2 прочитани су радови који се тичу дијалекатских речника македонског (Гоце Цветановски) и бугарског језика (Мариола Мостовска, Валентина Бонджолова). О дијалекатској лексици, као поузданом начину да се реконструише стање у предмиграционим карашевским говорима на територији Румуније, говори се у реферату Михаја Радана. Реферисало се и о лексици македонске редакције црквенословенског језика (Катица Трајкова) као и о лексикографској обради партиципа у *Речнику славеносрпског језика* (Јелена Стошић). Лексикализација која се тиче обреда крштења у Карашеву и годишњих обичаја у Брњаку теме су радова Миљане-Радмиле Ускату и Милице Мимовић.

Затварајући скуп, професор у пензији Недељко Богдановић отворио је дискусију својим занимљивим размишљањем насловљеним као *Опшорена њишања израде дијалекатских речника*. Подсећајући скуп да резултати досадашњих лексиколошких истраживања немају као основу јасну и недвосмислену теоријску основу за израду дијалекатског речника, Богдановић апелује да се нерешена питања региструју, промисле и ставе у оптицај при будућој изради дијалекатског речника.

Због временског ограничења, председавајућа Јордана Марковић предложила је присутнима да своја запажања, коментаре и предлоге накнадно доставе у писаном облику.

Ових априлских дана имали смо пријатан и стручно успешан сусрет у Нишу предвођен сада већ нашим доајенима на пољу дијалектологије и дијалекатске лексикологије Недељком Богдановићем и Слободаном Реметићем. Остали смо ускраћени да чујемо размишљања о поменутих темама Драгољуба Петровића, нашег, како каже проф. Богдановић на једном месту, „најзаслужнијег стручњака за квалитетан развој српске дијалекатске лексикографије“¹. Радује податак да је међу референтима било доста колега и колегиница из стручног подмлатка и општи би закључак био да за будућност српске дијалекатске лексикологије не треба бринути.

Др Гордана Драгин
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, Нови Сад, Србија
gordanadragin@yahoo.com

¹ В. Богдановић, Недељко. Дијалекатска лексика, један поглед са лексикографске стране. *Годишњак за српски језик и књижевност* XXIII/10 (2010): 397–402.

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, 21000 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.

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, курсивом; 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): на језику основног текста, без ознаке *Сажетак*; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

г) *Кључне речи* (до 5): на језику основног текста; 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: A4; 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 напомени 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 Марфијевом 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 транслитерovati 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 Мајице 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:

PELLUGA, Dino. *Survey of the Literature of England*. <<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/eng241/index.html>> 18. 09. 2009.

Уређивачки одбор *Зборника Мајице 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 Ђакомо (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)
Др Дарко Тодоровић

CONTENTS

NATAŠA DRAGIN. Akathist to the Holy Apostle Saint Stephen by Zograph Longinus (Text and Comments). NATAŠA POLOVINA. Saint Stefan Stiljanovic as the Beauteous Joseph. The Contribution to the Study of one Biblical Analogy. ANA VUKMANOVIĆ. Formulae of Water as a Cultural and Folklore Pattern. MIODRAG LOMA. Herders Auffassung des Sprachursprungs und die Gründung der Philologie. VESNA V. ELEZ. Flaubert's God. MEYSUN A. GHARAIBEH SIMONOVIC. Abderahman Munif's Novelistic Work. VESNA O. MARKOVIĆ. Bravura of an Atristical Iambus in the Poem *A Fable on Life* by Velimir Rajić. VESNA PENO. The "Nastasijević" Discourse on the Phenomenon of Music. VLADIMIR GVOZDEN, SLOBODAN VLADUŠIĆ. Poetic Subject, Enrichment, Travel: Rasto Petrović's Contemporaneity. ALEKSANDRA M. PETROVIĆ. Rastko's Birth in Poems *The only dream*, *The Secret of Birth* and *All Cups are Empty*. IVANA MILJAK. Charlie Chaplin in Boško Tokin's Work. IVO TARTALJA. *A Drop in the Waterfall* by Dobriša Cesarić. SNEŽANA Ž. ŠARANČIĆ ČUTURA. Semantics of the Play in the Novel *Ivan Galeb's Springs*. *The Play of Springs and Death* by Vladan Desnica. VALENTINA HAMOVIĆ. From a Lyrical Discussion to a Lyrical Novel of Milovan Danojlić. LJILJANA ČUK. Pale Fire – Sideral Keys of Kobaltana. RESEARCH. REVIEWS.

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 2. св. LXI књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 19. јуна 2013.

Штампање завршено октобра 2013.

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: *Јулица Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Исидора Бјелаковић*

Лектор и коректор: *др Исидора Бјелаковић*

Технички уредник: *Јулица 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: Сајнос, 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