



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 1

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Јован Христичић (1933–2002)

Др Јован Делић, <i>Јован Христичић и српско њесништво. Поводом де-сеи година од смрти</i>	9
Др Марта Фрајнд, <i>Јован Христичић – драмски писац, критичар, пре-водица, уредник – Европљанин</i>	29
Др Саша Радојичић, <i>Филозофски аспекти Христичићеве есејистике</i>	37
Др Драган Хамовић, <i>Сећање и заборав у Христичићевој поезији</i>	47
Марко Аврамовић, <i>Класицистички елементи у поезији Јована Хри-стичића</i>	55
Др Бошко Милин, <i>Јован Христичић – џзоришни критичар и профе-сор џзоришне критике</i>	75
Др Ивана Кроња, <i>Пред библиотеком Јована Христичића</i>	83

Судије и чланци

Др Дијана Црњак и мр Биљана Савић, <i>Лексичка и синтаксичко-семантичка анализа благослова у обреду чаројице</i>	93
Др Нермин Вучељ, <i>Дидро и узвишено</i>	109
Др Кринка Видаковић-Петров, <i>Српска иселеничка култура: С Па-цифика на Скадарско блато</i>	123
Др Марија Шаровић, <i>Бурлеска година Перуна бога зрома Раси-ка Пејровића: митургија и фантасична имагинација</i>	149
Др Предраг Петровић, <i>Чиме нахранили роман? Поеички џгле-ди Расика Пејровића</i>	175
Мр Јелена В. Јовановић, <i>Пришедач-лик: Љуба Шампион у рома-ну Кад су цвећале џикве</i>	193
Жарка Свирчев, <i>Истинна фикције кнежеве вечере. Еписемолошки ситус фикције у драми Је ли било кнежеве вечере? Виде Огњеновић</i>	211
Др Душица М. Потих и др Виолета П. Јовановић, <i>Игра ироније Душана Радовића</i>	227

Поводи

- Др Бојан Ђорђевић, *Развој књижевностиоријске и књижевностиео-ријске науке у Срба: педесети рођендан Института за књижевности и уметности* 239

Испраживање

- Др Жанета Ђукић Перишић, *Тематско-мотивски, идејни и њоетички аспекти Андрићевог стваралаштва у биографском и историјском контексту (ауторски сажетак)* 249

Оцене и прикази

- Др Наташа Драгин, *Инспиративна монографија о Јаџићевом Златоусу* 255
- Др Милина Ивановић-Баришић, *Све било је музика... и игра* 258
- Др Горана Раичевић, *Биографија њисца: трагање за њајном стваралаштва* 262
- Ивана Мијић, *О „дечјој књижевности”, од усаванке до хорора и хумора* 267
- Др Радивоје Микић, *Инспиративна авангардно њесничко ѡткривање* 271
- Владан Бајчета, *Нова критичка читања Скендера Куленовића* 275
- Владан Бајчета, *Дубока укоријеност у српском језику и традицији* 280
- Др Светлана Шеатовић Димитријевић, *Национални и свејски критичарски ојус Александра Пејрова* 285
- Др Предраг Јашовић, *Аналичка огледања Јована Љуцијановића* 288
- Др Соња Петровић, *Жене као актери „мале” и „велике” историје* 294
- Упутство за припрему рукописа за штампу 299
- Contents 305

ЈОВАН ХРИСТИЋ

(1933–2002)*

Приредио др Драган Хамовић

* Уочи десетогодишњице смрти Јована Христића, у оквиру пројекта *Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контексти* (178016) на Институту за књижевност и уметност у Београду одржан је (29. маја 2012. године) разговор о његовом песничком, есејистичком, драмском и позоришном раду. Ауторизована саопштења објављују се на 80-годишњицу од Христићевог рођења.

Др Јован Делић

ЈОВАН ХРИСТИЋ И СРПСКО ПЈЕСНИШТВО

Поводом десет година од смрти

Ово је покушај контекстуализовања пјесништва и књижевне мисли Јована Христића у српском пјесништву и његовој традицији. Успостављају се релације према класицизму, Стерији, романтизму, Л. Костићу, парнасовцима (Ј. Дучићу, М. Ракићу, М. Бојићу), авангарди (надреализму, Д. Матићу, С. Винаверу, Р. Петровићу, М. Настасијевићу, М. Црњанском) и послератном модернизму (З. Мишићу, В. Попи, М. Павловићу, Б. Миљковићу, И. В. Лалићу), али и према традицији нашег есеја (И. Секулић).

Кључне ријечи: Српско пјесништво, (нео)класицизам, романтизам, авангарда, надреализам, послератни модернизам, (нео)символизам, антика, трагедија, лирика, драма, есеј, систем вриједности, хексаметар, слободни стих, Медитеран, традиција.

Ма колико упокојени пјесници не били у ситуацији да утичу на статус свога дјела, има смисла, барем о овој и сличним годишњицама, запитати се о њиховом садашњем статусу у српској књижевности и култури. Да се, почем, данас, однекуд, међу нама појави Јован Христић, као дух Хамлетовог оца – а писцима, тумачима и професорима драме и драматургије свашта се догађало – имао би разлога да буде пријатно изненађен. Само су код мене о његовом дјелу урађена два магистарска рада¹: један о поезији, други о драмама. Овај о поезији постао је већ више пута цитирана књига: *Лейто и цијтајти. Поезија и њоејика Јована Христиића* (Хамовић 2008), чији је аутор предлагач и водитељ овога данашњег скупа, научни сарадник Института за књижевност и уметност у Београду – др Драган Хамовић. Исте,

¹ Драган Хамовић је одбранио магистарски рад под насловом *Поезија и њоејика Јована Христиића* на Филолошком факултету у Београду 5. јуна 2008. године, а Наталија Јелић одбранила је магистарски рад *Драме Јована Христиића* на истом факултету 15. октобра 2010. године.

2008. године одржан је научни скуп *Модерни класицисти Јован Христић*² (Јовановић 2009) у оквиру научног пројекта *Поетика друже њоловине XX века*, којим сам имао част да руководим, а наредне, 2009. године појавио се, под уредништвом професора др Александра Јовановића, зборник радова³ са истим насловом и прилозима двадесет аутора и преко 470 страна текста, у издању Института за књижевност и уметност и Учитељског факултета. Вјерујем да би се Христић изненадио и обрадовао пажљивом и прецизном читању и новим именима. Ако се томе дода и зборник *Поезија Јована Христића*⁴ (Гордић – Негришорац 1997) што га је објавила Матица српска 1997. године као резултат разговора за округлим столом, уприличеним поводом уручења Змајеве награде Јовану Христићу, онда се статус овога pjesника у српској критици и науци о књижевности може оцијенити као веома повољан. Тај статус су већ успоставили и учврстили Миодраг Павловић, Иван В. Лалић, Љубомир Симовић, Борислав Михаиловић Михиз, Петар Џацић, Никола Кољевић, Карло Остојић, Богдан А. Поповић, Славко Гордић, Александар Јовановић, Александар Петров, Радивоје Микић, Ђорђије Вуковић, Леон Којен, Саша Радојчић, Драган Хамовић, Михајло Пантић, Васа Павковић, Иван Негришорац. Данашњи разговор, који се одвија у оквиру пројекта *Смена њоетичких ѡпарадиџми у српској књижевности XX века: национални и европски контексти*, тај статус ће, сигуран сам, још више учврстити. Покушају да се у свом излагању усредсредим управо на тај контекст.

Истински се радујем што у овом разговору учествују колегинице и колеге са Факултета драмских уметности, са Христићевог факултета. Христић је, као и његов пријатељ Иван В. Лалић, истицао да се један стваралачки опус не може комадати, иако смо ми то чинили да бисмо што боље освијетлили један захваћени дио – поезију, или зато што за цјелину опуса нијесмо једнако компетентни. Ово је прилика да равноправно и равномјерно говоримо о Христићевом лирском, драмском и есејистичком стваралаштву. У нашем зборнику *Модерни класицисти Јован Христић* више пута је примијеђено међусобно прожимање Христићеве лирике и драме, а најзричистији су у том погледу били др Слађана Јаћимовић (Јаћимовић 2009: 291–313), која је цио свој прилог, иначе изванредан, водила у том смјеру, и др Драган Хамовић, који је инсистирао на дијалогичности и драматичности Христићеве pjesме (Хамовић 2008: 47–54). Та унутарња дијалогичност и

² Научни скуп *Модерни класицисти Јован Христић* одржан је као 10. по реду у серији *Поетика исцраживања* Института за књижевност и уметност у Београду 15. и 16. октобра 2008. године. Припремом научног скупа руководио је проф. др Александар Јовановић.

³ Аутори у зборнику: Јован Делић, Драган Хамовић, Александар Петров, Михајло Пантић, Леон Којен, Бојан Чолак, Александар Јовановић, Тихомир Брајовић, Саша Радојчић, Светлана Шеатовић Димитријевић, Бојан Јовић, Иван Негришорац, Слађана Јаћимовић, Милета Аћимовић Ивков, Бојана Стојановић-Пантовић, Александар Милановић, Сања Париповић, Јелена Новаковић, Персида Лазаревић ди Ђакомо и Марта Фрајнд.

⁴ Аутори: Љубомир Симовић, Јован Христић, Михајло Пантић, Радивоје Микић, Александар Јовановић, Васа Павковић, Иван Негришорац, Саша Радојчић.

драматичност пјесме тачка је сродности Христићеве поезије са поезијом Љубомира Симовића.

Такође је више пута говорено о такозваном „елиотовском синдрому” Јована Христића, о најприснијој повезаности његовог пјесничког и драмског дјела са његовом есејистиком. Поновићу, по ко зна који пут, да је Христић бриљантан есејиста; интелектуалац широког и класичног образовања, fine ироније, озбиљне поетичке самосвијести. Вјероватно отуда и толика љубав према Исидори Секулић. Није имао ни тридесет година када је писао чувене есеје о Стерији и Лази Костићу, данас незаобилазне и неопходне за разумијевање самога Христића. То су његови оријентирани у традицији. Стерија је његов избор и његов врх: његов ближњи. И то Стерија пјесник, прије свега; мудри меланхолик. У Стеријином стоицизму мудрог меланхолика видео је себе. То је вријеме када је српска култура поново откривала Стерију пјесника, вријеме покушаја превредновања нашег класицизма и романтизма. Христић је показао зрелост прије тридесете, а „зрелост је све”. До зрелости је веома држао, не само због Шекспира. Само зрео човјек може имати зрео однос према традицији – однос креативног избора. И у том погледу Христић је елиотовац: традиција се не наслеђује; она се стиче креацијом и избором. Ерудиција претходи избору, а у избору је суштина модерног односа према традицији; у избору и у историјском осјећању. Зато је Христић избор претпостављао ерудицији; то је слиједило теоријски нужно из модерног, елиотовског схватања традиције. Није довољно свашта знати; неопходно је изабрати из усвојеног и освојеног; учинити изабрано својим; ускладити га са својим сензибилитетом и историјским осјећањем. А да би се имало шта бирати, мора се доиста доста тога знати. Христић је био један од наших свезнадера који је своје знање умιο да контролише и да из њега бира. Елиот је педесетих година па надаље навелико откриван у српској поезији и књижевној мисли. Миодраг Павловић је свој избор из традиције врхунски креативно реализовао својом *Анџологијом српског њесниџиџива* (Павловић 1964) и есејима о поезији, развијајући своју књижевну мисао и пјесничку самосвијест. Елиота су преводили и Јован Христић и Иван В. Лалић усвајајући, такође, његову идеју избора из традиције. То ће бити – поновимо више пута – идеја по којој ће се препознавати модерни пјесници и мислиоци о књижевности.

Христић је био сумњичав према „распјеваној”, „пјевљивој” поезији, што је дио његове антиромантичарске побуне. Стерија припада класичној традицији „у којој се поезија не пева већ пише”, а инсистирање на класичној метрици Христић види као „потврђивање достојанства поезије као писане литературе” (Христић 2005: 14). Класични пјесник је учен, склон цитатима и алузијама, пјесник културе, како то данас кажемо, какав је био и Христић. Поступак цитатности је „много више од манира”, јер „смислено је показао да поезија, као и свака друга литература, зависи од свега онога што је до тада било написано” и „улази у традицију литературе и писане речи”. Поезија се увијек наставља на поезију; поезија омогућава поезију, поготово ако

се цитатност пренесе и на план ритма и пјесничких облика; „има песама које никад не би могле бити написане да неке друге песме нису пре њих већ биле написане” (Христић 2005: 16). Та је поезија „постављана у један изграђен формални идеал песништва”, до којег се долазило и преводима класичних узора, па је Стерија „неке од својих најбољих стихова исковао преводећи Хорација” (Христић 2005: 15). Ријетко смо гдје могли прочитати код наших модерниста овако изричит став о значају превода за једну националну поезију. Подсјећајући на значај заборављеног Стеријиног списа *О српском слоџомерију*, Христић оспорава увријежена и понављана мишљења књижевних историчара да је наш класициста вјештачки преносио поезику једног класичног језика – латинског – у други, прозодијски другачији језик – српски, те да је подређивање српског језика латинској метрици узалудан посао. Биће да је Христић у праву када каже да је то, прије свега, испитивање могућности нашега језика (Христић 2005: 15).

Од нарочитог аутопоетичког значаја јесте Христићева одбрана Стеријине интелектуалне поезије као поезије. Христић се просто обрачунава са ставом да је интелектуална поезија сумњива поезија, истичући управо Стеријин примјер: његова поезија је интелектуална, „али у исто време и поезија” (Христић 2005: 17). Одсуство дидактике, поуке и идеолошког ангажмана у тој поезији Христић види као пјесникову врлину. Али зато је „дискурзивна амбиција” – према Христићу – једна од основних особина Стеријине поезије и израз је тежње за универзалношћу. Ваља имати на уму Христићеву тврдњу, коју видимо и као аутопоетичку – да постоје два начина на које је поезија постизала и постиже своју универзалност. Прво, „тима што у једном једином људском искуству открива његове последње, основне и универзалне елементе” или, друго, „што свако искуство ставља у једну општију схему односа, користећи га као премису за даље извођење”. Стерија је – вели Христић – „углавном хтео да једно искуство закључи дискурзијом, као што је једну дискурзивну мисао хтео да потврди искуством” (Христић 2005: 20). Слика у Стеријиној поезији је повод за „подужи ланац дискурзивног закључивања који се, опет, завршава и закључује једном сликом”. Слика постаје предмет „не унутар кога, већ над којим настаје поезија”, те је „алегорија била најприроднији израз те поезије” (Христић 2005: 21).

Однос према вриједностима, који Христић налази у Стерије, такође је аутопоетички Христићев став: „Као класично образован дух, Стерија је имао осећање за нужност, за један логос који влада свим стварима. Иза његове поезије налази се добро урађен и дефинисан склоп вредности, у којем свака људска вредност добија своје одређено место. И то представља основну врлину његове поезије” (Христић 2005: 23).

И Христић је, несумњиво, био човјек са чврсто израђеним системом вриједности. Стерију је, као и многи, сматрао оцем српске драме, мада је највећа Христићева љубав припадала трагедији, а не комедији. Нема трагедије без чврстог система вриједности. Жртвује се и гријеши због нечега веома важног. Трагедија, барем она грчка, искључује нихилизам. Свијест о трулежи

у сопственим грудима не искључује вриједност живота, људског постојања и стоичко подношење зла. Трагично осјећање живота и свијета подразумијева вриједност и живота и свијета. Безвриједно се не жртвује, не страда. Безвриједно је отпад; безвриједно не може бити жртва. Зато је Христић озбиљан. Нема комфорних решења: универзализује свакодневно; проблематизује наизглед непроблематично.

Христић наглашава Стеријин „слух за битно” и луцидност „да раздвоји оно што ми о свему осећамо и оно што је у свету нужно”. Зато Христић не види Стерију као песимисту, већ као мудраца „који је видео нужност и пролазности и привида” (Христић 2005: 23).

Да би показао супериорност Стеријину над „поетичном” поезијом пуном приватности, Христић пореди Стерију и Ракића, и то око теме пролазности, па закључује да је Стерија, као велики пјесник, умιο да осјети трагичну димензију пролазности, што оспорава Милану Ракићу, према чијим стиховима не може да уздржи иронију, па и цинизам: „У његовим стиховима ми се осећамо као да претурамо споменаре и ормане својих прабаба, али смо веома далеко од тога да осетимо трагичност људске судбине” (Христић 2005: 26). Христић је сјајан када хвали Стерију, али нијесам сигуран да је сасвим у праву када немилосрдно исмијава Ракића.

Стерија је – вели Христић – „у својој поезији створио једну метафизику ништавила”. Ако посљедњи тренутак у којем човјек остаје „коначно и неопозиво сам” није приватан тренутак, већ тренутак „општости и нужности”, тренутак преласка из живота у ништавило, онда је ништавило „најуниверзалнија и најнужнија категорија људског постојања” и „основна категорија Стеријине поезије”. Ништавило се супротставља животу као што се вјечност супротставља времену: „Стога није немогуће претпоставити како је Стерија наше изгледе на вечност видео у нашим изгледима на ништавило”. Он је ништавило подигао на ниво универзалног елемента: у Стеријиној поезији оно добија и своју реалну, и своју елементарну егзистенцију, а у „Земљи добија статус и ранг елемента” (Христић 2005: 29–30). А то је, по нашем осјећању, сасвим блиско Дучићевим стиховима који слиједи, па утолико више чуди одсуство разумијевања и за оваквога Дучића:

Кад мој прах, Творче, мирно пређе
У грумен глине ужежене,
Тад неће више бити међе
Између тебе и измеђ мене. (Дучић 2000: 90)

Ништавило није пуко ништа, већ универзалан и принцип и елемент: Земља, вјечност, људска судбина; „усев” вјечности – трулежи која нам клија у грудима.

Христићеви ставови о стоицизму у Стерије такође су аутопоетички. Није стоицизам само низ моралних правила, нити се стоичка философија смије редуковати на неку врсту „моралне митологије”. Стоици су хтјели да виде човјека као материјално биће, „као нераздвојив део једне космоло-

гије, стоици су хтели да човека као морално биће виде у једној космологији, и да његову судбину схвате у оквирима оне нужности и оног каузалитета који влада читавим светом” (Христић 2005: 31). Отуда је човјек космичко биће, „космичка звер”, како ће то понекад рећи пјесници авангарде. Свијест о људским ограничењима истовремено је и свијест о припадности космосу и космичком јединству, и она не би смјела водити у резигнацију. Човјекова судбина дио је природне, космичке нужности; ако сунце има неке своје границе, мора их имати и човјек.

Видећи Стеријину поезију у нашој књижевности „као редак тренутак зрелости” и мудрости, као риједак срећан спој поезије и метафизике, као одбрану вриједности и става да – упркос ништавилу, чији усјев носимо у грудима – „не смемо бити паралисани”, видећи и ништавило као оно што „чини право достојанство људске судбине и што људске напоре позива на зрелост и озбиљност”, Христић закључује да је Стеријина поезија нужно била „по страни од свога времена”, али и „по страни од сваког времена”; свако вријеме, међутим, има шта да научи од Стерије „о стварима мудрости и поезије” (Христић 2005: 32).

У Стеријиној свијести о елементарном Христић је видео његову оригиналност, којом је наш пјесник „на неки начин разгрнуо наносе нашег и европског класицизма, иако му је као песник био у приличној мери веран”, па ће – према Христићу – Лаза Костић поћи „трагом једне изворне класичне инспирације”. Стерија му је био „велики претходник”. Јован Христић, дакле, доводи у блиску везу двије своје велике пјесничке љубави; два ослонца у традицији.

Космолошку страну естетичког идеала љепоте и хармоније Христић истиче и у Лазе Костића. У Костићевој пјесничкој „философији” „све се завршава лепотом и пропада у лепоти”. Љепота је, дакле, и космолошка категорија. Ријеч је, дакле, о космолошким димензијама једне имагинације и космолошким амбицијама њене поезије. Тако повезивање истине са свјетлошћу има у Лазе Костића космолошки карактер, и хеленске коријене, па ће Костић и поезију поставити као космолошки принцип раван свјетлости, чиме ће се приближити романтичарској имагинацији. Тако је Лаза Костић учествовао у романтизованој слици антике, карактеристичној за европску поезију. Будући да је космолошка категорија, Костићева поезија је и „космолошка валоризација” човјека. Лаза Костић је човјеку дао и у човјеку видио „космичке размере”, па и „космичку елементарност”: човјек је постао „елеменат истога реда као што су вода, ватра, ваздух и земља”. Космичку елементарност човјекову Костић је нашао у „фигури античке теогоније, титану”, па је Костићева космологија титанска, макрокосмичка: човјек је стављен у исти ред са свемиром, па хеленска Костићева инспирација – према Христићу – сеже „до предхомеровских теогонија и космогонија”, тако да су људска тежња и моћ „силе елементарне колико и море, колико и гром, колико и ветар, колико и пламен”. Анализиравши стихове „Вилванке”, „Прометеја” и „Santa Maria della Salute”, Христић закључује да се

пјесникова „имагинација креће од космолошке визије пјесника, и враћа се космолошкој визији поезије”, односно да „Лаза Костић има хеленско осећање за космичко и судбинско, али и романтичарски укус за патетично”, да је „хтео да хеленизује романтизам, и да романтизује хеленизам” и у том „процепу између романтичарства и хеленства, он је био сувише озбиљан за оно прво, сувише патетичан за ово друго”. Христић му види пандан и узор у Микеланђелу, чији су сликарство и скулптура „у највећој могућој мери” остварили „титански идеал антике” (Христић 2005: 45).

Христић је видио како су се у Лази Костићу, „врхунском песнику нашег романтизма, спојила и стопила романтична инспирација са класичарском поетиком, и скоро да величина Лазе Костића лежи у том споју опречних елемената који можемо наћи само код великих песника” (Христић 2005: 13). Све у складу с Костићевом поетиком јединства супротица.

Као неспоран, Христић оцјењује допринос Лазе Костића „нашој песничкој дикцији и нашем језику”, истичући у први план његове кованице и тражећи више пажње и разумијевања за његове каламбуре. У настојању „да речи звуче својим значењем, и да значе својим звуком”, он је морао да „у једном важном погледу изнова ствара наш песнички језик”. До њега је наша поезија живјела „на минималним формалним претпоставкама”, па је он „морао да изнова пише читаву нашу поезију”. Свој звучно-значењски идеал досегао је у октавама пјесме *Santa Maria della Salute*; „врховни склад музике и смисла”, „Армонију сфера” коју је, као звучну визију, „чуо једне зимске ноћи тамнујући у пештанској тамници”. Лаза Костић је, за Христића, филозофски пјесник, што не подразумејева толико оригиналну филозофију колико оригиналну поезију. Његова поезија је, међутим, „у многим тренуцима трагично испод његових филозофских и песничких амбиција”. Зато Христић овако поентира свој есеј о Лази Костићу: „ако на било који начин желимо о њему озбиљно да говоримо, морамо углавном да говоримо о ономе што је могао да напише, а тек делимично о ономе што је заиста и написао” (Христић 2005: 57).

Христић је нашу традицију мјерио строгим мјерилима и тако из ње бирао. Класицисти су на том суду прошли мање лоше од романтичара: класицисти нијесу имали много шта да кажу, али су увијек знали како рећи оно мало што су имали; романтичари, с малим изузецима, нијесу имали шта да кажу нити су знали како то рећи. „Лаза Костић је имао шта да каже, али се нашао у једној трагичној ситуацији у којој се бављење озбиљним песничким темама сматрало поузданим знаком стваралачке немоћи, неписменост знаком непосредности, хаос знаком испирације” (Христић 2005: 57). Утолико је Христићево истицање Стерије и Лазе Костића значајније.

Лаза Костић је све, или скоро све, што Христић бира из романтизма као ослонац у традицији – његово хеленство, космолошку визију човјека и свјетлости, однос према језику, склоност ка философији и философији поезије, јединство звука и значења, односно „Армонију сфера” и чежњу за савршеном формом, достигнутом у станци његове пјесме живота.

Христић је човјек антике, превасходно Грчке, али и Хорација, јер је стара Грчка, за њега, *традиција свих традиција*; све друго је у сјенци њенога сјаја. Зато се не чуди без разлога Ђорђевићу Вуковићу откуда оно Христићево неподношење Дучића – дуго заљубљенога у антику, готово паганина скоро све до пута у Палестину, поштоваоца старе Грчке – а обожавање Душана Матића – надреалистичког пјесника, који са античким идеалима није имао много заједничког (Vuković 1988: 91). Биће да Христић није марио за „александринце”, који и нијесу александринци, ни за дубровачке мадригале, ни лажне валцере, а признаје да су му се, као и Павловићу, допадале Дучићеве пјесме у кратком стиху. Христић није склон метричкој строгости, сасвим је несклон „пјевљивом” стиху, већ стиху релативно дугом, кадром да понесе рефлексiju, блиском говорном ритму. Христић је, што се са пјесницима догађа и кад су философи, био подложен различитим идеалима; једном античком, старогрчком, класичном и класицистичком, и другом авангардном, винаверско-матићевском. То се види и по Христићевом слободном стиху испод кога се слуги Стеријин хексаметар. Наш слободни стих – гле, чуда – понешто дугује традицији античког сталног облика, за коју би се очекивало да му је нешто најдаље, и у случају Јована Христића, и у стиху Ивана В. Лалића: у подтексту Христићевог стиха је Стеријин, а у подтексту Лалићевог Илићев хексаметар.

Изненађује, барем на први поглед, Христићев однос према Војиславу Илићу. Очекивало би се да би му морао бити ближи овај хладнокови пјесник, поштовалац антике, реформатор хексаметра. Христић се, за разлику од Лалића, сасвим негативно одређује према Илићевом хексаметру, тврдећи да је „сасвим вештачки начињен” и да „расплињава наш стих” (Христић 2005: 109). О Илићевом стиху мислим потпуно опречно: српски језик нема природнијег хексаметра од његова, а тај новостворени дуги стих био је добитак за српско, па и за хрватско (Крањчевић) пјесништво, способан да изнесе и рефлексiju и опис. Не може се, логично и досљедно, хвалити Лалићев, а ружити Илићев стих: Илић је, за Лалића, основни пјесник, а његов стих је узор Лалићевом хексаметру.

Биће да је у Војиславу и војиславизму Христић с разлогом видио претходника нашег парнасо-симболизма, Дучића и Ракића и њихове тежње за „завршеном формом”, за римом, чистом, правилном и богатом, за дескрипцијом и „визуелном сликом”, а све му је то било „туђе”. За версификацију наших парнасо-симболиста: Дучића, Ракића и – са малим изузецима – Божића, Христић вели да се сувише брзо „претворила у сопствену карикатуру” (Христић 2005: 108). Ракићево, па и Дучићево, мајсторство у римовању, трагање за ријетким и богатим римама, Христић види, и притом заиста претјерује, као вид те аутокарикатуре. Неће бити да је дванаестерац Дучића и Ракића вјештачки и увезен: дванаестерац има блиставу и виртуозну традицију у дубровачко-далматинској књижевности. Неће бити да је тај стих само „празно реторичко испуњавање броја слогова”, ма колико да га је Винавер успјешно пародирао. Неће бити ни да је Илићева, односно Дучићева,

дескрипција водила у „стереотип, естетизам и прециозност” (Христић 2005: 109). Пјесник има право и на погрешне оцјене, поготово кад оне долазе из перспективе једног поетичког програма.

Према Дучићу и Ракићу Христић има негативан однос и када је ријеч о виђењу Византије: она за њих „не представља извориште једне аутентичне културе” (Христић 2005: 102–103), већ само „одблесак спољног сјаја и раскоши” (Христић 2005: 103). За њихову визију историје каже да је „прилично наивна, данас помало смешна, театрализација историје”. Неће бити да је баш сасвим тако: није ли Ракић са *Симонидом* и *Јефимијом* увео културне вриједности међу пјесничке теме, и то као вјечне вриједности, и није ли тиме започео оно што ће касније развити Васко Попа, Миодраг Павловић, Иван В. Лалић и други?

Са Бојићем, по Христићу, почиње продубљивање Византије у нашем пјесништву, које добија „праве димензије песничке визије историје” (Христић 2005: 103). „У Бојићу је потрес векова”, цитира Христић драгу му Исидору. Те оцјене наших парнасоваца према историји, углавном, важе и данас, а ја сам увјерен да их је неопходно нијансирати.

Христић није имао разумијевања за Момчила Настасијевића. Настасијевић и Матић су, за њега, антиподи: Настасијевић је, поведен древношћу, као „матерњу мелодију” нашег језика „покушао да канонизује углавном мртву и вештачку лексику и синтаксу” (Христић 2005: 82). За једног бергсеновца, Станислава Винавера, Настасијевић је био иноватор у језику и велики пјесник, као и касније за Попу и Павловића. За Христића је то мртав језик. Надамо се да није био у праву.

На другом мјесту – у есеју о Ивану В. Лалићу – Христић каже да је Настасијевић, мислећи да открива „матерњу мелодију” нашега језика, „у ствари откривао једну могућност чвршће организације стиха” (Христић 2005: 106), што ће, на други начин, радити и Душан Матић. Христић је овога пута сасвим у праву.

Растко Петровић је, за Христића, „без сумње највећа личност наше модерне књижевности”. Ми још нијесмо спремни да видимо до које је мјере овај пјесник „управо у својим песмама велики прозни писац, и да су једино његов изузетан темперамент и висока температура која избија из његових текстова били у стању да му стих одрже на потребној удаљености од прозе”. Он је једини „прихватио изазов прозе” и поставио једну граничну могућност (Христић 2005: 107–108). Другу граничну могућност нашег слободног стиха поставио је Васко Попа (Христић 2005: 108–109). Између тих двију граница – мисли Христић – крећу се Модраг Павловић и Иван В. Лалић, а вјероватно у том простору Христић види и свој слободан стих.

У авангарди Христић има неколико ослонаца: Матић, прије свих, па Винавер, управо спомињани Растко Петровић и, по мом осјећању, Милош Црњански. О Винаверу и Матићу Христић има запажене, можда и понајбоље есеје. Винавер је велики смјехотворац, мајстор пародије, али у другом дијелу наслова Христићевог есеја о Винаверу стоји – „Искушење озбиљног”

(Христић 2005: 58). О озбиљном је, дакле, ријеч. И када Христић види Винавера као глумца: „Он је хтео да опчини превасходно глумачким средствима. У својим текстовима Винавер је говорио, али је говорио као човек који се налази на позорници, суочен са мраком гледалишта из кога треба да изазове језу и дрхтај пред тајнама које открива” (Христић 2005: 59). Већ је наслов, односно његов други дио, усмјерен полемички на Скерлића, који је писао да је о Винаверовим пјесмама тешко писати озбиљно.

Винавер је један од малобројних међуратних критичара који се и данас могу читати. Он је оригиналан када пише о десетерцу и, тим поводом, о српском језику, а његова анализа наше међуратне поезије „спада међу најлуцидније што је о нашој поезији речено” (Христић 2005: 59). Његови преводи су „пример уметности превођења”. И у пародијама и у поезији озбиљнији је „него што мисле његови противници, а неозбиљнији него што мисле његови браниоци”. Био је, као бергсоновац, противник мртве кристалографије супротстављајући јој „живи трепет музике”. Бергсонов утицај је прожео Винаверов живот колико и дјело (Христић 2005: 60–62). Магновење и трепет, односно сатрепетност, Христић види као кључна Винаверова својства, а математику као пут до симболичке естетике која би водила до открића израза врховне тајне космичког склада. Математика, магијске пјесничке ријечи и магијска музика могу довести томе циљу.

Христићу је блиска Винаверова критика десетерца: десетерац изражава племенску, колективну мисао и етику, а није у стању да изрази личност, космос и њихов међусобни однос. Винавер је вјеровао у модерну језичку формулу, у модерни стих и ритам, изван свих граматичких и метричких правила; у формулу разноликости и склада, непрестаног настајања и склада, у којој ће бити усклађене све силе васионе. Трагао је за својом језичком пјесничком мелодијом која би се ослањала на модерни градски говор, на ријечи малога броја слогова, на кратак стих, обиље унутрашњих рима у кратким размацима, рима које изненађују, на сажет говор пун наговјештаја, што је покушао да оствари у својој поезији.

Сви који су о Винаверу писали истичу га као једног од највећих експериментатора у језику, али Христић је врло строг судија, па каже: „Али ако се његов утицај не може порећи, Винавер није довољно велики песник да би се он могао и одредити”. Одмах додаје: „Тешко је замислити како би наш модернизам изгледао без Винавера и његовог – вероватно највише усменог – утицаја, али је Винавера исто тако тешко замислити међу онима за чија би се имена наш модернизам морао неповратно везати” (Христић 2005: 63–64). Овдје би термин *модернизам* обухватао оно што данас зовемо *авангардом*.

Винаверов усмени утицај био је, вјероватно, снажан, али не заборавимо ни Винаверову писану критику, ни пародије, ни манифест, ни књижевна дјела. По томе је он дао одлучујући печат нашој авангарди, а не по усменом утицају. И по сабраним дјелима Момчила Настасијевића, свакако. Хумор је његово доминантно својство, а пародија доминантни стилски поступак.

Хумор му је, можда, дошао из епиграма у поезију која је изворно дуговала симболизму.

Ипак, према Христићу, Винавер је „имао више критичког него песничког духа. Ограниченост домета његове поезије, парадоксално, долази од језика који није успијевао до краја да уобличи. Одрекавши се свих конвенција што су му претходиле – и романтизма, и десетерца, и парнаса – Винавер није, осим пародије, пронашао смјер у којем би кренуо и који би био магистрални смјер његове поезије. Он је, несумњиво, био и остаће један од најхуморнијих пјесника наше поезије. Често смо – вели Христић – „склони да га потценимо, јер је остао расут, окренут свима странама, без видљивог средишта, изван свих граница и обзира: чудна, неухватљива и хаотична личност која – као Алисин зец – јури с краја на крај света и времена за неким својим фантомима у којима се налази и драгоценост зрно истине о поезији и језику” (Христић 2005: 73).

Христић ће споменути Винавера и када говори о Ивану В. Лалићу и његовом односу према Византији: Винаверов есеј *Скерлић и Бојић* оцијењен је као један од кључних „за разумевање нашег песништва” (Христић 2005: 102–103). У њему се указује на Дучићев, Ракићев и Бојићев однос према Византији и потврђује Винаверово „историјско осјећање” у елиотовском смислу ријечи.

Свој однос према надреализму Христић је сасвим прецизно одредио у есеју о Матићу. Говорећи о Матићевој привржености надреализму у часу када је писао о *Јавној йџици* Милана Дединца, Христић наставља:

„Ко му, уосталом није био привржен? Чак и да данас немамо нимало симпатија према њему (потребно је, признајем, сувише занесености да би се оне могле још увек имати), ко, бар у једном тренутку своје литерарне младости, није био одушевљен обећањима која је надреализам тако нештедимице нудио, да би их касније – као и сви литерарни покрети – изневерио? Иако се амбиција надреализма састојала у томе да буде нешто више од искључивог литерарног и уметничког покрета, његови приврженици – ма колико нам то може изгледати парадоксално – схватили су га исто онако као што се схвата било која друга литерарна школа. Због тога се он врло брзо претворио у догму, далеко искључивију и несавитљивију од других литерарних догми, у литературу чији је презир према литератури сасвим литераран” (Христић 2005: 75).

Све је сасвим јасно: ако је и било код Христића каквих заноса надреализмом – а све су прилике да их је било – било их је рано и били су краткотрајни, с површним и занемарљивим трагом на његовој поезији. Неосимболизам као синтеза симболизма и надреализма, а самим тим и надреализам, једва да је и окрзнуо Христића, а ако јесте, онда само у првој пјесничкој књизи, или плакети, како се тада говорило – у *Дневнику о Улису*. Христић није морао, попут неких других пјесника, Боре Радовића, рецимо, да се касније ослобађа од надреализма и да се пати с надреалистичким наслеђем. А ријетко је ко тим наслеђем успијевао рационално да влада, да га пре-

твори у ризницу и ковницу смјелих пјесничких слика које свјесно призива, ствара и контролише, како је то чинио Васко Попа. Али то онда више није надреализам, поготово није „надреалистичко бунцање”, већ свјесно трагање за надреалном пјесничком сликом; симулирани, контролисани надреализам; самосвјесни „надреализам”.

Па, ипак, у нечему је Христић близак надреализму, превасходно Душану Матићу, надреалисти „искоса”, како је он – Матић – понекад скептично гледао Бретона. Христић је био опсеђнут Матићевом идејом *једначења њезије и живоџа*, али и Матићевим „пропланцима ума”, односно есејима; додајмо – поетским, асоцијативним есејима. Христића је Матић фасцинирао нечим што није чисто надреалистичко својство, а то је остварена читава скала људских могућности изражавања: „од крика, који као да нам се откида од самог меса, до интелектуалне формације, *чистић ума*” (Христић 2005: 79). А *чистић ум*, зацијело, није надреализам, као што ни Матић није био узоран надреалистички вјерник. Ту, у том широком распону људских могућности изражавања у поезији, и на пропланцима есеја, Матић и Христић су били својта, ближњи. Зато је Христић један од најбољих Матићевих тумача.

Матић је, за Христића, писац „који од нас непрекидно тражи да изналезимо и стварамо нове појмове како бисмо о њему уопште могли говорити”; код њега постоји нешто „што се налази са оне стране литературе”; што се не да свести на постојеће категорије и класификације; његови текстови се преливају „преко граница облика које имају”. Матић је, према Христићу, „можда једини који је успео да извуче праву поуку из надреализма: требало је да он буде превазилажење литературе, а не стварање (данас имамо погодан израз за то) антилитературе. Прави циљ је нешто што се намеће *с оне стране* литературе” (истакао Ј. Х./ Христић 2005: 75–76). Његови текстови теже и држе нашу мисао сасвим отвореном „*ка недовршеном бескрају*”. Христић упозорава на учесталост двију ријечи у Матића: *бескрај* и *бдење*. У бдењу се постављају питања зарад суочења са бескрајем; бесконачност питања постављена је коначности одговора.

Христић указује на Матићев есеј *Истиина као конструиција* као на кључни. Истина је производ сазнања и не постоји прије њега. Не постоји једна истина већ истине; оне чак ни не постоје већ *истијају* и бивају превазиђене у сазнајном процесу, у процесу стварања. Дух је, у суштини својој, слобода и стварање, а у односу на стварност – истина је конструкција.

Поезија је „муњевита истина”; једино је у њеној природи не да замјенује живот, већ да га чини присутним. Поезија настаје из жеље за што потпунијом присутношћу живота. Поезија је прво егзистенцијални, па естетички проблем (Христић 2005: 79).

Матић је противник тјескобних, игленоушних концепција (о томе сам писао око 1980. године), па – као и Христић – често понавља: „бити зрео, то је све”. За Христића је несумњиво да је Матић „успео да створи један песнички идиом који је од прворазредног значаја за наше песништво”, а

то је тек постало јасно појавом збирке *Баџдала* (1954), једне од „најнеобичнијих и најсвојеврснијих књига у нашој модерној поезији” (Христић 2005: 81). Он је наше пјесништво приближио живом говору, али је успио да открије, и у поезију утка, неке „древне мелодије”, попут лирских тужбалица; да оствари широке распоне језичког израза који носе широке распоне нашег постојања. Христић оцјењује да „ниједан наш песник није до те мере успео да искористи све могућности које пружа наша синтакса, још увек неканонизована строгим правилима реда и распореда речи у реченици” (Христић 2005: 83). Христић је, дакле, умιο да уочи и пјесников рад у језику, на синтакси, те да његова достигнућа високо оцијени.

У есеју *Висораван ѓде ѓоре звезде*, с поднасловом *Фаниџазија* у заградџ, проговорило је Христићево искуство драмског писца – есеј је отворен према интелектуалној драми. Христић је довео у везу два временски веома удаљена мислиоца, Француза и Србина, Блеза Паскала и Душана Матића. Дијалог међу духовима учињен је стварним. Есеј се вратио своме почетку – сократовском дијалогу, или је постао својеврсна интелектуална драма (Христић 2005: 86–96).

Ако је тачно да је прва Христићева пјесничка књига – *Дневник о Улису* – двије године била необјављена, онда је то, књижевноисторијски гледано, велика штета: да се појавила 1952. године, када и *87 љесама* Миодрага Павловића и годину дана прије Попине *Коре*, Христић би се сврставао у прву генерацију послератних модерниста. Мени је, уз то, симптоматичан наслов, односно његов синтаксичко-семантички склоп који неодољиво подсјећа на Црњанског: оно *Дневник о...*; *Дневник о Улису* као *Дневник о Чарнојевићу*; Улис као двојник пјесничког субјекта, као што је Чарнојевић двојник Петра Рајића. Одисеј је, не заборавимо, био омиљени јунак Милоша Црњанског; по њему, Одисеј је главни јунак свјетске књижевности, а *Одисеја* најзначајније дјело; повратник из рата; повратник на Итаку. О Итаки да и не говоримо. Асоцијације воде и према Џојсу, Камију, Кавафију, али Одисеј је у XX вијеку био и Србин, и ја на томе инсистирам. Можда понајвише Србин. Са *Улисом* се Христић, дакле, наслонио и на домаћу традицију и на традицију свјетске књижевности, а ипак остао свој.

Поезија између два рата, а ту Христић мисли превасходно на поезију авангарде, није имала смисла за историју. Она је била у знаку побуне против традиције и у знаку гађења над историјом, било да је ријеч о Црњанском виђењу српског средњег вијека као лажног сјаја, било да је у питању гађење над сопственом ситуацијом и историјским удесом, над ужасима Првог свјетског рата; жаљење за младошћу проведеном у бесмисленим туђим биткама и рововима, на лешевима; било да је то искуство сажето у пркосни повик Растка Петровића, који као да је био повик цијеле једне генерације:

„Шта историја, шта Каледонија!”

Тридесетих година двадесетого вијека историја постаје преокупација значајног броја модерних пјесника, и то преокупација потпуно независна од владајуће идеологије, чак њој опречна у наших најбољих пјесника и када

су јавно били правовјерни. Осјећање историје дио је тада актуелне поетике традиције и тежње за успостављањем покиданих континуитета и код Васка Попе, и код Миодрага Павловића, и код Ивана В. Лалића, и код Љубомира Симовића. Нема успостављања односа према традицији без историјског осјећања.

Градећи сопствени програмски избор из традиције, водећи критичар послератног модернизма Зоран Мишић, инсистира на негативном односу према канонизованој традицији. Његова традиција, односно његов избор из традиције, мора се ослободити седам „традиционалних навика” нашега пјесништва. Исти критичар ће се залагати за стварање сопствене митологије наше књижевности, односно за „универзалност националних симбола” инсистирајући на значају косовског завјета и „митске свести” за српску књижевност и културу, посебно за поезију.

Трагање за традицијом, дакле, Христић сматра једном од најпресуднијих одлика модернизма педесетих година, и то трагање за „другом традицијом” која се битно разликује од већ канонизоване. Нарочит значај Христић даје антологијама Васка Попе: његове антологије су биле аутопоетичка упоришта, тачке ослонца у традицији, одбрана сопствене поезије стварањем једне традиције, чијим ће се нужним изданком показати управо Попина поезија.

Попа је близак Христићу по универзализовању свакодневног; по интересовању за космичку позицију човјека, такође. Попа је био велики Стеријин поклоник и поштовалац, а помало и прикривени класициста. Зоран Мишић је убједљив када говори о елементима класичне строгости у Попиној поезији; о срезаности стиха, пјесме, циклуса, цијеле збирке. Ту идеју развија, потврђује и документује Иван В. Лалић, посебно када говори о строгости композиције *Сјоредног неба*; о принципу броја седам, односно јединству тројке и четворке, троугла и четвороугла, у седмици; о средишњој позицији четврте пјесме у сваком циклусу, односно о средишњој позицији четврте пјесме четвртог циклуса у цијелој збирци. И Христић је, као и Попа прије њега, одустао од пјесама у прози.

Христић је пјесник Медитерана, увјерен да је Медитеран колијевка европске културе и цивилизације. За њега је Медитеран превасходно Грчка; у њој је жила куцавица европске традиције; она је „традиција свих традиција”. Миодраг Павловић је открио Медитеран, и Грчку у њему, прије него што је своју пјесничку географију проширио на безмало цио земаљски шар. *Млеко искони* је у том смислу кључна збирка. Природно је што је пјесник *Млека искони* одабрао Христићево лирско обраћање Федру за крај првога издања своје *Анџологије*. Павловићу, међутим, хеленска култура неће бити довољна. Он би радо баштинио све културне и цивилизацијске слојеве Балкана и Медитерана: од Лепенског вира и Винчанског писма, па до наших дана. Павловићев Медитеран је много разноврснији, сложенији, богатији, слојевитији. Он укључује у себе јеврејски свијет, односно јудеохришћанство, и поготово Византију: Атонску гору и на њој српски манастир Хи-

ландар, српско средњовјековље и комплетну историјску вертикалу од неолита.

Јован Христић је, по образовању, био филозоф; „чисти филозоф”, рекао би, па додао, са нешто енглеске ироније: „као да постоји и прљава филозофија”. Тако је продужавао традицију филозофа међу српским пјесницима. „Чисту филозофију” је студирао и Бранко Миљковић, Христићев савременик, који је вјеровао да поезија може да опјева и препјева идеје; да је она „патетика ума”. Тај моменат повјерења у мисао, у церебралност поезије, својствен је обојици. И Миљковић је био загладан у стару Грчку, у њену митологију и рану филозофију као извор кључних сопствених симбола. Збирка *Узалуд је будим* већ насловом указује да јој је у подтексту мит о Орфеју и Еуридики. Миљковић је говорио да је античка симболика универзална; да јој је извориште грчка митологија, па се његов циклус *Ушва златнокрила* може разумјети као покушај ослобођења од те универзалне, античке митологије; покушај да се, како је он говорио, изгради систем симбола на нашој националној митологији. Али није ли и то вид дијалога с антиком? Миљковићево пјевање о елементима такође је у знаку дијалога с антиком и покушај реактуализације у поезији онога што је било између филозофије и митологије и припадало почецима европског филозофског мишљења. Мит–поезија–филозофија–елементи, то је тематски круг у којем се укрштају Христићева и Миљковићева поетска интересовања.

Церебралност и мудрост јесу двије од кључних особина поезије Јована Христића. Ма колико поштовао аутономију умјетности, поезија излази – према Христићевом схватању – испод неког нестварног стакленог звона естетизма: она је, за Христића, израз пјесниковог погледа на свијет, па и моралног и интелектуалног става. Христић је у том погледу дубоко у српској традицији, којој је својствено повјерење, чак вјера у моћ ријечи. Али Христић је јасан. Он не жели да замагљује и мистификује. Јасност га приближава Декарту, с једне, и англосаксонској традицији, с друге стране. У том погледу веома је различит од Миљковића, за кога је поезија по дефиницији нејасна.

Христић нема пјесама до ли *сабраних*, при чему је ово *сабраних* и атрибут и вредносна оцјена. То су пјесме пуне концентрације, мјере и зрелости. Чини ми се да то значење има на уму Иван В. Лалић када насловљава Христићеве пјесме као *Сабране њесме* – мудре, зреле пјесме⁵. И да – као и обично када говори о поезији, има право. Иван В. Лалић је најближи Христићу по односу према класици и класицизму, симболизму, Медитерану, Грчкој, Елиоту, традицији, стиху, па и цитатности. Али ваља инсистирати и на разликама. Стерија им је заједнички, али Војислав Илић је Лалићев. Лалић је више симболиста; постсимболиста, рекао би Александар Јовановић, и за нијансу нејаснији, непрозирнији, тајанственији и загонет-

⁵ У *Напомени њиређивача* Лалић пише: „Синтагма садржана у наслову ове књиге не значи да ће читалац у њој наћи *целокујне њесме* Јована Христића” (Лалић 1995: 135).

нији; неупоредиво већег тематског распона, пјесничког опуса, а нарочито двјема посљедњим књигама – и пјесничких домета. Лалић је „византинац”, прије свега хришћанин, православац; „адвокат” Византије у спору Византија–Венеција. Њему је ближи Сеферисов Елпенор од Одисеја. Лалићу је антика предворје византијског чуда. А то чудо јесте својеврсна духовна синтеза античког наслеђа и јудеохришћанства. Христић је, усуђујем се рећи, паганин. Његов однос према Богу и боговима потпуно је другачији од Лалићевог. Христић је, дакле, више „александринац”, Лалић „византинац”. Из тих основних разлика у односу према темељима културе излазе многе друге. Обојица су полиглоте, „пјесници културе”, „елиотовци”, преводиоци (понекад истих не само пјесника, већ и пјесама), есејисти, критичари и тумачи поезије и традиције. Христић ми је драг по својој „греческој мудрости”, сабраности, меланхоличном стоицизму. Лалић ми је један од најдражих и, у погледу осјећања свијета, један од најближих пјесника.

„Елиотов синдром” је и „александријски синдром”; метонимијска ознака за поступак цитатности и за интертекстуалне игре. Христић истиче управо Елиота као пјесника који је цитате и фусноте увео у моду у 20. вијеку. Поучен Кирилом Тарановским, ја инсистирам још и на Манделштаму (TARANOVSKI 1982). Све је то много прије постмодерне, на два краја свијета, на два различита језика. Христић пише о поступку цитатности и користи тај поступак, са пуном свијешћу да то раде и постмодернисти и да им је и сам својеврсни претеча. Лалић је, не мање, љубитељ интертекстуалног дијалога. И по томе су сродни. И по томе су међу нашим најпроученијим пјесницима. Обојица су писала један о другоме. За крај ћу се осврнути на Христићев есеј о Лалићу.

Своју „другу традицију” – ону неканонизовану, о којој Христић говори поводом Попе и Мишића – Иван В. Лалић је пронашао, прво, у Византији, која је стална тема његовога пјесништва. Она је веза с једним дијелом српске традиције од којег смо били одсјечени, али и веза са Грчком, са „традицијом свих традиција”. Византија је знак нашег учешћа у медитеранској култури, која је – категоричан је Христић – основа свеколике европске културе. Христић с радошћу истиче у први план Лалићеву осјетљивост „за медитеранске и хеленске вредности”, а Византија је пут којим можемо да обновимо класичне вриједности „на начин сасвим природан и спонтан”. За Христића је тај пут „мало заобилазан”, али је он „можда оно најзанимљивије што откривамо у Лалићевој визији Византије”. Јесте за Христића, који према Византији не дијели Лалићева осјећања: Византија је за Лалића изузетна вриједност. Христић то добро зна, али су његови идеали класични.

Зато се већ у сљедећем пасусу каже да је Византија „у извесном смислу – залога аутентичности наше културе” и да, преко ње, имамо „природна потраживања” од европске културе. Она је наша најдубља историјска перспектива, „симбол континуитета који, и прекинут, вреди обновити” (Христић 2005: 104). Потом Христић повлачи паралелу између Лалићевог односа према Византији и Кавафијевог према Александрији: „Они су видели да је Ви-

зантија, односно Александрија хеленистичког раздобља, најобухватнија и најцеловитија перспектива која даје кохерентност и смисао збивањима око нас” (Христић 2005: 104–105; 107–108). Византија је историја која сеже дубоко у митску свијест, приближавајући се нечем архетипском, што би могло да послужи као кључ раумијевања савремених пјесничких преокупација историјом.

Христић оцјењује да Лалић ни као младић није био наиван пјесник, да је већ у *Бившем дечаку* показао „зрелост осећања и визије смрти”, да су мудрост, зрелост и мјера његова својства. Веома је тачан суд да Лалићев слободан стих дугује „класичној дисциплини” и да је избјегао опасност која је пријетила стиху међуратних пјесника – „развејавања у прозу” (Христић 2005: 108). Приближавање стиха говорном ритму процес је који се, према Христићу, може пратити још од Војислава Илића „који је, мислећи да трага за класичним хексаметром, у ствари одвајао наше песништво од певања” (Христић 2005: 109). Може се на Илићев стих и тако гледати, али зар није Илић тај стих учинио изосилабичким, строфичким, римованим? А то нијесу обиљежја говорног ритма. Истина, бројна опкорачења учинила су тај стих флексибилнијим и примакла га говорном ритму.

Лалић је, према Христићу, пјесник који је ишао „најтежим путевима”, тражећи, пробијајући и налазећи свој пут до свога слободног стиха, пробајући и не одбацујући никад сасвим ни везани стих нити сопствени хексаметар. Лалићев слободни стих је, са једне стране, „веома близак обичном говору”, а са друге је „довољно дисциплинован и чврст да би се икад нашао у опасној близини прозе”. Тај „најтежи пут” којим је Лалић ишао Христић види и у пјесниковом односу према визуелној слици, односно традицији јасне и богате пјесничке слике. Визуелна слика је, вели Христић, била одбачена „као дескрипција која сасвим сигурно води у стерилност, естетизам и прецизност” (Христић 2005: 109), мислећи ту на Војислава Илића и на парнасовце. Лалићева визуелна слика превазилази та ограничења. Лалић – то треба јасно рећи – гаји велико, чак највише поштовање за Војислава Илића, па и за Јована Дучића, односно за антологију Богдана Поповића. Он ту традицију визуелне слике баштини природније него што нам сугерише Христић. Тачан је, међутим, Христићев налаз да ћемо у Лалићевим визуелним сликама открити „поверење у лепоту света које су модерни песници, углавном, изгубили” (Христић 2005: 112) будући да је модерна поезија у знаку револта и одбијања свијета. Лалић прихвата свијет у његовој материјалности и конкретности, естетски, гдје *естетско* значи *чулно, конкретно*. Конкретна пуноћа материје води нас значењу, истини и љепоти. У томе је Лалићев подвиг и његова изузетност.

Лалић је пјесник Средоземља, које је повод да се обнови љепота чулног доживљаја и да се она споји са класичним вриједностима мјере, мудрости и зрелости. Христић види Бојића као Лалићевог претка, јер је он наслутио да пуноћа и богатство опажаја спонтано воде мјери, зрелости и сазнању; он је наслутио једну сложенију Византију. Поменувши и пјеснике

других језика – Хелдерлина, Бодлера и Рилкеа прије свих – Христић истиче „да је улога коју су у нашем песништву имали песници других језика понекад подједнако важна и значајна као и улога коју у њему играју песници нашег језика; али исто тако, она може бити значајна само ако се поуке њиховог песничког искуства ослоне на поуке и слутње нашег песништва и нашег језика” (Христић 2005: 119). Тога су и Христић и Лалић били веома свјесни.

Што се есејистике тиче, Христић се у домаћој традицији могао ослонити, и ослањао се, на Исидору Секулић: „Исидора Секулић је, највише од свега, наш велики есејист”, чији су „есеји на граници критичке и имажинативне прозе, час анализа, а час високо литерарна евокација живота” (Христић 2005: 123). Она је најбоље мислила „када је мислила уз неког, уз неку велику уметничку вредност”, а имала је, поред огромног хуманистичког образовања, интересовања (што је, за Христића, обавезно подразумејавало познавање антике), „чуло за контакт кроз страшне временске даљине” и способност „да нађе права поређења и да дозове праве сени” (Христић 2005: 125) и – што је Христићу најважније – „чврст и сигуран систем духовних вредности” (Христић 2005: 126), једнако поуздана у оријентацији међу вредностима наше и свјетске књижевности. Тиме је, по нашем осјећању, Христић оцртао лик идеалног есејисте, оваплоћен у његовој омиљеној списатељици – Исидори Секулић. Зато овај покушај контекстуализовања Јована Христића у српском пјесништву и његовој традицији завршавамо овом скицом за идеални портрет есејисте, јер он – Јован Христић – јесте један од наших најбољих есејиста, чак и када се са њим не можемо сагласити. И пјесник високе културе који, данас, у нашој науци о књижевности стоји боље него док је био међу нама.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Гордић, Славко, Иван НЕГРИШОРАЦ (ур.). *Поезија Јована Христића*. Зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- Дучић, Јован. *Дела Јована Дучића I. Песме*. Рајко Петров Ного (прир.). Београд – Подгорица – Требиње: Рад – Октоих – Дучићеве вечери поезије, 2002.
- Јаџимовић, Слађана. *Драмске мере лирског текста – елементи драме у поезији Јована Христића. Модерни класициста Јован Христић*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2009.
- Лалић, Иван В. Предговор. *Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића*. У: Христић, Јован. *Сабране њесме*. Иван В. Лалић (прир.). Нови Сад: Матица српска, 1995.
- Модерни класициста Јован Христић*. Зборник радова. Александар Јовановић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2009.
- Павловић, Миодраг. *Анџолозија српског њесништва*. Београд: СКЗ, 1964.

ХАМОВИЋ, Драган. *Лейт и циџајџи. Поезија и ѿоеџика Јована Христића*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.

ХАМОВИЋ, Драган. Осврџ на поетику Јована Христића – између авангардних и класичних тежњи. *Модерни класиџисџа Јован Христић*. Зборник радова. Београд: Учитељски факултет, 2009.

ХРИСТИЋ, Јован. *Избрани есеји*, Београд: Српски ПЕН центар, 2005.

*

TARANOVSKI, Kiril. *Knjiga o Mandeljštamu*. Beograd: Prosveta, 1982.

VUKOVIĆ, Đorđije. Pogovor. U: Hristić, Jovan. *Stare i nove pesme*. Đorđije Vuković (izbor i pogovor). Novi Sad – Niš: Književna zajednica Novog Sada – Gradina, 1988.

Jovan Delić

JOVAN HRISTIĆ AND SERBIAN POETRY

Summary

The paper, first, discusses the status of Jovan Hristić's work in the contemporary study of literature and asserts a high level of interest in his work as well as the fact that the work has been studied to a great extent. Afterwards, the paper explores the poet's selection from tradition and indicates his connection to the ancient Greece as the "tradition of all traditions", tragedy and hexameter; it expresses his strong value system and his connection to the Mediterranean. Special attention is drawn to Hristić's relation to the tradition of Serbian poetry, whose fundamental points are Sterija, Laza Kostić, Dušan Matić, Stanislav Vinaver, Rastko Petrović and, among the contemporaries, Ivan V. Lalić. The paper keeps distance from the largest portion of the Romantic poetry, Parnassists, Momčilo Nastasijević, surrealism, "singable" poetry and the terror of "visual image".

Jovan Hristić has always proved to be a poet of culture, striving for maturity, wisdom, cerebral work, free verse in the subtext of which is the hexameter of Sterija, as well as a poet of high poetic awareness. As an outstanding essayist, he perceived Isidora Sekulić as his forerunner.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг, 3, 11000 Београд, Србија
jovandelic.delic@gmail.com

Др Марта Фрајнд

ЈОВАН ХРИСТИЋ – ДРАМСКИ ПИСАЦ, КРИТИЧАР,
ПРЕВОДИЛАЦ, УРЕДНИК – *ЕВРОПЉАНИН*

Рад намерава да анализира два различита али скоро подједнако важна аспекта деловања Јована Христића у српској култури: први је његов ауторски рад драмског писца и аналитичара драмске књижевности, а други његов рад преводиоца, приређивача, а нарочито уредника.

Кључне речи: драма, српска; теорија књижевности; критика, превођење, уређивање, Јован Христић.

1. Присуство Јована Христића у српској књижевности и култури оставило је дубоке трагове у многим областима, од оних најзапаженијих, као што су поезија, драма, есеји и критика, до оних ређе спомињаних, а веома важних, као што су преводи и рад уредника и наставника. Други учесници овог разговора анализираће Христићев допринос поезији, позоришној критици и образовању многих генерација драмских писаца. Ја бих се сконцентрисала на два вида његовог деловања. О првом – о Христићевим драмама и есејима о драми – говорим као театролог који се годинама бавио истраживањима наше драме и позоришта. О другом – његовом капиталном доприносу српској култури – говорим као сарадник који је више година преводио текстове и учествовао у пројектима које је Христић – уредник осмислио и водио, поглавито у Нолиту. О првом аспекту Христићевог рада писала сам и говорила више пута, о његовим драмама (Фрајнд 1971: 338–356), преко приказа његових књига (Фрајнд 1999: 187–192; Фрајнд 2005: 969–975) до предговора избору Христићевих есеја о драми (Фрајнд 2006). И зато ће први део мог излагања, посвећен овом делу његовог стваралаштва, неизбежно бити само резиме онога што сам о Христићу – драмском писцу и Христићу – критичару већ говорила. О другом аспекту, о Христићу – преводиоцу, а нарочито о Христићу – уреднику, говорим први пут, одајући пошту уреднику са којим сам дуго сарађивала и чији сам рад и посвећеност имала прилике добро да упознам.

2. На српској књижевној сцени многоструко деловање Јована Христића у области театра текло је у три основна тока. Први ток, који је, нажалост, пресушио после једне деценије (све његове драме настале су у распону од 1960. до 1971. године), било је драмско стваралаштво. Врло самосвојно, то је позориште мисли, речи, дијалога, инспирисано највише античким темама, светом грчких богова и хероја, који му је у свему што је стварао био добро познат и близак. Тада су настале драме *Чисте руке* (1960), *Оресџи* (1961), *Савонарола и његови пријатељи* (1965), *Седморица, како бисмо их данас читали* (1969) и *Тераса* (1971). Оне су већином (изузимајући делимично *Терасу*) део брилијантног низа драма које код нас у то време настају добрим делом под утицајем Сартра, Ануја, Камија и Брехта. Захваљујући њима наша драма почиње све више да добија одлике озбиљне филозофске расправе о човековој егзистенцији, о његовом односу према друштву, моралу, политици и свим облицима људског мишљења и делања. Прекупације које су доносиле ове драме морале су у себи имати много привлачног за Христића, чије се почетно опредељење у животу односило на студије филозофије, а не књижевности. Оне су, такође, подстицале настајање драмских дела која своју радњу заснивају на античким или националним митовима, на правој или измишљеној историји, на заплету пренесеном у далеке историјске или географске просторе. Ова потреба „езоповског“ изражавања испуњавала је у нашој драми тога времена двоструку функцију. С једне стране, она је омогућавала да се у општем контексту, лишеном оптерећења уске актуалности, искажу неки ставови о човековој судбини у савременом друштву. С друге стране, реинтерпретацијом мита, историје или легенде, она је могла снажније да изрази трајност и непроменљивост људских дилема које у бити остају исте у разним историјским епохама и ситуацијама – митским, историјским, па чак и личним, породичним. Тада настају драме Христића, Лукића, Хинга, Матковића и других у ондашњој Југославији. Овај тип драме, у нас називане и „драма филозофског сензибилитета“, неретко показује и аналогije са поетском драмом, рецимо Т. С. Елиота или Кристофера Фраја.

Тако и Христић покушава да пише драму „рационализације у позоришту“ (термин је његов), по угледу на грчку трагедију, што показују његови антички узорци. Али то значи и драму која би не само одговарала проблемима и начину мишљења нашег, савременог света, него и драму чија филозофска суштина остаје превасходно хумана, у којој личност рационално изражава људску, индивидуалну суштину и не претвара се у овалопћење идеје или у гласноговорника извесне филозофије. По предмету и начину обраде Христићеве драме су изразито идејне драме, односно драме у којима се људски проблеми велике ширине конкретизују и рационално излажу кроз драмску радњу, као медијум најпогоднији да јасно пренесе суштину проблема, а да задржи извесну људскост, непосредност па и двосмисленост. Но етикету „идејна драма“ можемо дати Христићевом драмском делу само условно. Идејна садржина Христићевих драма не иде ни најмање

на штету позоришног елемента, мимезе, подражавања живота. Она увек остаје, или покушава да остане, превасходно људска, индивидуална, непосредна. По тој хуманизацији апстрактних идеја Христићев театар се приближава античкој, а супротставља филозофској драми Сартровог типа. Ово приближавање једном и супротстављање другом моделу представља важну одредницу Христићевог драмског старалаштва. Оно је најочевидније у драмама *Чистје руке*, чији наслов асоцира на Сартрову драму *Прљаве руке*, и у *Оресџу*, јер се и Сартр послужио митом о Оресту и Електри у својим *Мушицама*. Када се ове драме пореде, јасно се показује да су Сартрове драме израз филозофије и политичке ангажованости, а Христићеве добар театар.

Ако бисмо покушали да издвојимо неке специфичне карактеристике Христићевих драма, мислимо да би његово интересовање за сукоб општег и појединачног у људском постојању било она основна. Оно постоји не само у драмама са античком тематиком, тај сукоб је присутан и у драми о Савонароли у њеном историјском контексту, па чак и у *Тераси* унутар односа јединка <породица и пријатељи, у контексту савременог и свевременог обичног живота. Под овим сукобом не подразумевамо само сукоб између „приватног” и „друштвеног” лица једног човека који постоји у Етеоклу и Полинику у *Седморици*. Напротив, то је само део једног ширег проблема, неизбрисиве супротности између човека као јединке и човека као дела заједнице. Човек – јединка жели да живи слободан, неспутан, можда чак и сам, као Едип на планини, као луталица Орест, као калуђер Савонарола, као изгнаник Полиник (или Етеокле). Али човек је део заједнице – породице, града, друштва, космоса – у којој међусобно преплитање и деловање различитих људских тежњи и потреба ствара ситуације у којима човек – појединац може, или мора, деловати сасвим супротно од онога што заправо жели. Сукоб између јединке и ситуације коју су створиле јединке окупљене у заједницу представља за Христића стални трагични проблем човековог битисања, који се у овим драмама осветљава на разне начине.

Како овај сукоб представља и реални и апстрактни проблем, најпогодније оруђе за његово драмско обликовање Христић је нашао у античким митовима, који су оба ова елемента носили у себи. Употреба митских тема у драми, у принципу, одваја драму од тренутачног и појединачног и шири њена значења до универзалног. А личности мита уједињују у себи индивидуално постојање са архетипским, тако да се рационализација проблема тешко може претворити у апстрактно филозофирање. Мит такође носи у себи толико свесних и подсвесних импликација и асоцијација да омогућава драматичару да се у великој мери ослони на њихов контекст и обогати значење дела не губећи се у сувишним објашњењима. С друге стране, намерно извртање мита, којим се Христић у *Чистим рукама* и *Оресџу* врло успешно служи, ствара снажне ироничне ефекте у драми који на свој начин такође доприносе њеном богаћењу.

Било да се ослања на мит, на историју, или на свакодневицу, Христић увек одржава један доследан угао посматрања – ослобађање и једног и другог

и трећег од украса, ореола, хероизма, надљудског и истицање обичног, једноставног, човечног, на начин који доказује да у свим аспектима људског постојања постоје неисцрпна богатства, неисцрпна грађа за драму.

Доследно одржавање једног сигурног и аргументованог угла посматрања карактерише и други ток Христићевог стваралаштва. То су студије о драми и позоришту које је објављивао до краја живота. Те анализе наше и стране драме, међу којима средишно место свакако заузимају књига *Чехов, драмски писац* (1981) и збирка текстова *О трагедији* (1998), написаних о домаћим (Стерија, Бојић, Војновић, Симовић) и страним драмама или драматичарима (Расин, Корнеј, Пиранделло, Бекет), спадају међу најбоље текстове о драмској књижевности које имамо у нашој традицији. Оно што је у њима највредније, и што истовремено повезује овај ток Христићевог деловања са осталима јесте чврсто, утемељено, увек јасно и аргументовано изложено становиште да драма не постоји без позоришта, да само сложена симбиоза ова два Јанусова лика театра творе велику драму, која је увек и велико позориште. То становиште је можда она тачка ослоња, оно извориште из кога је деценијама избијао и трећи богати ток Христићевог писања: његове позоришне критике, специфичне, неустрашиве, увек лепо исказане и образложене, увек испуњене љубављу и поштовањем према свету позоришника. Али то је на овом скупу тема за Бошка Милина.

Суштина Христићевог рада у театру, али и у другим областима – поезији и прози, јесте складан спој огромне ерудиције и класицистички суздржане емоције. Све што је за театар и о театру написао резултат је огромног знања – о драми, позоришту, култури, филозофији, књижевности, и дубоке љубави према неухватљивом, величанственом феномену званом театар. Било да је говорио о писцима и делима прошлости или садашњости, било да их је ценио или не, да је хвалио или кудио, знање му је омогућавало да у својим анализама драмских дела уочава ствари, односе и нијансе, које без толике ерудиције не би могао приметити. Притом треба увек имати у виду начин на који је ту огромну ерудицију стекао. Она се заснивала једним делом на писаној речи, на ономе што је Христић сазнавао читањем, а другим, можда још важнијим, на ономе што је сазнавао гледањем позоришних представа, учествовањем у животу позоришта, посматрањем глумца, јер за њега је драма постојала само кроз позориште и као таква могла се разумети и тумачити далеко боље кроз представу него у процесу читања. Па и читање је за њега заправо било нека врста режије – замишљање онога шта дати текст значи и начина на који би могао заживети на сцени.

С друге стране, љубав према предмету његове анализе, према драми или драмском писцу, чинила га је способним да осети, наслути, у делима као и њиховим извођењима, нешто што би равнодушном аналитичару или гледаоцу промакло. Али и та љубав била је специфична: она је подразумевала класицистичку суздржаност емоције коју Христић испољава и као драмски писац и као аналитичар драме. Тако су емоција и ерудиција, удруженим снагама, давале основни тон свему што је у анализама драма писао.

Учењем и проживљавањем подједнако градило се јасно и чврсто становиште у ономе што је говорио и као писац и као критичар. И у студијама и у позоришним критикама осећа се увек одређена тачка гледишта. Она се постиже учењем и проживљавањем, а онда постаје камен темељац на коме се граде анализе и синтезе у његовом излагању. И онда када се са том тачком гледишта слажемо и онда када желимо да јој се супротставимо, откривамо да је тако солидно постављена да јој морамо одати пуно признање.

То осећање поштовања према чврстини и широкој утемељености Христићевих ставова доводи нас до још једног великог квалитета његовог мишљења и писања. Он се састоји у одсуству наметљивости у излагању, у доказивању, у дискусији. И када анализира и када хвали, а нарочито када критикује, Христић никада не склизне у агресивну полемику, у острашћено залагање за оно што сматра да је вредно или тачно. А читалац који прати његове аргументе, његове анализе или критике дела или писца никад не осећа да му је нешто наметнуто. Христићево мишљење нуди му се без обавезе да буде прихваћено, али управо та ненаметљивост може да га привуче и убеди далеко пре него неко строго, догматско и нападно убеђивање. Овај квалитет га и чини тако великим драмским писцем и критичарем.

3. Исто ово осећање поштовања према широкој заснованости и чврстини темеља Христићевих ставова, као и дивљење према свеобухватности његових знања и способности да увек из ризнице европске културе издвоји најбоље текстове и пренесе их у српску културу, испуњава свакога ко је имао прилике да прати Христићев преводачки, а нарочито уреднички рад. Као врхунски зналац и преводац са француског и енглеског језика, Христић нас је задужио многим преводима, нарочито оним поезије Анри Мишоа, Дилена Томаса и Т. С. Елиота, кога је наша средина и упознала великим делом захваљујући његовим преводима и упорном залагању да се Елиотова дела појаве код нас. Детаљна и стручна анализа његових превода захтевала би велики простор и била би добар предмет за неки докторски рад. Овде могу само да кажем, као дугогодишњи преводац, да његове преводе сматрам врховима наше преводачке књижевности и молим да ми се, у недостатку такве анализе, верује на реч. Оно што није стизао сам да преведе, одабирао је и давао другим преводиоцима да ураде. И ја сам први пут дошла у контакт са Христићем преко превода. Као члан редакција угледних београдских и новосадских часописа и издавачких кућа, био је у ситуацији да слободно одабира и преведе и преводиоце, а његова огромна ерудиција омогућавала му је да пронађе оно што је било најактуелније и најпотребније превести. Нажалост, овај вид његовог деловања, изузимајући преводе које је сам радио и потписивао, врло је тешко документовати. Колико је било преводаца који су на његову сугестију или по његовој наруџбини превели кључне текстове савремене, па и старије критике? То може да се реконструише само посредно, преко сећања као што је моје, или да се ишчита по изборима текстова које је радио и објављивао. Листа таквих

послова предугачка је за овај текст, тако да заинтересованог читаоца могу само упутити на библиографију Христићевих радова објављену 1997. у зборнику *Поезија Јована Христића* (Јованцаи 1997). Она иде од збирки ренесансних, барокних и класицистичких теоријских текстова о драми до приређивања сабраних дела Семјуела Бекета!

Други посао у коме се Христићево име појављује само дискретно, као податак на позадини насловне стране, јесте лавовски посао који је обавио као уредник неколико едиција у Нолиту. Тај рад, који је трајао више деценија, најбоље је описао сам Христић у разговору са Иваном Негришорцем, насловљеном *Мој елементи је вода* у поменутом зборнику. Наводим одломке из тог интервјуа који осветљавају његов задатак и свест коју је сам Христић имао о њему. Он, такође, сликовито оживљава читав један сегмент наше културе, који је чинио Нолит са брилијантним кругом уредника и писаца окупљених у њему. У разговору, Христић прича како је 1962. Васко Попа наговорио Саву Лазаревића да га прими за уредника и тако су се две младе снаге нашле у Нолиту – он и Милош Стамболић. После неколико покушаја (као што је колекција *Знамен*) ова два уредника нашла су прави пут: „... убрзо смо се преоријентисали на књиге из теорије књижевности и на разне учене расправе о овој или оној теми. ‘Сазвежђе’ су била једна врста, а моја ‘Књижевност и цивилизација’ је друга врста тих учених расправа. Милош и ја смо те књиге иронично звали ‘Нова Библија’. Јер људи који читају те колекције су очекивали да ће наћи некакво откровење у тим књигама. Милошево ‘Сазвежђе’ и моја црна ‘Књижевност и цивилизација’ су стварно имали успеха. А ја сам једном рекао Милошу: Знаш шта Милоше, знаш ли ти где ми живимо као издавачи? ... У фуснотама. Нема ученог текста са фуснотама, а да се у некој фусноти не цитира или нека књига из ‘Сазвежђа’ или из ове моје колекције” (Христић – Негришорац 1997: 120–122).

И заиста, те колекције биле су извор сазнања о европској књижевности и култури за генерације младих научника и критичара у нашој средини, а до данас се није појавила *Нова Библија* са таквом ширином захвата у цивилизацијске фондове из којих су преношена знања у нашу средину. У Христићевој колекцији нашле су се књиге из теорије књижевности, из естетике, филозофије, филмске уметности. Оне и данас представљају богатство за генерације које имају много шире могућности образовања и увида у светске токове мисли. Христићево уредничко умеће огледало се и у одбиру сарадника, што се најбоље видело када је у својој колекцији објавио књиге о теорији драме, поезије и романа, и када је за приређиваче тих књига изабрао сараднике као што су били Сретен Марић, Мира Миочиновић, Ђорђевић Вуковић и Александар Петров. Из сопственог искуства (преводила сам неке текстове за књиге о драми) знам како се озбиљно радило на тим зборницима, касније незаобилазним у фуснотама. Други велики Христићев посао у Нолиту била је колекција *Српска драма*, у оквиру едиције *Српска књижевност*. Начин на који је он умео да предложи и да у уређи-

вачком одбору, сачињеном од стручњака јаким индивидуалности, одржи смернице онога што је замислио, његов пажљив одбир сарадника за приређивање појединих књига, показао је све његово уредничко умеће. Као сарадник (члан одбора и аутор неких од књига у колекцији), могла сам да пратим како је Христић умео да саслуша аргументе и сугестије других, а да знањем и ауторитетом наметне своје мишљење како би се овај сложен посао извео до краја. Постојало је, поред огромног знања и чврстине ставова, још нешто у Христићевом односу према послу уредника што га је чинило тако успешним, а то је емоција. Како он сам каже у поменутом интервјуу – „Ја сам баш волео да радим тај посао – да читам књиге и онда их издајем. Кад добру књигу објавите у својој колекцији, то вам је отприлике исто задовољство као да напишете неки добар текст.” Тако су се у овом облику његовог деловања опет појавили, удружени и складни, ерудиција и емоција, као и у његовом стваралаштву. Све је то учинило да библиотека *Књижевности и цивилизација* буде светионик у свом времену, из кога је, филтрирано кроз знање и критичко осећање Христићево, у нашу културу стизало непроцењиво благо европске културе.

Данас тако често (зло)употребљаване речи Европа и европске вредности заправо су кључни термини за оцењивање Христићевог доприноса српској култури у свим областима у којима је оставио дубоки траг. Као писац и критичар, на једној, и као преводилац и уредник, на другој страни, он је пленио ширином својих знања и видика, дубином свог разумевања и толеранције, непоколебљивошћу својих увек добро утемељених ставова. Зато заслужује да буде упамћен и проучаван, читан и анализиран из генерације у генерацију, као велики Европљанин наше књижевности и културе уопште.

ИЗВОРИ

- Јованцаи, Марија. Грађа за библиографију Јована Христића. Др Славко Гордић и Иван Негришорац (ур.). *Поезија Јована Христића*. Зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- Христић, Јован, Иван Негришорац. Мој елемент је вода. Скица за фотобиографију. Др Славко Гордић и Иван Негришорац (ур.). *Поезија Јована Христића*. Зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1997.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ФРАЈНД, Марта. *Апокрифи* Јована Христића, *Књижевна историја*. Београд, 1971: 4/14.
- ФРАЈНД, Марта. Снага тачке гледишта. У: Христић, Јован. *О истражењу*. Нови Сад. *Летопис Матице српске* 1999: 175/464, јул–август.

ФРАЈНД, Марта. Класицистичка суздржаност есеја. У: Христић, Јован. *Избрани есеји. Лейбойис Мајице српске* 2005: 181/476, новембар.

ФРАЈНД, Марта. Јован Христић или уметност тумачења драме. У: Христић, Јован. *Есеји о драми*. М. Фрајнд (прир.), Београд: СКЗ, 2006.

Marta Frajnd

JOVAN HRISTIĆ – DRAMATIST, CRITIC, TRANSLATOR, EDITOR
– THE EUROPEAN

Summary

The paper tries to analyse two important aspect of Jovan Hristić' s work. On one hand he was a drama writer and drama critic who united delicate sensibility with enormous knowledge, an author with a firm point of view and classical restraint in expressing both emotions and views. On the other hand he contributed very much to Serbian literary thought and culture by his work as an excellent translator from English and French, and especially as an editor. Owing to his deep knowledge of European culture he knew how to choose and include translations of capital works from that tradition in his collection "Literature and civilisation" in the seventies and eighties of the last century. In both aspects of his work Hristić showed a deep understanding both of national and European culture and knew how to widen the horizons of national culture by introducing the best of European values to our reading public. This made him a true European.

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
martafrajnd@eunet.rs

Др Саша Радојчић

ФИЛОЗОФСКИ АСПЕКТИ ХРИСТИЋЕВЕ ЕСЕЈИСТИКЕ

У чланку се разматрају филозофски аспекти есеја Јована Христића на три међусобно повезане равни. На првој се детектује присуство филозофских тема у Христићевим есејима; на другој се скицирају обриси филозофске позиције коју је Христић био склон да заступа; на трећој се разматра Христићево одређење есеја из *Облика модерне књижевности*.

Кључне речи: Јован Христић, есејистичка форма, есејистички поступак, филозофски мотиви, сензуализам.

Наслов овог прилога већ је на први поглед сасвим јасан – у ствари, *и* колико јасан да би било готово неопходно да уз њега изнесем неколико претходних питања. Најпре, да ли је у питању само једна рубна и пригодна тема, или она захвата у језгро Христићевог стваралаштва? Шта чини то језгро? Затим, не крије ли се у тако формулисаној теми плеонастички однос, у најмању руку у смеру који води од есеја ка филозофији? Шта је за Христића филозофија, а шта есеј? И тек пошто се у најопштијим цртама одреде, ако не одсечни одговори на ова питања, а оно макар обриси проблема које отварају, ваљало би приступити *извођењу* онога што наслов теме обећава, и што би могло да се разложи на три међусобно повезане равни. На првој, најлакше достижној и зато и најмање атрактивној, могао би да се понуди прокоментарисани каталог (или боље селекција) филозофских мотива – проблема, теорија или имена истакнутих филозофа који се изричито појављују у тексту Христићевих есеја, при чему би пажњу заслуживало како оно што се у том тексту помиње тако и оно што се не помиње, а могло би се очекивати да буде поменуто. На другој равни би се поставио задатак да се реконструишу обриси филозофије коју је сам Христић био склон да заступа, углавном неексплицитно, као „своју”, да се дају обриси оног специфично христићевског „-изма”. И коначно, на трећој равни, та реконструкција би попримила претежно рефлексивни карактер: била би то реконструкција Христићевог филозофирања о есеју, пре свега она из *Облика модерне књижевности*.

Шта чини језгро Христићевог стваралаштва? Можда поезија, како је то својевремено тврдио Иван В. Лалић? „Управо поезија [је] прави Христићев домицил, његов најприснији духовни завичај” (Лалић 1997: 125). (Познато је да су поједини критичари Христићевих првих песничких књига, нерасположени према изразитој мисаоности те поезије, уз своје уздржане и двозначне оцене, спремно додавали да се у песнику очигледно крије „добар есејист” – Михалловић 1954: 9).¹ „Церебралност” Христићевог песништва може се тумачити и у кључу особене „синтезе” поезије и филозофије (Делић 2009: 21), при чему се и линије поетичког сродства могу повлачити и кроз корпус светског и кроз корпус српског песништва. Постоје, међутим, Христићеве изјаве, по којима изгледа да најповлашћеније место у његовом схватању човековог креативног односа према свету не припада ни филозофији ни поезији, већ – *драми*, јер драма, у лику трагедије, може, по Христићу, непосредније од филозофије и потпуније од поезије да обухвати узорну слику човека и његових односа, да о њему мисли „најшире и најобухватније што се може мислити” (Христић 1998: 190). Ко жели, могао би у том ставу да види одјеке дуге естетичке и књижевнотеоријске традиције, за коју је трагедија најузвишенији вид песништва. При томе не мора да у помоћ призива само Хегела; намеће се, на пример, сродност са мишљењем једног Ничеа, пре свега из раног списка *Рођење трагедије из духа музике*. Али исто тако познате су и околности пишчеве биографије, у којима дугогодишње уздржавање од објављивања поезије стоји напоредо са чињеницом да су последњи текстови које је Христић писао – песнички текстови, и да у тим текстовима постоје јасни чиниоци континуитета мотива и поступака који допуштају представу о целовитости индивидуалног песничког и укупног стваралачког „пројекта”, упркос уздржавању од објављивања (а највероватније и од писања) поезије, које је потрајало дуже од две деценије.

Сад, у овом последњем податку има много тога што је диктирано животним околностима, а предложена представа о „повратку” поезији и наизглед непрекинутом континуитету песничких настојања ни у ком случају није толико једноставна као што би то могло да се помисли ако водимо рачуна само о заједничким цртама, а не и о ономе што разликује песништво „раног” и „позног” Христића.² Али у свему томе има свакако и онога што су налагала Христићева схватања о поезији и филозофији. Он певање и мишљење није држао у одвојеним одајама свог укупног стваралачког напора; напротив, његова поезија је, као што је већ речено, изразито мисаона, изразито „филозофична”. Било би изазовно истраживати обресе филозо-

¹ О раним критичарским реакцијама на поезију Јована Христића в. Хамовић 2008: 11–12; 19–22.

² Леон Којен ту разлику види у карактеру песничког „ја”; у раним песмама то „ја” је „слободно замишљен песнички субјект”, а у позним је „бар делом аутобиографског карактера” (Којен 2003: 57–70); уп. ширу верзију текста (Којен 2012: 41–76).

фије која се крије у Христићевим песмама. Каква је то филозофија? Да ли је икада попримила довољно јасне црте или је остала у наговештају који чини безнадежним сваки покушај да се организује и уреди? И да ли се ту уопште сме говорити о филозофији, или пре о релативно кохерентном „погледу на свет”? „Поглед на свет” сам по себи мало ће која школа модерне филозофије сматрати квалификованим да понесе име филозофије. Ствар би се променила када бисмо говорили о појмовној артикулацији „погледа на свет”: у филозофски карактер такве артикулације мање би се сумњало, али онда искрсава једно другачије питање. Шта је (код Христића, али и *уојшћие*) одговарајући медиј такве артикулације? Поезија се не служи појмовима, него стилско-реторичким фигурама. Појмовима се служи филозофија. Но, тако смо дошли само до једног тривијалног, циркуларног закључка да филозофско мишљење, будући појмовно, има филозофски карактер.

Следеће питање, међутим, није тривијално: којим се обликом и поступком мишљења код Христића одвија појмовна артикулација „погледа на свет”? Пре него што се задовољимо одговором који гласи – „есејистичким”, размотримо околност да Христић није писао филозофске расправе у уобичајеном смислу речи. Зашто их није писао? (Иако би било сасвим истинито рећи „зато што није хтео да их пише”, тиме питање не би добило одговор, већ би се само преместило на једну другу раван.) Међу разлозима који су условили да се Христић у појмовној артикулацији својих најопштијих схватања о стварности, култури, вредностима, поезији итд., уместо филозофској расправи окрене есеју, има оних који се тичу социјалних, историјских и уопште спољашње-контекстуалних чинилаца, као и оних „унутрашњих” разлога, који проистичу из природе есеја и личности есејисте.

Пре свега, могла би да се изнесе једна претпоставка, која полази од тога да је хибридни књижевно-филозофски есеј у годинама после Другог светског рата у нашој земљи углавном био мање обавезан према идеолошким захтевима, него „чиста” филозофска расправа, од које се очекивало да буде стварно или барем декларативно марксистичка. Када данас читамо расправе о античкој или филозофији раног новог века, у којима се, после дугих и преданих размишљања о *тјеме*, најједном појави, анахрон и покатакд тематски прилично децентриран, *йравоверни* навод, неминовно осећамо изванредан трагикомичан укус епохе и једног од начина на који се могло изборити са епохом.³ Чак и ако бисмо покушали да у појединим случајевима ову технику, кантовски речено, приватне употребе разума, читамо као субверзивно иронијско исклизнуће, то не би много променило у слици општер

³ Тако, на пример, када даје оцену укупног значаја Аристотелове филозофије у *Историји хеленске еџике*, Милош Н. Ђурић цитира Марксову оцену, по којој се Аристотелов геније показује у томе што је „открио однос једнакости у изразу робних вредности” (цит. према Ђурић 1976). У наставку овог одавања признања додаје се да, због ограничења свога доба, Аристотел није могао да дође до мисли да се основ те једнакости састоји у „човекову раду”.

стања. Затим, шездесетих и седамдесетих година прошлог века овдашњом филозофском сценом доминира тзв. праксисовска школа, наглашено хуманистички оријентисана варијанта марксизма, која је акценат стављала на аксиолошка и антрополошка питања. Праксисовски човек је активно биће, биће праксе, окренуто будућности у којој треба да се одигра, дијалектичким речником казано, његово довршење. Христићев човек је, са друге стране, биће које тражи онострану и у исти мах ванвремену склад у свету чије односе одређују стара четири елемента (тим елементима ћу се још вратити). Међу разлозима који су могли да мотивишу Христића на избор есеја као одговарајућег медија изражавања, јесте и прилагодљива, протејска природа есеја, који гради констелације појмова око свога предмета, пре него што смера да предмет потчини свом схематизму или, као у систематском мишљењу, неумољивој логици целине на основу које појединачни предмети уопште задобијају свој смисао и значај. Од разлога диктираних личношћу есејисте, мислим да је деловало то што се есеј увек пише неким поводом, такорећи уз захтев који намећу увек променљиве свакодневне околности, затим вероватно неке личне вредносне преференције, али можда највише осећање да оном најважнијем, оном стваралачком језгру, треба приступати што разноврснијим средствима како би се уобличило и изразило што потпуније и што нијансираније; форму у којој ће се то Христићево осећање артикулисати показује реченица о „нераздвојности живота и литературе” (Христић 1957: 107). Најзад, међу разлозима за избор есеја, а не филозофске расправе, играло је улогу и Христићево поимање есеја, које ће добити израз у *Облицима модерне књижевности*, где се есеј схвата као карактеристична форма *нашег* времена. Све то, а вероватно и понешто што није поменуто, могло је мотивисати Христића да се окрене есеју. Но, тај есеј је трајно остао испуњен филозофским питањима и позивањем на филозофе и њихова мишљења. Навешћу, као потврду ове оцене, само неколико илустрација.

Један од Христићевих есеја најгушће импрегнираних мишљењима истакнутих филозофа јесте онај под насловом *Свети Донат*. На свега четири странице, размишљајући о камену од којег је сазирана црква Светог Доната у Задру, Христић се дотиче Спинозе и проблема супстанције, Аристотела и проблема односа материје и форме, потенцијалног и актуелног, Парменида и његовог поимања бића, да би у завршним реченицама есеја додао и то да неимар који је замислио и подигао ову цркву „мора да је био помало филозоф... који је са непомућеним спокојством водио један дуг разговор са каменом, у коме му је камен открио тајне својих немушних облика из којих су никли савршени облици његовог надахнућа” (Христић 1997: 44). Тај *разговор* са каменом (са светом) код Христића постаје ознака мудрости, начин да се дође до „непробојности и непрозирности егзистенције” (Христић 1997: 27). Замисао о разговору са каменом, који на тај начин открива „тајне својих немушних облика”, може се разумети као један слободно формиран метафорички израз, али могуће је и да у њој одзвања одјек предсократичких представа о природи која *воли да се скрива* (Хераклит).

Тумачима књижевности, посебно тумачима поезије, познат је Христићев есеј *Песник Стерија*, у којем се налази један надахнут пасаж који тематизује Стеријину „метафизику ништавила” (Христић 2005: 29 и даље). Под изразом „метафизика” Христић разуме „ступањ размишљања на којем контемплација добија извесну појмовну универзалност коју има филозофија, али где појмови још увек немају јаснију семантичку и аналитичку одређеност”; ове речи се могу употребити и за одређење и оцену интерпретативног поступка Христићевог есеја. Конкретније, Христић у ништавилу код Стерије види, са једне стране, (негативни) апсолут који се супротставља апсолуту вечности, док, са друге стране, покушава да том ништавилу припише неку врсту „елементарне егзистенције, какву имају Ватра, Ваздух, Вода и Земља” (Христић 2005: 30). На први поглед, изгледа да овде Христић у извесном смислу онтологизује ништавило; али начин на који то чини није једнозначан. У погледу односа ништавила и традиционална четири елемента он се колеба, па уместо да постави ништавило као неки пети елемент, да га као не-биће потпуно супротстави бићу елемената, или да га схвати, рецимо, у знаку промене, вечите размене са бићем, закључује да оно „у Земљи добија статус и ранг елемента” (Христић 2005: 30). По свему судећи, на овакав закључак Христића наводи честа веза између Земље и ништавила (читај боље: смрти) коју успоставља поезија, и посебно она коју је Стерија писао. Да ли то значи да ништавило у Стеријиној песми Христић схвата само симболички, а не, како се у први мах чинило, онтолошки? Или, што највероватније јесте случај, и на један и на други начин, што му допушта разумењени и несистематски облик и поступак есеја, који трпи другачије мишљење и недоследност?

Кад смо се већ дотакли елемената, треба рећи да предсократовско учење о елементима припада најужем кругу филозофских идеја, које је и сам Христић био склон да заступа. Тако, на пример, у есеју *Дневник кайеџана Скојџа*, Христић набацује тему о ономе што недостаје модерном човеку који нарушава „равнотежу света” (Христић 1997: 38) и закључује да је то *одговарајући однос према боговима* (у множини!) и то „не због тога што су богови мртви... већ зато што их тражимо на погрешном месту”. Али ко су онда ти богови, и где се налазе? Христићев одговор запрепашћује модерног човека, поносног на своју разумски освојену слободу и очајног због тескобе која прати ту слободу. „Ти богови се зову вода, ваздух, земља и ватра, оно основно на шта ће се свет свести када уклонимо све шарене варке и кулисе којима се тако често заклањамо” (Христић 1997: 38). Како ово треба да разумемо? Зар Христићу нису позната достигнућа модерне науке, од Њутна до истраживача који данас дубоко испод Алпа цепају материју на далеко елементарније чиниоце? Пре него што одмахнемо руком на заступање четири елемента као пуки анахронизам, афектиран пре него непросвећен, узмимо у обзир да је оно што називамо науком заправо концептуализација односа чија веза са човековим искуством није непосредно дата. О истом свету и о истом искуству у свету говоре и Талес и Лавоазје,

само што се при томе служе другачијим језиком, другачије изграђеним појмовима. Језик који користи Христић да проговори о свету до којег му је стало јесте језик који укључује древна четири елемента.

Тај свет до кога је Христићу стало јесте Средоземље, о којем је и у поезији и у есејистици говорио често и понесено, не заборављајући да својим говором посведочи и о читавој амбивалентности тог света, о његовим наличјима, сиромаштву, болести и ружноћи, што се, ипак, искупљује јединственим преображајем. Симбол те двостраности медитеранског света јесте *човеково њело*, из којег као да просијава нешто од човекове душе. Сliku „мршаве, бледе, кривоноге деце која се нису ни нагрела сунца ни надисала ваздуха” (Христић 1997: 66) смењује обећање *само једног лејџа*, у коме ће свако од те деце „израсти у младића или девојку божанске лепоте”, лета у којем ће бити Афродита или Аполон, док им лепоту не однесе „сиротињски живот и тежак, безобзирни рад”. Но, док траје, та лепота је без недостатка, пуна и испуњујућа. По Христићу, само је на Средоземљу могла да се роди „апсолутна лепота”: „Зато што је нема и зато што – кад се створи – не траје дуго: пре него што је беда разједе и прогута, она траје само један трен. И зато што траје само један трен, не остаје јој друго до да буде апсолутна” (Христић 1997: 67).

Можда у овим реченицама треба да видимо и имплицитну Христићеву полемику са конвенционалним начинима говора, који у Медитерану виде само сунце и море, склад и меру, само једну његову страну, чак не ни претежну; можда чак и имплицитну полемику са сопственом поезијом, или барем отварање још једне димензије говора о њеним доминантним мотивима. Али начин говора није одлучујући; за Христића, одлучујуће није ни рационално тражење „смисла” и освајање света знањем које се поистовећује са моћи, већ тражење „да наш живот стекне своју праву меру и свој прави домашај” (Христић 1997: 39). Смисао се успоставља унутарјезичким релацијама, а Христићу је стало до релација друге врсте, оних преддискурзивних и недискурзивних (уколико су нам уопште доступне). У једном од есеја са наглашено аутопоетичком улогом, у есеју *Судбина језика*, он поставља низ питања која се отварају пошто смо схватили да више не унемо да говоримо о стварима па зато говоримо о језику као о ствари: „Како учинити да поново говоримо о стварима? ... Како поново учинити да кроз речи, међу речима, поново осетимо њихово присуство, њихове чврсте обресе, њихово упорно тело? Како ослободити ствари од наслага речи? ... Где су ствари међу свим овим речима које их заклањају, варљивим речима које као сенке поигравају на зидовима наше пећине? У кошници смо језика, речи зује око нас, када и како ћемо изаћи?” (Христић 1997: 19–20). Излазак из те ускомешане „кошнице језика” види се као окретање „ћутању ствари” (Христић 1997: 21)⁴ – што је

⁴ Овде не треба да читамо непосредан одзив на Дучићев исказ из песме *Пућник*: „познах ћутање / Ствари у њиној сјајној одећи”; таква подударана се, ако нису случајно формирана, пре објашњавају неким далеким заједничким извором.

један, само на први поглед изненађујући (псеудо)мистички обрат, који је Христић настојао да постигне у својој поезији, и што заправо чини основну потку његовог „погледа на свет”. Тај поглед на свет покушао сам, у једној ранијој прилици, да одредим као својеврсни сензуализам (Радољчић 2009: 205–220), као поверење у неисказиву пуноћу чулног доживљаја света.⁵

Сада бих желео да се окренем последњем од три наговештена аспекта оног филозофског у Христићевој есејистици – његовој концепцији есеја, изнетој такође у есејистичкој форми, у тексту *Судбина есеја*, којим се окончава књига *Облици модерне књижевности*. Заправо, могли бисмо да кажемо да је читава ова књига усмерена ка објашњењу есеја, да води ка томе, од тренутка када се као епохалан догађај види појава Монтењевих *Есеја*, као првог дела у којем се „један усамљени човек обраћа исто тако усамљеном читаоцу” (Христић 1968: 36–37).

Христићева слика данашњег стања есеја је амбивалентна; есеј је род који је у новије време изгубио конзистенцију и налази се далеко од својих великих узора (у које, поред Монтења, треба убројати и Френсиса Бекона). Позиција есеја је између „чисте” књижевности, „чисте” критике и „чисте” филозофије, на границама области; то је прави хибридни облик, увек „између” (Христић 1968: 153). Управо као такав, он постаје „карактеристична стилска одлика модерне књижевности” (Христић 1968: 155). Есеј за Христића није излагање истина, већ проверавање истина. „Проверавање” се може схватити као етимолошка парафраза блиска значењима *оглед*, *покушај* и *проба*, али и као акцентовање начина на који мишљење поступа када је есејистичко. То „проверавање” се не тиче прагматичке, већ егзистенцијалне *исцине*, Христићевим речима, тиче се тога „на који начин оно што знамо утиче на то како *постојимо*” (Христић 1968: 156). Са егзистенцијалним карактером истине повезана је и естетизација начина говора, омогућена хибридном природом есеја. Уметнички видови говора приближавају се оним теоријским, и обрнуто. Тај карактеристичан развојни процес модерне књижевности и филозофије Христић неће тумачити интерним односима ових видова говора, него поново из угла основне човекове оријентације у свету, односно као „тражење новог начина успостављања везе између визије света и наше судбине” (Христић 1968: 157).

Доба које је изгубило систематску целовитост – или је се одрекло, резултат је у оба случаја исти – наше, фрагментарно доба, најбоље ће се изразити фрагментарношћу есеја. „Фрагмент изгледа да је једина могућа аутентична литерарна форма; у њему видимо идеал естетичке кохеренције света онаквог какав он данас јесте: размрвљен” (Христић 1968: 157). Христић овде полази од једне јаке тезе о кореспонденцији између форме стварности и форме текста у којем се уобличава говор о тој стварности. Христић није једини аутор који у разматрању проблема *методологије есеја* посеже за те-

⁵ В. такође анализу оквира унутар којег се потврђује Христићево (псеудо)мистичко поверење у свет: Светлана Шеатовић Димитријевић, „Мистика Христићевог поднева” (ШЕАТОВИЋ 2009: 221–240).

зом кореспонденције; исто то чини, на пример, и Адорно у знаменитом *Есеју о есеју*: есеј „мисли у одломцима, као што је и реалност разломљена” (Адорно 1985: 29). Та теза је из више разлога подложна сумњи. Уколико је она заснована, није јасно због чега фрагмент доминира тек епохом која је успела да у себе укључи историјски најшире аспекте стварности и да их подвргне тотализујућој логици. Како се из тог угла тумаче почетне, не само за Христића узорне појаве есеја у раном новом веку? Није јасно ни који би лик реалности одговарао старим космогонијским и космолошким представама – да ли њихов напор за обухватањем целине имплицира да те целине реално (још) нема, или да мисао сликовито рефлектује постојећу целину. Коначно, зашто се не би претпоставило постојање једног посредничког чиниоца у овом односу, наиме да „разломљеност” реалности има пандан у нецеловитости субјекта који своје сазнајне моћи усмерава на ту реалност, и да је у томе порекло нецеловитости начина говора? Или, управо супротно од онога што сугерише теза кореспонденције, зашто фрагмент не би био схваћен као израз *оџџора* (социјално-историјски конституисаног) свету који све снажније иживљава своје тежње ка успостављању обухватне целине?

У још једном погледу, есеј је за Христића карактеристична форма модерног доба. Реч је о томе да је сам језик модерног човека, језик којим говори оно најбоље у његовој књижевности, доспео до ћорсокака, скоро до „нултог степена комуникације”, где форма говора засењује сопствене семантичке могућности. Насупрот томе, есеј још увек чува „равнотежу између експлицитног и имплицитног, облика и изјаве, којом књижевност доказује своју важност и своју виталност” (Христић 1968: 166). Есеј још увек може отворено да комуницира, још увек може да се обрати стварима, онако како је то захтевао већ поменути Христићев есеј *Судбина језика*. Оглед о *судбини есеја* окончава се једним понесеним одломком, том захтеву сродним, чијим ћу навођењем окончати преглед филозофских аспеката Христићеве есејистике:

„Наш живот је тражење логоса, и логоса се морамо држати ако нам је стало да преживимо; изван њега постоје само ноћ и хаос. На почетку наше цивилизације стоји Сократ, и ми се – ако још можемо – морамо окупити на Гозби, највишем обреду који знамо, обреду речи и интелигенције” (Христић 1968: 166).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Т. В. *Филозофско-социолошки есеји о књижевности*. Надежда Чачиновић Пуховски (прев.). Загреб: Школска књига, 1985.
- Делић, Јован. Доминанте, тенденције и мијене у пјесништву Јована Христића. Александар Јовановић (ур.). *Модерни класицисти Јован Христић*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2009.

- Ђурић, Милош Н. *Историја хеленске еџике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.
- Којен, Леон. Позно песништво Јована Христића. У: Христић, Јован. *У ѿавни час*. Београд: Чигоја штампа, 2003.
- Којен, Леон. *Оџледи о ѿоезији*. Београд: Чигоја штампа, 2012.
- Лалић, Иван В. Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића. Александар Јовановић (ред. и прир.). *О ѿоезији. Дела Ивана В. Лалића*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Михалловић, Борислав. Четири нова гласа. *НИН*. Београд, 1954: год. 4, 175.
- Радојчић, Саша. Сензуализам у поезији Јована Христића. Александар Јовановић (ур.). *Модерни класицистиа Јован Хрисџић*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2009.
- Хамовић, Драган. *Лейо и џиџаџи*. *Поезија и ѿоеџика Јована Хрисџића*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Христић, Јован. *Поезија и криџика ѿоезије*. Нови Сад: Матица српска, 1957.
- Христић, Јован. *Облици модерне књижевности*. Београд: Нолит, 1968.
- Христић, Јован. *Професор матеџаџике и друџи есеџи*. Београд: Филип Вишњић, 1997.
- Христић, Јован. *О ѿраџедији*. Београд: Филип Вишњић, 1998.
- Христић, Јован. *Изабрани есеџи*. Београд: Српски ПЕН центар, 2005.
- Шеатовић Димитријевић, Светлана. Мистика Христићевог поднева. Александар Јовановић (ур.). *Модерни класицистиа Јован Хрисџић*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2009.

Saša Radojčić

PHYLOSOPHICAL ASPECTS OF HRISTIĆ'S ESSAYS

Summary

The article discusses the philosophical aspects of Hristić's essays on three inter-related levels. The first level detects the presence of philosophical themes in Hristić's essays, the second sketch the outlines of philosophical position that Hristić is intended to represent, and the third discusses Hristić's definition of essay in the book *The forms of modern literature*.

Универзитет у Београду
 Факултет ликовних уметности
 Париска 16, 11000 Београд, Србија
 sasa.radojic@gmail.com

Др Драган Хамовић

СЕЋАЊЕ И ЗАБОРАВ У ХРИСТИЋЕВОЈ ПОЕЗИЈИ*

У раду се бавимо статусом корелативних тема сећања и заборава у поезији Јована Христића, у распону од културног памћења до чулног сећања.

Кључне речи: чулно сећање, културно памћење, заборав, прошлост, традиција.

У јавним исказима, Јован Христић се одлучно бранио од ознаке ерудите премда му је више припадала него многим који се од такве титуле не би бранили. У самим песмама се, исто тако, иронијски осврће на доксографе, на зналце цитата и алузија, научнике забринуте за судбину човечанства, чинећи отклон од напамет научног искуства: „Ерудиција није само ужасна начитаност, него и ужасно памћење. Али мене више занима заборав од памћења. Шта је оно што остаје у сећању? Зашто баш то, а не нешто друго? Зашто и како се неке ствари одједном појаве, а мислили смо да смо их давно заборавили? Ерудиција не бира, а мене занимају механизми избора” (Христић 1995: 46) – одговара Христић у књижевном разговору из 1989. године. А опет, не може се никако оспорити да он, као песник и есејиста и у свему шта је писао, проговара као човек преопсежне културе, у веома продуктивном значењу речи. Међутим, одбијање ерудитне легитимације није овде ствар личне пристојности, нити пак маска за претерану самосвест: у основи је тога нешто основније, што прожима читаву поезију и мисао о књижевности Јована Христића. Присетимо се, за ову прилику, и завршнице његовог есеја *По Грчкој, са Паусанијом*: „*Ојис Хеладе* је књига сва од сећања и сва од заборава. Можда више од заборава, више од белих маргина него од оних са прецизним историјским датумима на њима. И зато се са узбуђењем чита, пошто нас води у два света: у онај од кога је нешто остало, и у онај од кога ништа није остало” (Христић 1998: 82). У непосредној

* Текст је настао као резултат рада на пројекту *Смена њоеиичких њарадиџми у српској књижевности XX века: национални и европски контексти* (178016) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

вези с темом сећања и заборава јесте и велика, апоретична тема времена: „Свако време има увек довољно историје за собом да би је могло осећати као терет, и ми смо час сувише млади, час сувише стари, већ зависи од тога с које стране и на који начин посматрамо и просуђујемо” (Христић 1968: 147). У песми *Калимах код Пирамида*, из *Александријске школе* (1963), насловни лирски јунак листа рукопис заборављеног писца и размишља „како су срећни они којима се, / Претвореним у прах, ни име, ни дела више не помињу, / И који сада мирно проводе своје дане на Острву блажених.” Памћење, као магацин искуства, и стеченог и наслеђеног, ствара оптерећење што може нарасти до неподношљивости.

За ослобођење од неизмерног притиска постојања, очевидно, није довољна само смрт, него је, у тој тежњи за потпуним самопоништењем, потребан и заборав. С друге стране, неко незапамћен и анониман, у песми *Чийајући Хораџија*, из исте збирке, додаје свој стих на маргини књиге римског песника, књиге већ и саме „покривене прашином”, у очекивању да било ко, било кад, прими „у своје срце, драгоцени дар те тавне музике, / Усамљен и сам”. У поменуте две песме Христић показује две крајње тачке на замишљеном емоционалном клатну између воље за опстанком у памћењу и нестанком у заборавау. „Заиста, филозофска мисао Европе је, следећи Грке, тражила истину на страни не-заборава, дакле памћења и сећања, и тек је у модерном добу начинила мање или више плашљив покушај да и заборавау призна одређену истину” (Валдрих 2008: 20) – истиче Харалд Вајдрих на почетку своје студије о „уметности и критици заборава”. Тензија између класичног и модерног становишта, па и на примеру овде изабране теме, даје тон Христићевој поезији од почетка до краја.

У тематској близини поменутих двеју песама налазимо и песму *Давно заборављене књиге*, објављену у каснијим *Сћарим и новим њесмама* (1988): „Давно заборављене књиге што чекају неког ко ће их отворити / И пронаћи у њима неку истину, трајнију можда / Од жагора који нас заглушује са свежијих страница.” Наведена поента у динамику односа памћења и заборава уводи још једну, актуелнију димензију из поља књижевности. Наиме, као што још од песме *Нејрекидна свежина светиа* (*Песме 1952–1956*, 1959) супротставља „напамет научено искуство” (којим је иначе дубоко подложен) и открића „неисцрпних светова чула”, Христић ће постепено, кроз знању, неодољиву и мудру афирмацију „општих места”, постати заговорник класичне јасноте наспрам претенциозне буке и свакојаким радикалима модерног писања и мишљења.

Најпре је потребно подвући да су појмови сећања и заборава корелативни и код Христића, при чему заборав није тек дефект памћења, него и неопходни сарадник памћењу и самом животу, како на индивидуалној тако и колективној равни реченог феномена. У поезији и есејистици Христићевој непрекидно се укрштају те две равни – биографског сећања и културног памћења – и песник њихов однос, од почетака, проблематизује. У студији *Култура памћења* немачки египтолог Јан Асман овако одређује механизам

памћења: „Памћење, дакле, поступа реконструктивно. Прошlost се као таква у њему не може сачувати. Она се стално реорганизује кроз ток садашњице и промене референтног оквира значења. Ново се увек, и само, појављује у облику реконструктивне прошлости” (Асман 2011: 41). Опис који смо навели довољно је примењив за третман тематике сећања и заборава у Христићевој поезији, нарочито пратећи промену временске, односно искуствене перспективе. За младог Христића модерно представља „једно специфично осећање прошлости, један објектив кроз који ми посматрамо прошlost” (Христић 1957: 24). Другим речима, стално реорганизовање сећања, општер и личног, положено је у темељ модерног песничког напора, како га је Христић видео и практиковао. Како онда повезати и помирити, с једне стране, песников отклон од „напамет научног искуства”, и, с друге, похвалу општим местима, заборављеним књигама и њиховим можда поузданијим истинама од „пренемагања краткотрајних песника” нашег доба? Мислимо да је начин надилажења ове контрадикције у специфичној оптици којом Христић сагледава изабрани простор античке Грчке. Антика није за неприкосновени модел и еталон, него „традиција свих традиција”, почетни простор, одакле почињу „сва наша поређења”.

Мада је кренуо од Александрије, као културног симбола најближег искуству савремене „постмодерне”, привилеговани простор препознат у одабраној хеленској старини Христић налази на самом њеном запамћеном почетку, међу песницима-мислиоцима предсократовског доба. У лични мит о предсократовцима песник пројектује кључ разрешења свега што чини бременим и безизлазном духовну позицију, на којој је, у свом времену, стајао. „Зато нам језик предсократоваца и изгледа прозрочан, они као да речима додирују ствари које нам се у њиховим реченицама учине надокхват руке, као обли каменови на дну бистрог мора” (Христић 2005: 246), пише Христић у есеју *Нейролазна чар њредсокративоца* и наставља: „Предсократовци долазе до нас као јунаци пра-прича, њихова мисао претворила се у наш сан о добу у којем су основне истине света биле надокхват руке, а њихове једноставне и упечатљиве слике не престају да подстичу наша сневанања” (Христић 2005: 248). Мада говори у првом лицу множине, описани мит о предсократовцима свакако је најличнија Христићева митопејска творевина. „Мит је прошlost концентрисана у фундирајућој причи” (Асман 2011: 79), пише раније цитирани Јан Асман. У пређашњем Христићевом сижеу о предсократовцима стичу се обе функције мита и културног памћења у односу на садашњост, како их Асман одређује: фундирајућа и контрапрезентна. Фундирајућа функција „ставља садашњост под светлост једне историје која допушта да она буде смислена”, док контрапрезентна функција „полази од недовољног (дефицијентног) искуства садашњости и у сећању призива прошlost која најчешће поприма карактер херојских времена” (Асман 2011: 80). Временом, од сећањима и знањима пренакрцане Александрије, као просторне метафоре савремене ситуације, у познијој поезији Христић фокус помера према Хомеру и архајским, херојским временима, ка

фундирајућој причи европске традиције. У песми *Дошло је лејто* одлазак на пусто острво „са својим Хомером у рукама”, на друговање „с боговима и херојима”, чини симулацију почетне, митотворне, предсократовске стварности. Почетни текст књижевног памћења Европе, значи, служи надилажењу једнодимензионалне свакодневице. Књижевно памћење прекрива садржај недовољне реалности, коју лирски субјект заборавља у хронотопу лета и средоземног острва, оживљеног древном песничком имагинацијом.

С друге стране, насупротив знању света у карактеристичним Христићевим песмама повратничког, зрелог периода (као што су *Живој сачињен од ситница* и *По цео дан седим у библиотеци*) из основног сећања или заборављања помалају се митизоване слике зуја пчела из врта детињства и дечачки сан о мору, рајске представе најранијег доба, и прекривају актуелне призоре из библиотеке и велике речи мудрих књига. Наспрам универзалних истина и обухватних амбиција односи превагу „живот сачињен од ситница”, мале или елементарне лепоте које се не могу „описати друкчије него општим местима”. Са културног, тежиште прелази на интимно сећање. Вредности се ревалоризују. Стога чулно сећање и сентиментална меморија добијају врхунско место на унутарњој хијерархијској лествици, а опште вредности губе пред чињеницом да живот копни. Превага првог члана опреке ефемерно/трајно резолутно је дата у позним *Трима њеснима љувеним*:

Сад му не остаје ништа друго него да напише песму
О додирима, пољупцима, шапутањима,
И речима их некако сачува да не потону у зјап заборавља.

Вара се. Речи не чувају ништа, и односе све
Као и ветар који је ушао кроз прозор што је однео све
Када се последњи пут заглише.

Постојаност текстуалног памћења анулирана је, изједначена са збивањима што тренутно одлазе у неповрат. Али са такве полазне, нулте тачке нагло почиње да расте вредност тренутака осталих у интимном сећању. Свеколики живот, као по слову реченице Пола Валерија да је памћење „тренутност *прошлости*” (ВАЛЕРИ 2010: 320), сабија се у тај битни тренутак у Христићевој песми *Три њесме о лејту*:

Старе песме које знамо напамет кажу да је лето кратко,
Да не траје ни трен. Али у том трену
Збуде се све што треба: и љубав, и зов бродова
Што креће на далека путовања са којих повратка нема.

Свакако да у оваквом вредносном обрату препознајемо непосредни утицај авангарде – сетимо се само Матићевог изјашњења за „пролазност најпролазнију” наспрам вечности. У реторизованом, самоубеђујућем финалу *Три њесне љувене* управо сума у сећању преосталих тренутака, најкратко-трајнијих осета – као што су кап кише на лишћу, пена таласа, сувота коже

на сунцу, додир груди на топлом камену, усне слане од мора смиреног у предвечерје – поставља се као садржина довољна „за читав један живот”. Сећања, дакле, као замена за живот који се празни. У *Лейњој лијурџији за мривоџ њесника* лирски глас Христићев прибегава поистовећењу сећања са „оним што називамо стварношћу”:

Нису сећања магла у којој се назиру све разређенија збивања:
 Ти би, као далеко бољи познавалац езотерије, знао шта је то;
 А ја, као непоправљив емпирист, могу само да ти кажем
 Да дође вече када опет седимо у твојој соби
 И водимо (не баш увек озбиљне) разговоре какве смо знали да водимо.

Преминули Иван В. Лалић, коме је песма посвећена – песма што је право призив сећања на мртвог пријатеља – зналац је тајних знања насупрот „непоправљивог емпиристе” који потписује песму. Позиција емпиристе заправо се и открива у свим поменутих апологијама тренутака искуства „неисцрпних светова чула”, које помиње у програмској *Нејрекидној свежини светиа*. Већ на истакнутом месту поеме *Mezzogiorno (Александријска школа)* лирски глас Јована Христића даје предност чулном искуству у односу на умно: „Не *Cogito, ergo sum*, већ једна битнија потврда / Додиром песка на кожи оклопљеној сухим ветром поднева.” Декартову крилатицу, заправо, противставља Локовој максими да нема ничег у интелекту што претходно није прошло преко чула. Вајнрих у наведеној студији о заборава – у којој се понајвише бавио памћењем – скреће пажњу на становиште Пола Валерија из *Свезака* да је памћење „суштински телесно” и „само захваљујући телу мишљење добија озбиљност” (Валнрих 2008: 266) да, по Валерију, уметност мишљења битно зависи од „сврховитог заборава” (Валнрих 2008: 267). Аутор есеја *Медијтеранска надахнућа* свакако је био међу ауторима од значаја за Христићево формирање и Валеријева концепција памћења и заборава уграђена је у позицију и нашег песника, што се упоређењем низа места, лирских и есејистичких, може јасно видети.

Сећање је акт семиотизације, пише Асман и потом наглашава: „Прошлости се сећамо само онолико колико је потребно и само онолико колико је испуњена смислом и значењем, дакле, само онолико колико је семиотизована” (Асман 2011: 309). Ова напомена првенствено се односи на културно памћење, али се, по аналогiji, може применити и на област индивидуалног сећања. „Ја сам сâм у сваком тренутку једна огромна чињеница памћења, највећи могућни главни; сећам се да сам био, и да сам био ја; и ја се губим, и проналазим се исти, иако то не знам, али један други. Без те нетачне успомене, нема мене. – Сваки пут кад има успомена, има илузија о очувању једног себе” (Валери 2010: 318) – читамо у Валеријевим записима аналогну слику онога стања што га препознајемо у тестаментарним Христићевим лирским текстовима. Околност да песник на важним местима *Александријске школе*, а посебно у позним стиховима, семиотизује ефемерне чулне осете протеклог живота, а обезначава стечени културни пртљаг,

проистиче управо из аксиологије „непоправљивог емпиристе” и сензуалисте. Лајтмотив последњих исписаних стихова, као што је завршница песме *Кроз ойворени йрозор чујем жамор ѓласова*, потврђује супремацију телесног памћења над културним, односно његову смислотворност пред вратима смрти: „Гласови, сенке, погледи, додири, / Хоћете ли нестати сасвим, / Или ћете искрснути још једном, да бих могао да кажем: / То је живот.” Став да „речи не чувају ништа” у стиховном запису, у писаном тексту као медијуму памћења, одјекују подземном апсурдно-иронијском интонацијом, на коју је свакако песник и рачунао у поставци песме.

Претходно назначен прелазак, заправо силазак са инстанце културног памћења, тј. знања, на раван интимног сећања, завршава се код Христића, најпосле, на базичном чулном нивоу. Не сан о мору, или идилски врт са пчелама – него осети чула (од тзв. виших ка нижим чулима) попут додира, остају на крају, кад све ишчили. Ова деградација заправо је привидна, како Вајнрих тумачи искуство Прустовог „невољног сећања”, које можемо повезати са овом темом у Христићевим стиховима: „Сва та чула, која је уметност памћења до тада презирала, надокнађују, према Прустовом уверењу, своју евентуално недостатну оштрину трајношћу својих чулних утисака и утолико памћењу које жели дуго да се сећа служије боље но што то чини чуло вида, које је краткорочно можда ефикасније” (Вајнрих 2008: 272–273). Чини се да следећи Вајнрихов закључак довољно објашњава и путању Христићевог преласка од великог сећања свести до сећања тела и упућује на одгонетку енигматичне, вишеструке функције заборав: „Другим речима, невољно памћење лежи на тунелу дугог и дубоког заборав. Много од онога што је најзад мање или више случајном констелацијом догађања која су по себи безначајна подигнуто до памћења претходно је можда током половине живота мировало скривено у дубинама понорног заборав” (Вајнрих 2008: 275). Сам нагон живота, у крајњим часовима, као и на несвесном почетку, истура напред оно чиме понајпре упознајемо свет, тактилним актима, а онда и радом других чула. Песник који, мимо свега што напамет зна, потврду постојања још зарана налази у „додире песка на кожи оклопљеној сухим ветром поднева” није ни могао другачије поентирати свој песнички опус него уздизањем гласова, сенки, погледа и додира што израњају из дубине сећања у ранг доказа да живот још увек постоји.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АСМАН, Јан. *Култура памћења*. Никола Б. Цветковић (прев.). Београд: Просвета, 2011.
- ВАЈНРИХ, Харалд. *Лейа. Уметност и кријтика заборав*. Дринка Гојковић (прев.). Београд: Фабрика књига, 2008.
- ВАЛЕРИ, Пол. *Свеске*. Коља Мићевић (прев.). Београд: Службени гласник, 2010.
- ХРИСТИЋ, Јован. *Поезија и кријтика поезије*. Нови Сад: Матица српска, 1957.
- ХРИСТИЋ, Јован. *Облици модерне књижевности*. Београд: Нолит, 1968.

Христић, Јован. Више ме занима заборав од памћења. У: Јовановић, Александар. *Порекло њесме*, девет разговора о поезији. Ниш: Просвета, 1995.

Христић, Јован. По Грчкој, са Паусанијом. *Професор математике и дружи есеји*. Београд: Филип Вишњић, 1998.

Христић, Јован. *Изабрани есеји*. Београд: Српски ПЕН центар, 2005.

Dragan Hamović

REMEMBRANCE AND OBLIVION IN HRISTIĆ'S POETRY

Summary

In the poetry and essays of Jovan Hristić, the plains of biographical remembrance and cultural memory constantly cross each other and the relation between the two is problematized by the author. Continuous reorganization of memory, both general and personal, is laid into the foundation of modern poetic effort, the way Hristić saw it and used it in practice. The poet's distance from the "experience learnt by heart" of tradition and his simultaneous praise of commonplaces creates a productive contradiction which is surpassed by a specific lens via which Hristić looks upon the selected space of ancient Greece. Antiquity is not an untouchable model and example, but a space of beginning, from which "all our comparisons" originate. Although he started from Alexandria as the cultural symbol closest to the experience of the contemporary post-modernism, Hristić finds the privileged space recognized in the Hellenic antiquity at its very remembered beginning, when words had been in direct touch with objects. As opposed to the world knowledge, in his characteristic poems of the returning, mature period, what emerges from the fundamental memory or oblivion are the mythical images from the earliest age and they overlay the present scenes from library and big words from sagacious books. What becomes dominant is "life made of small things", small or elementary beauty that can be "described only by commonplaces". The focus is transferred from cultural recollection to intimate remembrance. Therefore, the sensory remembrance and sentimental memory, in keeping with Hristić's declared position as an empiricist and sensualist, reach their peak position on the inner hierarchical ladder, while common values are lost in the face of the fact that life fades away.

Институт за књижевност и уметност у Београду
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
d.l.hamovic@gmail.com

Марко Аврамовић

КЛАСИЦИСТИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ХРИСТИЋА*

Рад настоји да прикаже присуство и развој класицистичких елемената у поезији Јована Христића. Пошто се на почетку текста одреде основне особине класицистичке поезије, у његовом наставку прати се развој и уобличење класицистичке поетике у Христићевој поезији. Класицистички елементи се прате почев од прве збирке *Дневник о Улису* преко књиге *Песме 1952–1956*, све до *Александријске школе*. Рад прати трансформативност Христићевог песничког опуса, па се зато даје осврт и на његову позну песничку фазу и на статус класицистичких елемената у касним песмама.

Кључне речи: класицизам, поезија, поетика, ерудитност, александризам.

1. На почетку своје *Пролегомене за њоейику Јована Христића* Радивоје Микић је записао да „поезија Јована Христића није нејасна на онај начин на који је нејасност и криптичност модерне поезије описана код Хуга Фридриха, Кирила Тарановског или Сесила Мориса Бауре, тако да њен тумач није у прилици да користи читав један методолошки оквир” (Микић 1997: 26). Овом констатацијом Микић нам је сугерисао да немамо посла са оном врстом лирике за коју је Хуго Фридрих рекао (да се послужимо једном већ толико пута цитираном фразом, која је постала једно од „општих места” говора о модерној поезији) да „говори загонетно и тамно”. Чини нам се да се из овога може извући претпоставка да у Христићевој поезији постоје, уз савремене поетичке елементе, и компоненте неких старијих песничких традиција, којима је најпре стало до јасноће, реда и чистоће у говору и поштовања одређених конвенција. На почетку овог текста претпоставићемо, такође, да та старија компонента коју ћемо тек именовати није само

* Текст је настао као резултат рада на пројекту *Смена њоейичких ѡпарадиџми у српској књижевности XX века: национални и европски контексти* (178016) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

присутна, већ је у једном значајном периоду Христићевог стваралаштва и доминантна. Но, пођимо редом.

Јован Христић се јавља у другој генерацији српских послератних модернистичких песника¹. Главна девиза другог модернистичког послератног песничког ешалона била је, према речима самог песника, „трагање за једном ‘другом традицијом’ у нашој књижевности, која ће се битно разликовати од оне канонизоване” (Христић 1988: 89). Христић се зато окреће линији српске поезије која није представљала њен доминантан ток, али је и те како била присутна у семиосфери (како би то рекао Лотман) српске књижевности – класицистичкој. Овакав заокрет ка класицизму био је погодан и из разлога супротстављања тада владајућој поетици надреализма (који би се могао посматрати и као потомак романтизма), према којој је требало направити дистанцу. Христићева афирмација класицизма путем свога песничког, есејистичког и антологичарског деловања није била усамљена у српској култури друге половине двадесетог века. Како каже Јован Попов: „У историји српске културе класицизам је термин који је стекао дигнитет и другој половини прошлог века. Написане су многе монографије, студије и чланци о класицизму у нашој књижевности, сликарству, архитектури, музици” (Попов 2006: 21). Према Петру Милосављевићу најзначајнији афирматор наше класицистичке традиције, поред Јована Христића, јесте Миодраг Павловић, који је својом чувеном антологијом „не само успоставио нужне континуитете кроз читаву нашу историју, него је уједно афирмисао и класицистичку линију у нашој поезији и тиме створио значајне предуслове за учвршћивање традиционалистичког односа према литератури” (Милосављевић 1968: 7). Христић, Павловић, уз још један број модерниста друге послератне генерације и антологичара и књижевних историчара, извели су ову класицистичку обнову само неколико година након Мишићеве констатације да „наша литература није имала свој класицизам”.

Класицистичка поетска линија у нашој поезији може се пратити од Алексија Везилића, Лукијана Мушицког преко Стерије све до Војислава Илића, и у најновије време Јована Христића и Ивана В. Лалића и чини према већ утврђеном мишљењу, које се почело развијати баш крајем педесетих и у првој половини шездесетих година, са Павловићем и Христићем, један од њена два главна тока. Међутим, чини нам се да би посматрање Христићеве поезије само у контексту ове типологије књижевних промена (класицизам – романтизам) сувише поједноставило како његов однос према антици тако и према српском класицистичком наслеђу. Стога ћемо на крају овог увода одредити шта подразумевамо под речју „класицизам”. То ћемо учинити из разлога што смо мишљења да досадашње врло често одређивање Христића као класицисте (Ђорђије Вуковић би рекао „умереног класицисте”, а Иван В. Лалић „специфичног неокласицисте”, док у наслову зборника

¹ Ова периодизација је прилично релативна пошто се Христићев *Дневник о Улису* јавља само две године после *87 њесама* Миодрага Павловића, тј. 1954.

Института за књижевност и уметност, посвећеног овом песнику, стоји синтагма „модерни класициста“) не треба схватити као пуку метафору, али треба бити и опрезан у примени ове одреднице на једног песника друге половине двадесетог века. Тога су очигледно били свесни и поменути тумачи, отуда и ограде какве представљају речи „умерени“ и „специфични“. На ово олако употребљавање термина *класицизам* уз Христића упозорава и Драган Хамовић, који предност даје синтагми „класична инспирација“, коју је сам Јован Христић употребљавао поводом Стерије. Хамовић указује да Христићева афирмација класицизма као скрајнуте традиције има корене и у авангардном искуству, док је његова везаност за стару Грчку условљена његовом жељом ка непосредном доживљају, која је била карактеристична за предсократско доба (Хамовић 2008: 61–65).

У литератури се под класицизмом најчешће подразумева извршност, ауторитет и веза са антиком (Велек 1966: 78-95), вештина композиције, чистота, брига о облику и поштовање одређених конвенција (Валери 1975: IV). Валери је мишљења да сваки класицизам претпоставља претходни романтизам који он долази да укроти (Валери 1975: IV). Павић као особине класицистичке поезије наводи најпре мисаону дискурзивност, достојанствен тон, „ненаметљиву мудрост и једноставност“ и несклоност ка херметичности (Павић 1979: 300). По Павићу, веома је битна и изражена ерудитска нит која се манифестује бројним реминисценцијама и алузијама на дела античке књижевности и митове (Павић 1979: 327). Као одлике класицистичког текста још можемо навести и обнављање античких песничких врста (елегија, епиграм) и одсуство риме.

Наведене особине ћемо пратити у песништву Јована Христића почев од његове прве збирке. Развој класицистичке поетике посматраћемо на тематском плану, на плану песничког поступка и на плану песничких облика.

2. Дневник о Улису (1954). У првој Христићевој књизи мало је тога што бисмо могли одредити као класицистичко. На књижевну позорницу млади песник излази као ученик симболиста и надреалиста. У епицентру збирке је слика великог, безименог, модерног града. Искуства кроз која пролази лирски субјект и која обележавају његову позицију у овом савременом лавиринту јесу страх, самоћа, немогућност комуникације, затвореност. Први део *Дневника о Улису* у ствари је збирка поетске прозе, која тек на појединим местима прелази у стихове. Ова проза претапа се у слободне стихове у тренуцима када се изоштри фокус субјекта који говори (углавном сам са собом). Стиховима се излажу само оне теме које посебно заокупљају пажњу главног јунака. Оваква жанровска хибридизација карактеристична је за песнике симболисте (Бодлер, Рембо, у нашој књижевности Дучић), као и за надреалисте (Бретон, код нас, рецимо, Матић).

Други део *Дневника*, иако испеван искључиво у стиховима, чини чврсту целину са првим. У њему се понавља и развија исти тематски низ тескобне егзистенције у великом граду. Иако је доминантно поетичко опре-

дељење младог песника недвосмислено, навешћемо запажање Ивана Негришорца, са којим се слажемо и из кога се могу извући драгоцени закључци о даљем Христићевом песничком развоју: „Заправо било би тачније рећи да је ово поетичко искуство знатно профилирано и лишено авангардних поступака отешчавања и деструкције форме. У том смислу је песник, очигледно, ближи слободним реинтерпретаторима ових поетика него строгим заступницима доктрине, ближи Елиоту него Малармеу, ближи Мишоу него Бретону, ближи Матићу него Ристићу” (Негришорац 1997: 61). Негришорац даље у свом тексту каже да „Јован Христић, очигледно, ни на својим почецима није стремио авангардизацији књижевног дискурса” (Негришорац 1997: 61). Заиста, Христићева збирка није никаква тамна лирика. Иако се лирски субјект креће улицама великог безименог града, ипак смо јако далеко од разбијених слика и апстрактних метропола Рембоових *Илуминација*. Употреба метафора је у овој младалачкој збирци учесталија него било где другде у Христићевом поезији, али њихова употреба не доприноси некомуникативности текста. Занимљиво је да се у својим наредним песничким књигама, Христић трудио да поетски исказ још више поједностави и ослободи га било какве фигуративности. Уместо ка све већем усложњавању језика, током песничког развоја код нашег песника долази до инверзије. У наредним књигама песнички ће израз бити све прозачнији. Овакав заокрет доћи ће и биће у складу са Христићевим будућим поетичким опредељењем.

Најбитнији за нашу тему је, ипак, сам наслов збирке, тј. то што се Јован Христић „на своје песничко путовање отискује у грчком знаку Одисеја, Улиса” (Лалић 1997: 131). Насловљавајући је са *Дневник о Улису* Христић уводи древног митског јунака у свој свет и на тај начин успоставља везу са старом Грчком, том „традицијом свих традиција” и антиком уопште. Овај однос, као што смо већ рекли, кључни је за сваког писца класицистичке оријентације. У збирци песник експлицитно успоставља паралелу између савременог и митског света, која ће бити једна од најважнијих особина његове поезије, с тим што ће та веза убудуће бити истицана много дискретније. Инсистирањем на истоветности савременог и древног искуства, древном се омогућава улога универзалног обрасца или егземплара.

3. ПЕСМЕ 1952–1956 (1959). Следећа Христићева књига донела је четрнаест нових песама, стављених у исте корице са једним уским избором из прве. Из прве збирке у другу уврштено је само пет песама: *Улис*, *Вечерња иштина*, *Песма*, *Угао* и *Последња песма*. Већина њих претрпела је неке измене. Остале песме, укључујући и поетску прозу, остале су ван књиге, као што ће и у будућности остати ван Христићевог песничког канона. Овакав обрачун са својим „раним радовима” није стран генерацији песника којој Христић припада. Иван В. Лалић је од својих првих пет збирки, постављањем великог броја песама, саставио књигу *Време, ватре и вртлови*. Нешто слично је од својих првих неколико књига учинио и Борислав Ра-

довић. Разлози за Христићево изостављање највећег дела текста прве књиге свакако су вредносни, али не само вредносни. Они су исто тако, мислимо, и поетички. У годинама између *Дневника* и *Песама* дошло је до промена у поетичкој оријентацији Јована Христића. Исписујући песме за своју наредну књигу, он се полако окретао оној другој „изабраној традицији”. Та „друга традиција” (класицистичка) није трпела мешање жанрова и правила је јасну опозицију између стиха и прозе. У Христићевим текстовима постојаће у будућности јасна дистинкција између ова два типа књижевног исказа.

До приближавања поетици класицизма долази најпре на тематском плану. Овде су још више развијени улисовски мотиви путовања и пловидбе (*Једно сентиментално путовање по мојој соби* и *Бродски дневник*). Занимљиво је да је у овим песамама, исто као и у *Дневнику о Улису*, дошло до спајања традиционалних тема са савременим. То је посебно карактеристично за песму *Бродски дневник*, где се мит о Одисеју преплиће са модерним искуством о скучености и затворености: „Море је око нас, соба је у нама, и отићи из једне / Значи носити једну другу са нама – / Море је око нас али није у нама, / Море је око нас, али соба је у нама”. Песма о путовању претвара се у песму о његовој немогућности, пространство морског пејзажа више се не да доживети, већ само може бити делимично сагледано кроз прозор, тај ограничавајући оквир: „Море није море, већ само један талас / Сунце није сунце, већ само једна сенка, / Небо није небо, већ само један прозор / Лето није лето, већ само варка зиме”.

Песме у којима се евоцирају ситуације из грчке прошлости и мита постају ако не доминанте, онда врло присутне у Христићевој поезији. *Нарцис* и *Пенелоба* су још две песме у којима је на недвосмислен начин модерна ситуација изражена митском сликом и у којима се ова веза не прикрива. И песма којом се збирка завршава *Urbi et orbi* смештена је у антички време-простор и у њој је изнесена једна универзална ситуација (по томе је блиска песамама из наредне збирке *Александријска школа*). Она представља једну врсту поуке у којој се само путовање ставља на истакнутије место од циља и тежња постаје важнија од остварења. После прве три строфе у којима се подвиг главног јунака глорификује, у четвртој долази до великог заокрета, који ће бити карактеристичан за песме Христићеве *Кавафи серије* (како их је назвао Иван В. Лалић) из наредне збирке. Остварење свих циљева нас опет враћа на ону ситуацију пасивности и статичности коју треба избећи: „У мртав час, посматрао је сунце где залази, / Дан се оделио од ноћи и ноћ ће се оделити од дана, / Док је он седео беспомоћно. Осећајући како га напуштају / Остварене жеље са којима се ништа није могло почети”. Чини нам се да ова песма доста добро кореспондира са песмом *Мнесарх* из наредне збирке. Песма *Urbi et orbi*, могло би се рећи, најављује и својим поступком и тематски *Александријску школу* и лако би се могла у њу уклопити, тако да Драган Хамовић каже да „песме којима се завршава збирка *Песме 1952–1956* уједно најављују оно што ће обележавати наредну

збирку, *Александријска школа*, а то су античке (митске и историјске) ситуације као основни садржаји песничког света, као и неки темељни поетички постулати прихваћени из хеленског доба” (Хамовић 2008: 75).

У другој песничкој књизи много је уочљивија и „ерудитска нит”. Овај манир (који и сам Христић у свом тексту *Песник Стерија* назива класицистичким) – манир да се поезија испуни бројним алузијама, реминисценцијама и цитатима карактеристичан је за све српске песнике класицисте од Велизића и Трлајића до Стерије (који је своју прву објављену песму испунио алузијама и реминисценцијама на Овидија). Наведени „класицистички манир” присутан је и код Христића, о чему ће још бити речи када будемо говорили о *Александријској школи*, где ће овај песнички поступак бити у пуном напону. Ипак, поменимо да Христић овде цитира Матића (*Непрекидна свежина свећа*), Декарта (*Бродски дневник*), док у песми *Једно сенићименјално љубовање њо мојој соби* имамо позивање на Паскала, Вука Караџића и Флобера. О Христићевој везаности за француску културу сведочи и песма *Στοιχεία*, у којој се налази неколико прикривених цитата из Валеријеве поезије.

Треба поменути и да је српско класицистичко песништво гајило једну посебну врсту песама које су носиле назив „песме генезе” и чија је амбиција била „да се песничким средствима појми свет око себе и сопствена улога у њему” (Павић 1979: 313). Није нимало случајно што се онда у овој Христићевој књизи налази песма *Увод у генезу*, чије бисмо амбиције могли прогласити идентичним са помињаном врстом песама из деветнаестог века. Песничко „ја” овде управо настоји да дефинише свој положај: „Затворен у своје ја као у тамницу / Нисам видео лето, годишња доба/ Прелажаху преко прозора, тек опомена, / А пасији верно ћутање ме чекало, / Био сам слеп, глув, у зимском сну”. Песме генезе, што и сам њихов наслов говори, карактеристичне су и по томе што тематизују стварање света. У Христићевој песми пак имамо неку врсту инверзне генезе, тј. растакања и умирања које исто може да се мери данима: „А дан је долазио, још додир испод пода, / Та ничија земља срца спавала је преда мном, / Док време ћутке пролази између зида и зида: / Други дан умирања да увећа наше болове. / Био сам слеп у зимском сну, сам са својом светлошћу”. До стварања не долази управо због оне затворености и пасивности лирског субјекта: „Јер никада нисам имао довољно снаге / Да се рукама ухватим за решетке тога сна / И посматрам како се преда мном раствара / Шума дана, море како почиње.”

4. АЛЕКСАНДРИЈСКА ШКОЛА (1963). *Александријску школу* Леон Којен је назвао „књигом ране зрелости у којој први пут чујемо самосвојан песнички глас” (Којен 2003: 57). Обликовање овог „самосвојног песничког гласа”, ипак, није дошло само од себе. Овој књизи претходило је, као што смо већ видели, тражење правог израза у ранијим збиркама, а почетком шездесетих година изашле су још две књиге које стоје у тесној вези са поменутом збирком и које су и те како утицале на обликовање Христићеве зреле пое-

тике. Прва је *Јован Стерија Поповић*, изашла 1962. у библиотеци „Живи песници”, коју је приредио и предговор за њу написао баш Јован Христић, а друга је Христићева књига есеја *Поезија и филозофија*, објављена годину дана после појаве *Александријске школе*, тј. 1964. Прва књига представља избор који је Христић начинио из песништва Јована Стерије Поповића. За њу бисмо могли рећи исто оно што је Јован Христић у једном свом каснијем есеју написао о антологијама које је сачинио Васко Попа: „Антологије Васка Попе (чија важност тек предстоји да се открије) нису биле l'art pour l'art литерарни подухват песника са наглашеним осећањем за бизарно и езотерично: оне су у првом реду биле одбрана сопствене поезије, али путем стварања једне песничке традиције у којој је та поезија један од нужних изданака” (Христић 1988: 89). За овакав поглед на Христићев избор из Стеријине поезије врло је значајан податак да је он у ову антологију уврстио само Стеријине песме испеване у класицистичком духу. Чак су из песме *Даворје на пољу Косову* одстрањени сви они делови који је повезују са рокајним или романтичарским песништвом, те су остали само средишњи делови строфа испевани у елегијским дистисима. Образложење ове редукције Стеријине поезије, које је Христић дао на крају књиге, вреди навести: „Циљ је овог избора да прикаже, као што сам већ у предговору нагласио, Стерију као песника класичног концепта. Мислио сам да је као такав песник Стерија за нашу поезију и за нашу традицију најважнији. Тиме не желим да тврдим како овај избор није у извесној мери и у извесном смислу личан [...] Мислим да се радило о нечем што је у извесном смислу шире од личности једног састављача, али је исто тако и уже од књижевне историје. Радило се о песничкој традицији. Шта је у Стеријиној поезији оно без чега не можемо да замислимо традицију наше поезије? Као што је већ у предговору речено, сматрао сам Стерију песником класичног концепта. Тако сам изоставио све оне песме у којима се Стерија приклањао лирској и романтичарској поплави свога времена. У извесном смислу Стерија је тај дуг и морао, и хтео, да плати. Али када ми данас посматрамо његову поезију, и покушавамо да јој одредимо место и значај у нашој песничкој традицији, Стерија је без икакве сумње и највреднији и најзначајнији, и највише песник, баш као класициста. Што је читав наш класицизам неправедно и неоправдано занемарен, то је друго питање. Као и свака струја у књижевности, он је са собом носио много. Али то не мора, и не сме, да значи како он није имао своје вредности и своје праве песничке тренутке” (Христић 1962: 89). Јасно је које речи у овом микроесеју заузимају централно место, то је синтагма „песничка традиција”. Христић овом књигом, као што смо већ навели, ствара или, боље речено, оживљује једну песничку традицију чији је Стерија најзорнији представник и на коју он планира да се надовеже.

Ако овај избор из Стеријиног песништва и сама *Александријска школа*, издата годину дана касније, представљају обнову једне линије српске поезије, за *Поезију и филозофију* можемо слободно рећи да представља аполигију начина певања на који је Христић дефинитивно прешао почетком

шездесетих. Ова књига би могла бити и својеврсна Христићева *ars poetica*. Књига се састоји од текстова о Стерији (који је првобитно написан као предговор за већ поменути избор из његове поезије), Лази Костићу, Матићу, и уводног есеја, који носи наслов идентичан наслову целе књиге. Христић у овој књизи разјашњава свој избор класичног концепта поезије и настоји да је дефинише. По Христићу је, наиме, у питању врста поезије која је блиска филозофији, а при томе није престала да буде поезија. Оно што је привукло нашег песника јесте чињеница да је њена блискост филозофији у томе што и она тежи да одреди извесне општије елементе људског искуства. Христић и сам каже у есеју *Поезија и филозофија* да је дошло време да поезија поново почне да се бави неким питањима којима се бавила једино у античко доба, а то су најфундаменталнија питања људске егзистенције, тј. питања судбине (Христић 1964: 22). Овде можда није лоше поменути оно што се у чувеном М. Х. Ебрамсовом *Речнику књижевних ѿјермина* наводи – да је према класицистима (или неокласицистима) „људско бивање [...] означено као примарни предмет главних књижевних врста” (АБРАМС – НАРНАМ 2009: 211). Из њене блискости филозофији проистиче дискурзивност као једно од главних обележја ове поезије. Ова поезија је, такође, одувек била везана за писану традицију, за разлику од песничтва српског романтизма, чија је веза са певањем одвајкада била веома јака. Ово су, по Јовану Христићу, две главне линије српске поезије. Једна је класицистичка, са Стеријом као својим главним представником, а друга је романтичарска, чији је типични представник Бранко. Христић је класицистичке особине и одлике представио на примеру Стеријиног поетског опуса. Тумачи су добро приметили да је Христић, описујући Стеријине песничке поступке, добрим делом писао и о себи. Сличност њихових песничких поступака је очигледна. Христић Стерију види и као неког ко је „класицизам у нашој поезији учинио могућим” те да „он може бити прихваћен само у оном облику који му је дао Стерија” (Христић 1964: 52).

С друге стране, есеј о Лази Костићу представља отклон од сваког облика песничког романтизма. Христић види Костића као аутора у коме су се сјединиле две традиције наше поезије, романтичарска и класицистичка. Главни квалитети Костићеве поезије проистичу управо из ових класицистичких елемената и због тога што је „отворио своју поезију ка неким судбинским темама” (Христић 1964: 76). Међутим, оно романтичарско га је спречило да оствари већа постигнућа. Лаза Костић би, по Христићу, био много већи песник без романтичарских елемената у свом песничству. Овако нешто Христић себи није хтео да дозволи и зато се свега романтичарског потпуно ослободио у *Александријској школи*.

Песнички програм изложен у *Поезији и филозофији* Христић је доследно применио у својој трећој песничкој књизи. Класицистичке компоненте овде постају доминантне на тематском плану, на плану песничког поступка па чак и на плану песничког облика. Ово посебно важи за циклус који носи назив *Александријска школа*. Већ самим погледом на наслов збирке

знамо какав нас песнички поступак очекује у књизи. Синтагма *Александријска школа* односи се на „грчку књижевну и научну делатност последња три века старе ере чије је средиште била Александрија у Египту са својом чувеном библиотеком” (Гаџански 2001: 13). Ипак, термин „александријски” пре свега треба схватити као стилску ознаку књижевних принципа Александријске школе које је у првом реду формулисао и примењивао песник Калимах (он је један од „ликова” у Христићевој збирци). Главне карактеристике овакве поезије јесу ученост, цитати и алузије који упућују на мало познате митолошке и књижевне детаље. За ову књижевну школу карактеристично је и преовлађивање малих књижевних облика као што су елегија, епиграм, епилион (в. Гаџански 2001: 13–14). Овакве песничке поступке касније су реактуелизовали песници касицисти у деветнаестом веку. Као што смо већ рекли, овакав поступак је постао „класицистички манир” и нису му били несклони ни српски класицисти све до Стерије. Неколико Стеријиних песама јесу иначе парафразе Хорација. Овим песмама је Јован Христић дао истакнуто место у свом избору из Стеријине поезије, а о њима је у предговору дао и занимљив коментар. Песници српског класицизма (и класицизма уопште) најчешће се позивају на античке ауторе, али нису неуобичајене ни реминисценције на савременике или ауторе из других епоха². Слична ситуација је и са Христићем – у овој збирци имамо алузивни спектар у распону од антике па све до савремених аутора. Видели смо да се Јован Христић и раније креативно служио туђим текстовима, али ће у *Александријској школи* овај поступак кулминирати. Критичари су већ одредили корпус текстова са којима кореспондира циклус *Mezzogiorno*. То су Валеријево *Гробље на мору*, Матићево *Море*, Елиотова *Четири квартића*, Камејево *Лејто*, а ми бисмо можда овом списку додали и Стеријину песму *Подне живоћа*. У неким песмама се, такође, отворено цитира и грчки песник из Александрије Костантин Кавафи. Збирка садржи и бројне реминисценције и алузије на античке митове и историјске догађаје. Иако код Христића има и прикривених и шифрованих цитата, у *Александријској школи* он је у *Најоменама* на крају књиге открио један део своје лектире. Ове напомене састављене су по угледу на Елиотове *Најомене* на крају *Пусије земље*. За разумевање функције коју им је наш песник наменио може нам бити од великог значаја кратак Христићев есеј о напоменама *Пусије земље* из 1961. године. Ове Елиотове напомене нису за Христића никаква „егзибиција лажне учености”; напротив, оне „дају једну нарочиту врсту песничког

² У ствари, класицистички песници су подједнако често у својим песмама парафразирали и савремене и античке ауторе. Овакав укрштај древног и модерног једно је од обељја класицистичке поезије (в. Дамјанов 2008: 65–74). У овом тексту, Дамјанов указује да интертекстуалне везе наших класициста не иду само ка антици, већ и ка највећим европским песницима тога доба, као што су Клопшток, Шилер, Гете, Хелдерлин, Ломоносов, Державин и други. Овај кратак текст Саве Дамјанова зато може послужити као полазиште за нека будућа истраживања наше класицистичке поезије која би се кретала у том правцу.

интензитета самој поеми, и пре него на њене изворе упућују нас на поему саму” (Христић 1988: 232–233). За Христића оне имају важну песничку функцију. Као пример, Христић узима стихове у којима се Елиот позива на једну митолошку ситуацију. Правећи поређење савремене и митске ситуације, Елиот понављање и стално обнављање једне митске ситуације, по Христићу, узима за супстанцу историје (Христић 1988: 234). Овакво виђење историје блиско је и нашем песнику. У тој је функцији и испунио своје напомене текстовима који су хронолошки поређани према времену свог настанка – од антике до двадесетог века. Као потврду да ове напомене у Христићеву књигу нису уврштене као помоћ при разумевању самих песама, већ као прилог песниковом схватању историје, сведочи и претходна Христићева књига песама. У *Песмама 1952–1956* напомена на крају књиге нема иако се и у тој збирци наш песник „служио стиховима и метафорама других песника” (Христић 1959: 65). Том приликом он објашњава да будући да „то није од битне важности за елucidацију самих песама, нисам сматрао за потребно да изричито наводим који су стихови цитирани, осим у једном случају” (Христић 1959: 65). Напомене су изостале стога што тада Јован Христић још није имао сасвим јасно утврђено виђење историје и улоге мита. Занимљиво је овде присетити се речи Милорада Павића да код класицистичких песника постоје две врсте односа према миту. Мит се може или пародирати, или се може представити као вечито актуелан (в. Павић 1979: 393–399). Христићево поступање са митом је несумњиво ово друго.

Скоро све песме из циклуса *Александријска школа* смештене су у време-простор хеленистичке Александрије, у позно грчко доба. Ове кратке наративне песме ипак су много више од тога да буду само пукe приче у стиху о одређеним историјским или митским личностима. Њихов извор у миту или пак у историји, али тако далекој да већ поприма одређена митска значења, обезбеђује им извесну универзалност. Поређењем између извора наведених у напоменама и самих песама може се уочити на који начин Христић универзализује одређену ситуацију. За једну од најбољих Христићевих песама уопште – *Александар, син богова* као предтекст послужила је ситуација из славне Плутархове биографије о Александру. Ипак, између Христићеве и Плутархове „приче” постоји битна разлика. Плутарх нам приповеда о једном конкретном догађају из живота великог освајача. Овај одломак, као и већина историографских текстова, не успева, како је то још Аристотел приметио, да се бави оним што је опште, већ само оним што је појединачно. Христићу полази за руком да, бавећи се делатношћу више филозофском, уз неколико измена, ову древну причу транспонује на ниво општости. Прича о Александровом ходочашћу Ахиловом гробу постаје универзални образац по коме нам баш оно чему највише тежимо увек измиче. Постоје границе преко којих не можемо, постављене чак и оним највећим. Отуда и тај сетни тон у рефрену: „А више од свега, Александар је желео да буде Грк”.

За ликове и ситуације из *Александријске школе* најбоље је рећи да су „конкретно опште” (термин је преузет од Сесила Мориса Бауре, који га је

употребио пишући о Кавафијевој поезији – в. БАУРА 1970); они су истовремено и посебни и представници вечитих типова. Ово измицање онога за чиме највише тежимо тематизовано је у још неколико песама овог циклуса. Оно се помиње и у Христићевој најпознатијој песми *Федру*: „А оно право: озбиљност, мера, мудра узвишеност, / Узвишена мудрост, увек нам је измицало. Били смо / Негде на ничијој земљи, ни ми сами, / Ни неко други; увек тек за корак два удаљени / Од оног што јесмо, оног што је требало бити”. Песма која има истог јунака као и песма *Александар, син бо̀гова* те стоји с њом у тесној вези јесте *Александрија*. Велики освајач је саградио Александрију управо зато да би овековечио своју славу. Желео је да подигне град који ће прослављати његово име. Али иронијом судбине у граду који је подигао настанили су се странци, који због непознавања грчког језика тешко да су могли да славе великог освајача. Све се то десило због тога што је Александар „био сувише млад да зна како мера увек остаје”. Овакав благо иронични обрт чест је поступак у поезији Јована Христића. Песма у којој на први поглед на крају не постоји иронијски обрт, а која се, мишљења смо, такође бави измицањем онога што се највише жели јесте песма *Калимах код пирамида*. У овој песми говори се о томе како је славни песник и најзначајнији представник александризма у антици (као песник, али и један од најзначајнијих полихистора античкога света, Калимах би се могао схватити и као нека врста алтерега Христићевог, присутна у тексту збирке) сматрао за најсрећније оне „којима се / Претвореним у прах, ни име ни дела више не помињу, / И који сада мирно проводе своје дане на Острву блажених”. Остаје на читаоцу да обрт изведе сам. Калимаха није снашла ова највећа срећа. Ми врло добро знамо да се његово име и дела помињу и после више од две хиљаде година од његове смрти. Дакле, и Калимаху је оно за чиме је тежио измакло. Христићева је намера, изразимо то опет његовим речима, да нам „представи свест о том судбинском контексту наших моћи и немоћи: свест о ономе чему не можемо да умакнемо” (Христић 1964: 68) али, додали бисмо, и свест о ономе што не можемо да достигнемо.

Јован Христић, служећи се ликовима из историје цивилизације, представља нам одређене универзалне ситуације и, путем којих жели да нам саопшти неке вечите истине. Он својој поезији даје једну сазнајну улогу. Како каже М. Х. Ебрамс: „Не уметност ради уметности, већ уметност ради човечности, била је централна тема неокласицистичког хуманизма” (АБРАМС – НАРНАМ 2009: 2011). Оно што Христића привлачи класицизму, и што он сам често истиче када помиње српске класицисте, јесте њихова „усмереност ка судбинском”, она иста коју су имали и Грци. Нашег савременог песника ова тема подједнако заокупља. Отуда није ни чудо што је питање судбине једно од тематских средишта циклуса *Александријска школа*. Песме из циклуса које имају централну судбинску тему јесу: *Ноћу, изађи да зледаш звезде, зледаш судбине, Један од њих устјаде и заишћа, Свеће и Те ноћи сви су се скупили на највишој кули*. Време-простор старе Александрије испоставља се као врло погодно да се постави питање: „Шта је то судбина?”

јер људи хеленистичког доба били су преокупирани покушајима да свој усуд прочитају у путањама звезда. Питања која заокупљају јунаке ових кратких песама (а и нашег песника) јесу питања идентификације ауторитета чијом смо милошћу постали власници одређене судбине и односа наше судбине и нужности: „Да ли је то / Само наш део, који морамо да примимо, или су их упалили / Неки богови чију смо наклоност изненада стекли?” као и питања постојања унапред задате судбине: „Па ипак да ли је било статуе?”. Коначног разрешења ових питања и прецизног дефинисања судбине (речи за коју је Елиот рекао да је бременита значењем) ипак нема па зато и није чудно што се свака од ових песама завршава неким питањем иза кога остаје само белина странице, јер „на сувишна питања одговора ионако нема”, како је и сам Јован Христић рекао у једној својој познијој песми.

Приметно је, такође, да циклус *Александријска школа* представља и најобјективнији део Христићеве поезије, чак из седам песама долази до потпуног ишчезнућа лирског „ја” (а и у песми *Федру* говорно лице пре би се могло схватити као „персона” него као непосредно обраћање лирског „ја”). Самим тим, не долази до преплитања модерног и митског искуства, што је било карактеристично за збирку *Песме 1952–1956*. Нема директног поређења између ове две равни (митске и модерне) као у претходним књигама; митска ситуација је овде на изглед приказана потпуно објективно. Повећавање приказаних ситуација са другима овде се постиже управо путем њихове кристалне јасности, што се може боље изразити речима С. М. Бауре о поезији Кавафијевој: „јасно приказивање једног примера оживљава многа поређења кад се сличне ствари догоде” (Баура 1970 : 275). Са нестанком лирског субјекта нестају и осећања скучености и анксиозности, која су карактерисала модерну перцепцију у претходним збиркама. Христић овде проговара са становишта једног чврстог система вредности у коме свака ствар има своје место. Из таквог става долази тај миран и достојанствен тон његових стихова иза кога се само назире њихов сетни призив. Поред објективности, циклус *Александријска школа* показује у изразу крајњу једноставност, прозирност, те он и у том смислу значи завршетак једног развојног тока. Ова јасност и привидна једноставност стила у служби је поруке која се има саопштити. Христић и сам на једном месту у својим есејима каже: „Реч која саопштава велике истине мора увек да буде речена једноставно, што је могуће ближе обичном говору” (Христић 1957: 96).

Показали смо доминацију класицистичких елемената у Александријској школи како на плану песничког поступка (изражена ерудитска нит, испуњеност песама реминисценцијама и алузијама), тако и на тематском плану (појављивање ликова из античког мита и историје, коришћење античких дела као подтекста збирке, усмереност на судбинско и питања нужности). Остаје нам да још погледамо блискост песничких врста које је Христић користио у збирци с неким античким књижевним облицима. Кратка песничка форма којом се Христић служи у *Александријској школи* умногоме подсећа на форму античког епиграма, што је и примећено од стране

досадашњих тумача Христићеве поезије (Иван В. Лалић, Радивоје Микић, Драган Хамовић). Епиграм је у антици представљао кратку песму која се развила из натписа и била тематски врло разноврсна. Свој највиши успон ова песничка врста доживела је баш у доба хеленизма, а њихов најпознатији писац био је један од јунака ове Христићеве збирке – Калимах. Калимахови епиграми најчешће су имали по шест стихова, а толико управо има и Христићева песма *Калимах код њирамида*. Када се ово има у виду, јасно је да Христић није позајмио од Калимаха само песнички поступак (александризам) већ и песничке облике, па онда песма *Калимах код њирамида* представља мали *l'omage* Калимаху и сигнал за читаоце и тумаче збирке. Ова песничка форма допадала се Христићу, свакако, и због њене одвојености од традиције песама за певање³ и њене везаности за писану традицију од постанка саме врсте⁴. Христић о овој особини класицистичке поезије и њеној везаности за писану традицију пише у свом есеју *Песник Сџерија*. Треба поменути да Христић и у погледу риме остаје веран класицистичкој поетици и не користи је у *Александријској школи*. Изгледа да је Христић доследан класициста на свим пољима, осим на плану стиха. То је тачно – Христић, за разлику од српских деветнаестовековних песника, пише у слободном стиху. Долазећи знатно после њих, Христић је знао да би било узалудно покушати оживети ову стару традицију и на плану стиха, на језику који за овакве стиховне калупе нема природних предиспозиција. Али не треба ни ову тврдњу узети здраво за готово. Становиште да Христић пише слободним стихом може се довести у питање, поготово после читања Христићевог есеја *Форма, њоезија и емоција*, у коме песник експлицитно излаже своје ставове о везаном и тзв. „слободном” стиху. Он, наиме, сматра да је израз „слободни стих” заправо *contradictio in adiecto*, и мисли да би синтагма „спонтани ритам”, коју је први употребио Џерард Менли Хопкинс, много више одговарала правом стању ствари (в. Христић 1957: 65–97). За нашу тему занимљиво нам може бити и Христићево мишљење да се „правилним метром саопштавају ревелације, а спонтаним ритмом истине” (Христић 1957: 95). Песничко искуство Ивана В. Лалића нам, такође, може бити један пример за опрез и ревизију става који нам се на први поглед намеће. Лалић је, према сопственим речима, до обликовања свог слободног стиха дошао служећи се псеудохексаметром Војислава Илића.⁵ На Лалићево песничко искуство и Христићево истицање истог указао је најпре Драган

³ За разлику од већине лирских песничких врста у старој Грчкој епиграми се никада нису изводили уз музику.

⁴ Према ономе што нам саопштава Сава Дамјанов (2008), епиграми су уз оде били најпопуларнији жанр српског класицистичког песништва, и писали су их сви значајнији српски песници овог књижевног опредељења.

⁵ Значај и вредност Лалићевог стиха, његова дисциплина и везаност за класичне облике није промакла Јовану Христићу. Он је о свему томе и писао у већ помињаном есеју *Иван В. Лалић* (Христић 1988).

Хамовић, приметивши „да је најчешћи размер Христићевог стиха [...] шест акценатских целина, као алузија на хексаметар, стих песничког протомајстора Хомера и водећи стих античке поезије” (Хамовић 2008: 83). Овим путем је у својим истраживањима кренуо и Јован Делић, који је у свом тексту *Доминантне, шенденције и мијене у њјеснишћиву Јована Христића* уверљиво показао да организација Христићевог стиха и његових акценатских целина гради неку врсту псеудохексаметра (в. Делић 2009).

5. Позно песништво. После овако јасно уобличене класицистичке поетике у *Александријској школи* и њеног есејистичког коментара у *Поезији и филозофији* Христић је заћутао. Његова наредна књига стихова појавила се тек четврт века након *Александријске школе*. У поговору за повратничку Христићеву књигу *Старе и нове њјесме* Ђорђије Вуковић је написао: „Он се ево, изненада враћа поезији, доносиће албум старих и нових стихова између којих се не уочавају битне разлике, чак би се рекло да су они истовремено писани или да је он наставио где је пре двадесетак година стао” (Вуковић 1988: 89). Поред бројних сличности које постоје између зреле и позне фазе у Христићевој поезији, уочавају се и бројне разлике. На неке од њих убедљиво је указао и Леон Којен (Којен 2003). Ми бисмо овде желели да укратко назначимо још неколико.

Једна од најочљивијих промена је свакако покушај да се песме ослободе од оног поступка цитирања и реминисценција који је био врло карактеристичан за раније фазе у Христићевом делу. Митски подтекст у песмама постаје, такође, ређи и много дискретније назначен. Видимо, дакле, да два упадљиво класицистичка обележја нису више доминантна у поезији из позне фазе. Она ерудитска нит, до сада често помињана, овде постаје много пригушенија. У овим каснијим песничким књигама и даље има песама у којима се отворено цитирају неки други песници, на пример, у песми *Варвари* отворено се полемише са једном од најпознатијих Кавафијевих песама. Песма *Богови* почиње наводом из Хелдерлинове песме *Цимеру*⁶, али мислимо да у њен подтекст, на шта није до сада обраћена пажња, улази и песма *Хлеб и вино*. Смисао Хелдерлинове песме *Цимеру* лежи у нади да ће нам оно изгубљено „овде” надокнадити „неки бог” негде „тамо”. Код Христића је, међутим, знатно другачије (в. Микић 1990). Као што смо рекли, мислимо да је подекст *Богова* шири, и да не укључује само једну помињану Хелдерлинову песму. Наиме, по Хелдерлину, једна од главних тескоба модерног човека (немачки песник проговара у освит модерног доба) долази због његове потпуне одвојености од божанског и препуштености саме себи, драма песника – као божанског брата, још је и већа. Сложеност ове људске позиције Хелдерлин је на најбољи начин изложио у једној од својих најпознатијих песама – *Хлеб и вино*. Стару Грчку нам Хелдерлин представља

⁶ О овој Христићевој песми и односу према песми *Цимеру* писао је Радивоје Микић (в. Микић 1990).

као хронотоп среће или златно доба, баш због заједничког живота људи са боговима. Могућност да се са боговима сретнемо лицем у лице код Хелдерлина је извор највеће људске радости. Христић ствари види другачије. То што седимо са боговима за истим столом и у могућности смо да их по-тапшемо по рамену, не олакшава нашу позицију. Напротив, само је додатно отежава. Све то може бити још један разлог за њихову безразложну освету. Као што видимо, Христићева порука је знатно песимистичнија него Хелдерлинова. Немачки „давни песник” полаже своје наде да ће нам егзистенцијална тескоба „овде” бити надокнађена од стране богова „тамо”. Код Христића, као што примећује и Радивоје Микић, никаквог „тамо” нема, а „овде”, иако је присуство богова видно, не доноси никакво олакшање. И сама је природа богова код Христића проблематична, пре су то неки зли демијурзи него хришћански Бог љубави или Хелдерлинов Етер. Можда због ове разлике у порукама њихових песама Христић, помало с иронијом, и означава Хелдерлина синтагмом „давни песник”. У данашњем времену ситуација се знатно променила и никаква нада и утеха нису преостале, чак ни из сфере оностраног.

У још неколико песама из ове фазе посеже се за поступком цитата и алузија, али по нашем осећању оне су много ближе песмама из *Александријске школе*, него доминантном расположењу које влада у позним песмама. И сама песма *Богови* могла би се врло лако уклопити у *Александријску школу*, поготову међу песме са судбинском темом. Она би се, уосталом, могла посматрати и као завршетак овог тематског низа. Такође нам се чини да су интертекстуалне везе које песме познице успостављају са појединим текстовима више немогућност за потпуно ослобађање од литерарних алузија у данашњем времену, него свесна намера и жеља нашег песника да нам укаже на неке друге текстове.⁷ Овом „савлађивању” ерудиције у погледу песничког поступка на тематском плану одговара извештај иронични и скептични однос према знању и књишкој учености у једном значајном кругу ових песама (*Животи начинен од сийница, У великој библиотеци, По цео дан седим у библиотеци*). Предност се у њима даје непосредним чулним искуствима: „Али дође време када реченице почну да тону у заборав, / Велике речи претворе се у шум празних махуна на поподневном ветру, / И од свега што смо мислили да је наш живот, наша судбина, / Остане само укус неког пољупца на уснама, / Зуј пчела у давним вртovima, / Густе мириси на непроходним острвима, / Шум ветра у једрима са којима ко зна када смо пловили.”

⁷ Јован Христић је током једног свог интервјуа дао занимљив исказ о овој теми: „Хоћу да кажем како ми живимо окружени цитатима. Они свакога дана јуришају на нас, зује нам око ушију. Чим почнемо да мислимо о било чему, почнемо и да се спотичемо о оне који су о томе мислили пре нас. И ако је некада био проблем цитирати, данас је проблем не цитирати. Човек више није сам ни у својим осећањима” (наведено према Михајло Пантић „Дневник једног путовања”, у зборнику *Поезија Јована Христића*, Нови Сад 1997).

Као што смо већ поменули, и антички и митски простори све више ишчезавају из ових Христићевих песама, а за промену, први пут се у његовој поезији појављују конкретни пејзажи града и морских предела, као што се први пут именују и неке конкретне личности (рецимо, Франко Црни или пак Иван В. Лалић). Овакав Христићев развој од митских ликова и предела до животних реалија умногоме подсећа на развојни пут којим је прошао Вилијам Батлер Јејтс, тј. на разлику која постоји између ране фазе његовог песништва, инспирисане келтском митологијом, и зреле – у којој се као јунаци појављују Јејтсови савременици из двадесетовековног Даблина. Врло значајна ствар у овим касним песмама јесте и повратак субјективности, тј. повратак лирског „ја”. Ово је још једно одступање од оног песничког креда који је био изложен у *Александријској школи*. И целокупни поглед на свет тешко да је тако објективан и целовит као у циклусу *Александријска школа*. Он је више фрагментаран, фокусиран на обична чулна искуства (по оваквом погледу на свет најкарактеристичнија је песма *Три њесни љувене*). Ова превласт чулног над интелектуалним не појављује се први пут у Христићевом поезији. У циклусу *Mezzogiorno* из *Александријске школе* предност је, такође, дата чулном. Навешћемо овде само стихове: „Не cogito, ergo sum, већ једна битнија потврда / Додиром песка на кожи оклопљеној сухим ветром поднева”. Иако препуна цитата и алузија, *Mezzogiorno* ипак садржи у себи бројне особине које имамо и у позној Христићевом поезији (субјективност, тежњу ка елементарном и, као што смо видели, чулном). Она се по свему томе разликује од објективних и интелектуалних песама циклуса *Александријска школа* па бисмо је могли схватити као циклус-антитезу овом другом. У том смислу, може се рећи да се већ у песми *Mezzogiorno* налазе клице дезинтеграције класицистичке поетике која тек што је уобличена у суседном циклусу.

Јован Христић је при крају свог есеја о Стерији написао да „у Стеријиној поезији можемо видети почетке једног пута који ће бити карактеристичан за пут којим је ишла класична инспирација наше поезије. То је пут, или пробијање, ако хоћете, до свести о елементима која карактерише досократовску мисао. Својом свешћу о елементарном, Стерија је на неки начин разгрнуо наносе нашег и европског класицизма, иако му је као песник био у приличној мери веран” (Христић 1964: 68). Имајући у виду Христићев песнички лук од *Дневника о Улису* преко *Александријске школе* и *Mezzogiorno* све до позних песама, ми не налазимо бољих речи да окарактеришемо песништво самог Јована Христића.

У овом раду пратили смо развој класицистичких елемената у песништву Јована Христића од њихове прве појаве још у раним збиркама до њиховог „згушњавања” у *Песмама 1952–1956* и *Александријској школи*, све до дезинтеграције ових класицистичких наноса у Христићевом позном песништву. Уобличивши своју поетику у складу са класицистичким конвенцијама, Јован Христић је половином двадесетог века обновио читаву једну линију српске поезије.

Међутим, иако у Христићевим позним песмама, како смо већ видели, долази до опадања класицистичких елемената, неке од најбитнијих класицистичких особина остају трајно присутне у његовим стиховима: блискост говорном тону, окренутост универзалном, осећај за меру и суздржаност... Тако су се особине класицистичког исказа повукле у дубину Христићеве поезије, али је класицизам остао једно од трајних и најверодостојнијих обележја, не само његове поезије, већ и целокупног његовог писања и мишљења. О овој његовој трајној дубинској везаности за класицизам сведочи и песма *Ойцића месџа*, једна од најпознатијих из његовог позног периода.

На самом крају, поменимо још једну ствар коју смо током целог нашег рада намерно прећуткивали. Можда је парадоксално, али ипак тачно, да је Христићево поновно активирање ове старе песничке традиције било услов његове модерности. Особине које смо навели као класицистичке учинили су Христића сродним са једном од главних струја модерне поезије (означимо је као „елиотовску” или „постсимболистичку”). Тако, Рене Велек у својој *Историји модерне критике*, писаној половином прошлог века, о овој обнови класицизмом каже: „Данас, изгледа, да смо се удаљили од доминације романтичарских идеја и дошли до разумевања неокласицистичких идеја много боље и са много више симпатије” (WELLEK 1955: 27). О Елиоту, једном од кључних модерних песника чији је утицај на Христића и његову генерацију огроман, чешко-амерички компаратиста каже: „Т. С. Елиот је описао своју тачку гледишта као класицистичку [...] Елиотово становиште о имперсоналности и објективности песника, његово виђење песника као ‘парчета платине’ [...] може се интерпретирати као оживљавање неокласицистичких принципа, и сигурно као реакција против романтичарског субјективизма, лиризма, и егзалтације ега” (WELLEK 1955: 28). Христић ове модерне песнике, чији је утицај на поезију двадесетого века пресудан, није, ипак, хтео само пуко да следи и да њихова искуства једноставно пренесе на наш језик и у нашу средину, већ је желео да „поуке њиховог песничког искуства ослони на поуке и слутње нашег песништва и нашег језика” преко поновног откривања наше класицистичке традиције, чији је кључни песник Стерија. Због свега овога Јован Христић је заслужио да га назовемо класицистом у најизворнијем значењу те речи, тј. писцем првог реда.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАУРА, Сесил Морис. *Наслеђе симболизма. Сиваралачки експерименти*. Душан Пувачић (прев.). Београд: Нолит, 1970.
- ВАЛЕРИ, Пол. Ситуација Бодлерова. Предговор у: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла, Париски сјлин*. Бранимир Живојиновић (прев.). Београд: СКЗ, 1975.
- ВЕЛЕК, Рене. *Критички њојмови*. Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић (прев.). Београд: Вук Караџић, 1966.

- Вуковић, Ђорђевије. Поговор. У: Христић, Јован. *Сџаре и нове љесме*, Нови Сад – Ниш: Књижевна заједница Новог Сада – Градина, 1988.
- ДАМЈАНОВ, САВА. *Аџокрифна историја срџске (џосџ)модерне*. Београд: Службени гласник, 2008.
- ДЕЛИЋ, ЈОВАН. Доминанте, тенденције и мијене у пјесништву Јована Христића. *Модерни класицисти Јован Христић*. Александар Јовановић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2009.
- КОЈЕН, ЛЕОН. Позно песништво Јована Христића. Предговор у: Христић, Јован. *У џавни час*. Београд: Чигоја штампа, 2003.
- ЛАЛИЋ, ИВАН В. Прологомена за једно читање поезије Јована Христића. *О џоезији*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- МАРИЌКИ ГАЂАНСКИ, КСЕНИЈА. Александрџска школа. *Речник књижевних џермина*. Фототипско издање. Бања Лука: Романов, 2001.
- МИКИЋ, РАДИВОЈЕ. Богови и дани. *Језик џоезије*. Београд: БИГЗ, 1990.
- МИКИЋ, РАДИВОЈЕ. Општа места, жагор и немилост, Прологомена за поетику Јована Христића. *Поезија Јована Христића*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, ПЕТАР. *Традиција и аванџардизам*. Нови Сад: Матица српска, 1968.
- НЕГРИШОРАЦ, ИВАН. Ерудитна прозаичност Јована Христића: модели поетског искуства. *Поезија Јована Христића*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- ПАВИЋ, МИЛОРАД. *Историја срџске књижевности. Класицизам и џредромантизам*. Београд: Нолит, 1979.
- ПОПОВ, ЈОВАН. Контроверзе појма класицизам у историји европске и српске књижевности. *Теоријско-историјски џреглед комџаратицистичке џтерминологије код Срба*. Огледна свеска бр. 1. Београд: Књижевно друштво „Свети Сава”, 2006.
- ХАМОВИЋ, ДРАГАН. *Леџо и џиџаџи – Поезија и џоеџика Јована Христића*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- ХРИСТИЋ, ЈОВАН. *Дневник о Улису*. Београд: Ново поколење, 1954.
- ХРИСТИЋ, ЈОВАН. *Поезија и криџика џоезије*. Нови Сад: Матица српска, 1957.
- ХРИСТИЋ, ЈОВАН. Напомена. *Јован Сџерија Поџовић*. Јован Христић (прир.). Београд: Нолит, 1962.
- ХРИСТИЋ, ЈОВАН. *Александрџска школа*. Београд: Просвета, 1963.
- ХРИСТИЋ, ЈОВАН. *Поезија и филозофија*. Нови Сад: Матица српска, 1964.
- ХРИСТИЋ, ЈОВАН. *Есеји*. Београд: Народна књига, 1988.
- ХРИСТИЋ, ЈОВАН. *Сабране џесме*. Саша Радојчић (прир.). Београд: Рад, 2002.

*

- ABRAMS, M. H. Geoffrey, Galt HARPHAM. *A Glossary of Literary Terms*. Ninth edition. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009.
- WELLEK, Rene. *A History of Modern Criticism: 1750-1950 – The Later Eighteenth Century*. London: Jonathan Cape, 1955.

Marko Avramović

CLASSICIST ELEMENTS IN THE POETRY OF JOVAN HRISTIĆ

Summary

The author tends to show the presence and development of classicist elements in the poetry of Jovan Hristić, who is one of the most important Serbian poets in the second half of the 20th century. After the basic characteristics of classicist poetry have been defined, using the attitudes of Rene Velek, Paul Valery and Milorad Pavić, we can follow the development and forming classicist poetics in Hristić's poetry. We can follow it from the 1st collection of poems *Diary about Ulissys* through *Poems of 1952-1956* up to *The Alexandrian school* in which this poetics was fully expressed. One of the goals of this essay is to find and present the ability to transform in Hristić's poetical opus. Therefore, the author follows Hristić's poetry in all of its phases: early, mature-classicist and late. The primary goal remains to find the classicist elements in these phases, they are followed on the levels of theme, poetic action and poetic forms. The author has also made an effort to present the relationship between Hristić's poetry and Serbian literary tradition in which the classicist line takes a very important place.

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
mrkavramovic@yahoo.com

Др Бошко Милин

ЈОВАН ХРИСТИЋ – ПОЗОРИШНИ КРИТИЧАР И ПРОФЕСОР ПОЗОРИШНЕ КРИТИКЕ

Христић је добро знао шта може да се научи и шта је за то било потребно. Управо то је и делио са студентима, увек спреман да пружи пример из праксе са текућег репертоара, макар одступао од начелне прозаичности правила која је задавао. И студентима је било јасно да он може да одговори на стално питање „зашто”, пре него што је изнео став у критици, а ставови су били непогрешиви у својој прецизности. Позоришна критика: функције, врста, структура. Могуће врсте: у односу на медије, у односу на претпостављену читалачку публику, у односу на генерални став критичара, у односу на основни методолошки приступ.

Кључне речи: позориште, критика, тумачење, *Књижевност*, студенти, глума, режија, драматургија.

1. Чак и да није био велики песник, драмски писац, есејиста и уредник бројних дела из области културе и уметности у Нолитовој едицији *Књижевност* и *цивилизација*, него само позоришни критичар часописа *Књижевност*, Јован Христић би својим збиркама позоришних критика прикупљених у књигама *Позоришће*, *Иозоришће*, *Позоришће*, *Иозоришће II*, *Позоришни реферати* и *Позоришни реферати II* заузео место у историји српске културе. Он је био и све оно на почетку наведено, а читалац помнутих књига критика може да се у то увери – критике Јована Христића својерсна су уметничка дела у којима провејава драма, и поезија, и ерудиција, али пре свега оно чудесно јединство појмова на којима је учтиво инсистирао, али се и њима поигравао, а то су појмови садржине и форме.

Као позоришни педагог на студијама драматургије на Факултету драмских уметности, на питање шта мисли о некој представи и изнетим идејама, професор Јован Христић је одговарао речима: „Ја не мислим. Ја пишем. Не занимају ме идеје, имам ја своје идеје, мене занимају средства.” Позоришна критика је, по његовим речима, творевина дуговечнија од уметности којом се бави. Позориште је једина уметност која трајањем не може да се

супротстави критици, а позоришни критичар је једини критичар који не мора да се боји да ће му нови читалац једне књиге или гледалац једне слике рећи да није разумео оно о чему је писао. Ма колико била несигурна трајност његовог текста у годишњацима часописа, новина или (што је ређе) у књизи, она је ипак већа од трајности позоришта, које одлази у мрак, у заборав, у ништавило. Та предност позоришне критике над позориштем, ничим заслужена, чини да се позоришна критика може најбоље дефинисати као савршен злочин.

Ово духовито поређење потиче из његове *Мале филозофије позоришне критике*, док у *Малој психологији позоришне критике* смело признаје да себе доживљава као промашеног позоришног редитеља. А то је значило да позориште доживљава као нешто од чега се живи и за шта се живи.

Од сезоне 1971/1972. до 1992/1993. писао је ову врсту критике за часопис *Књижевност*, само нешто краће него што је на другој години студија драматургије предавао и курс позоришне критике. Та друга година значила је изучавање филозофа претплатоноваца, затим Платона, Аристотелову поезику, те ренесансне и класицистичке теоретичаре драме, од Скалиђера и Робортели, до Корнеја и Д'Обињака. Читав низ регула и прописа изведених из властитих тумачења Аристотеловог списка чинио се збуњујућим и поред уредности њихових таксативно наведених мисли. Али и професор Христић је знао да се ствари које ваља научити морају прегледно организовати, као што је и Аристотел то учинио у *Поетици* анализирајући састав драмског дела с обзиром на његове особине, врсте, структуру, саставне делове и међусобне односе.

Колико год се умеће оне позоришне критике какву је сам практиковао не може научити, Христић је добро знао шта може да се научи и шта је за то било потребно. Управо то је и делио са студентима, увек спреман да пружи пример из праксе са текућег репертоара, макар одступао од начелне прозаичности правила која је задавао. И студентима је било јасно да он може да одговори на стално питање „зашто”, пре него што је изнео став у критици, а ставови су били непогрешиви у својој прецизности. На пример, „глумци су опет играли униформе уместо ликова који их носе” или „та драма полази од великих истина и никако да се спусти до живота”. Тако је била организована и настава из области ове дисциплине, без које позориште може, али не треба да буде. Јасно и прегледно, то је изгледало овако.

Вероватно није слутио да ће се студенти онда, што је пре могуће, упутити ка некој од бројних књижара које су тада, половином осамдесетих година, постојале у Београду, и потражити на полицама или гондолама најновији број угледног часописа *Књижевност*, за који су многи тада први пут чули управо тражећи на страницама професорове критике. Ти сусрети са човеком који је увек могао да кратко и јасно каже своје мишљење, али и да га образложи савршено јасним и чистим српским језиком били су прилике посебне врсте. Професор је сваке године следећој генерацији студената постављао исто питање: „Да ли сте гледали филм *Ненаметљива љубав*”

грађанске класе?” Увек би прошло најмање двадесет секунди док студенти нису превели наслов на њима познат облик: „Мислите на *Дискреџан шарм буржоазије?*”, на шта би професор само казао: „Зар не звучи лепше на нашем језику?”

Он је полагао велику пажњу на то да се студенти у свом критичком изражавању усредсреде на исказ без поштапалица, какве су се могле наћи у текстовима чији писци нису били сигурни ни у своје знање ни у властито мишљење, па су се заклањали иза речи чије је страно порекло требало да им да снагу и уверљивост, не знајући да тиме откривају како су, у ствари, неспособни да изразе властите мисли.

Тиме је давао упутство којег су паметни знали да треба да се држе. Када су на часовима биле читане критике младих драматурга, којима су то били почетнички радови, никада није критиковао естетски став младог аутора, него би велику пажњу посветио начину на који је студент изнео свој суд. Такође је умео повремено да укаже на незаобилазну реченицу коју су многи мислили да могу да прескоче: „Критика је тумачење, а не пресуђивање.” Шта је под тим мислио најбоље су показивале његове критике из *Књижевности*. Оне нису биле писане као производ једног критичког правца или школе мишљења, већ као сведочанство о уметничком делу чије је трајање било ограничено како местом тако и временом. Једна позоришна представа дешава се само једанпут – и тај једини пут треба приказати читаоцу као да ју је и сам видео.

Огроман полет младих критичара видео се када су се окомили на последњу премијеру Душана Ковачевића *Свети Георгије убива аждаху*. Ништа није ваљало. Ни текст, ни режија, ни глума, ни костими. Професор је мирно, пушећи цигарету, слушао циновску канонаду која се сручила на представи о којој се имало писати по задатку. Тај педагошки мир трајао је до тренутка када неко није осуо палбу по сценографији Петра Пашића, нападајући аутора *argumentum ad hominem*: *Сценографу није било досџа његовог села, ња је морао да стјави и ѡшарабу насред сцене*. Е, ту је професор прекинуо свој мирни слушалачки став и брзо упитао: *Рециѡте, да ли Ви стјварно мислиѡте да се унук Николе Паѡића родио на селу?* Тајац који је тада завладао није се могао описати. Ћутали су студенти, ћутао је професор, а онда је почео лагано да клима главом, хотећи без речи да каже: *Провериѡте ѡѡта ѡвориѡте и о коме ѡвориѡте ѡре неѡо ѡѡѡ ѡрозбориѡте*.

Месец дана касније, студенти су у књижари прочитали његову критику ове представе и листом се запањили. Не толико што је он видео ствари другачије, него што је то виђено тако писмено образложио, а славно питање из последњег пасуса критике о томе зашто Катарина на колима одвлачи само Гаврила, а не и Ђорђа, отворило је младим читаоцима, будућим професионалцима, ново поглавље у приступу тумачењу позоришта. Уместо беспштедне борбе са одсутним противником, који није могао да се брани пошто је ишчезао пре неколико или више вечери, када је представа била гледана, професор је, без доцирања, тражио да се изведе пред публику и друга

страна, она која није могла ништа против неоправданих напада, помешаних са увредама, за које су аутори мислили да су духовите.

Већ су тада биле доступне његове две збирке критика – *Позоришће, ѿозоришће I* и *Позоришће, ѿозоришће II*, те се одатле могло видети како се може бити строг али праведан, тачан али без цепидлачења, духовит али не и суров, јасан али не и досадан. Професор није тражио да се његове књиге читају – њих су студенти тражили од њега. Правила по којима је писао своје критике била су састављена као корисно упутство за младу генерацију, али само као пожељно правило за рад, а не као строги законик – односно законик је био строг онолико колико је будући критичар, у ствари, држао до себе.

2. Позоришна критика: функције, врста, структура; информативна (приказ), историјска (забележено сведочанство), социолошка (унутар одређеног друштвеног контекста), теоријска (допринос у развоју теоретског мишљења), практична (упућена конкретном театру, аутору, глумцу), промоторска (афирмише одређену естетику, правац, стил), едукативна (упућена гледаоцу), арбитрарна (суд о представи), афирмативна (подстиче интерес за позориште без обзира на позитиван или негативан предзнак).

3. МОГУЋЕ ВРСТЕ

У односу на медије: дневне новине, недељници, стручни позоришни часописи, часописи из других области уметности, радио-критика унутар емисија из културе, радио-критика унутар информативних емисија, ТВ критика унутар информативне емисије или емисије из културе, ТВ хроника...;

У односу на претпостављену читалачку публику: народска, за децу и омладину, за познаваоце и љубитеље, за ауторе и учеснике, стручна, уско-стручна (само један аспект представе);

У односу на генерални став критичара: позитивна, негативна, неопредељена (или се нешто крије између редова, или критичар ни сам не зна шта мисли), тактичка (критичар не сматра да је представа добра, али из неких разлога генерално подржава тај начин мишљења, и обрнуто);

У односу на основни методолошки приступ:

а) субјективистичка (пејоративно солипсистичка – користи аргументе ван театра), импресионистичка (лични доживљај као мера свих ствари), арбитрарна (суђење се правда личним аргументима), егзибиционистичка (представа се користи за личну промоцију);

б) научно-објективна (у литератури су и термини стручна, занатска, зналачка – користи аргументе из театра – представе), расветљава један једини или више могућих аспеката: социолошки, феноменолошки, историјски, философски, семиотички, структуралистички, концептуални, проблемски.

в) ауторска – аутономно уметничко дело (*quod licet Iovi, non licet bovi*).

„Класична” схема научно-објективне критике обухвата, уколико је реч о литерарном театру:

1. контекстуализацију комада и његовог значењског поља унутар одређеног правца, стила, жанра и унутар ауторског опуса;

2. проблемску идентификацију комада или препознавање његових специфичних аспеката;

3. контекстуализацију редитељског поступка (у односу на сличне редитељске поступке или режије самог редитеља);

4. дискурс о (не)оправданости или (не)примерености поступка комаду – аргументи су управо они аспекти које представа (за разлику од комада) доводи у први план;

5. препознавање знакова или система знакова (укључујући све компоненте – визуелну, звучну, светлосну, и сл.) редитељског концепта и њиховог места унутар представе;

6. дискурс о функционисању појединих делова у односу на целину (глумци, сценограф, костимограф, композитор);

7. хијерархизацију вредности (могуће и у форми личног става).

4. О КОМАДУ – ТЕКСТУАЛНОМ ПОЛАЗИШТУ

О ВРСТИ:

Којој епохи, стилском раздобљу припада и колико је за њу карактеристично, тј. некарактеристично, и зашто (ако је у питању класика)?

Ком правцу, тренду у савременој драми, књижевности или уметности припада и колико се од њих разликује или им је сличан, и зашто (ако је савремен)?

Шта је по жанру, колико поштује класичне жанровске обрасце, изневерава их или надраста, и како?

- Који су то карактеристични обрасци типични за конкретан случај?
- Какво му је место у ауторском опусу, уклапа ли се или искаче из њега, како, зашто и због чега?
- Има ли узора, претходника, настављача (увек их има)?
- Да ли је у својој врсти значајан, средње жалостан или миноран, и зашто? ...

О ЗАНАТУ:

- Шта је радња и у каквом је окружју ситуирана?
- Шта је централни проблем, а шта предмет сукоба и јесу ли доследно спроведени током целе драме?
- Какви су карактери, а какав језик?
- Има ли обрта (и каквих) и чему служе?
- Каква је структура комада (чинови или фрагменти) и каква је веза између појединих делова?
- На колико се планова гради прича, и зашто?
- Како та драмска машинерија-конструкција функционише?
- Да ли је занатски савршена, осредња или неписмена, и зашто?

О ЗНАЧАЈУ:

- Да ли је комад најзначајнији као естетски, проблемски, историјски, теоријски, занатски, социолошки, политички, философски, едукативни, промоторски или неки стоти феномен, и зашто?
- Којој се врсти публике обраћа и по чему је за њу значајан?
- Од каквог је значаја за позориште које га поставља на репертоар, и зашто? ...

5. О РЕЖИЛИ – РЕДИТЕЉСКОМ ЧИТАЊУ КОМАДА

О ВРСТИ:

- Која је основна стилска одредница, тренд, манир, и је ли примерена комаду, и зашто?
- Остаје ли редитељ веран жанру или епохи или их игнорише, или разара, и зашто (некад је реч о пуком незнању, а не о свесној намери)?
- Да ли истиче неки важан жанровски проблем у први план? Који и због чега?
- Је ли редитељски концепт већ виђен, стандардизован, има ли узоре, претходнике, настављаче (пре свега у позоришту, па онда и у другим уметностима – сликарству, поезији, музици, вајарству и сл.) и какво му је место у опусу самог редитеља?
- Је ли у својој врсти значајан или безначајан, и зашто? Да ли то има неке везе са комадом, и зашто?

О ЗНАТУ:

- Врше ли се интервенције на тексту? Какве и због чега?
- Који је проблем комада (често не централни) бачен у први план и како је то постигнуто?
- На чему се инсистира, а шта је бачено у запећак и којим средствима?
- Какви су карактери у односу на комад и како је успостављен однос између њих?
- Какав је мизансцен, шта сугерише, и зашто?
- Каква су померања вршена на линији сукоба и је ли предмет сукоба уопште остао исти, и зашто?
- Какав је темпо и какав ритам и шта је њима постигнуто?
- Каква је атмосфера и чиме је остварена?
- Какав се систем знакова, симбола и метафора користи? Колико су они у складу са комадом, али и са целином представе?
- Има ли остварене целине или се све расуло, и зашто?
- Има ли цитата (позоришних, филмских, музичких, ликовних, литерарних и иних), шта они значе, како су компоновани, и због чега (увек их има)?
- Је ли редитељ, после свега, успео да нам каже нешто ново, није ништа рекао или је остао недоречен? ...

О значају

- На ком се аспекту текста (видети под значај комада) инсистира, и зашто?
- Којој се врсти публике обраћа редитељ, и зашто?
- Какво то ново светло представа баца на комад? Је ли оно значајније од комада, и зашто? И какав је њен значај уопште? ...

6. О ИНТЕГРАЛНИМ ДЕЛОВИМА ПРЕСТАВЕ

О глуми

- Каква је игра комплетног ансамбла, а каква појединачно, и зашто?
- Је ли ансамбл компактан или свако тера своје и ко је за то крив?
- Колико је игра проистекла из режије, а колико јој се опире и враћа комаду или предрасуди о комаду?
- Којим средствима гради свој лик, и како?
- Каква су му расположења, психичка стања и прелази између њих?
- Шта ради, како се креће, како говори, како ћути, какво му је држање, геста, понашање, артикулација?
- Је ли остварена целина, пуноћа, животност лика, и зашто?
- Је ли глума надрасла и текст и представу, и како?

О сценографији и костимографији:

- Јесу ли у служби редитељске замисли, или издвојени, сами за себе?
- Утичу ли и како на режију, а не само она на њих?
- Шта мењају, а шта подвлаче у илузији, а шта у гледаочевој перцепцији?
- Како изгледају и зашто?
- Како утичу на мизансцен, физичку радњу, глуму уопште?
- Који су утицаји (позоришни, филмски, ликовни, вајарски, архитектурални, фолклорни) очигледни и како се манифестују? Уклапају ли се беспоговорно у целину или јој дају нешто ново и шта то? ...

О музици:

- У оквиру редитељске концепције или ван и мимо ње?
- Је ли стилски адекватна; како утиче на тензију?
- Које мотиве користи и зашто?
- Како утиче на перцепцију, којим средствима?
- Каква је по карактеру и интензитету и има ли то везе са представом?
- Шта је то ново, битно и значајно што уноси у представу и како то чини? ...

Уколико у представи постоје и уколико су битни, треба говорити и о драматургу и његовом послу, кореографу, стручњаку за сценске борбе, покрет и игру, лектору, мајстору светла.

Редослед излагања на понуђене тезе, њихов избор и простор који заузимају искључиво је ствар критичара. Наравно, говори се само о оном што се за конкретну представу чини битним и незаобилазним.

7. Када се млад човек суочи са овим низом захтева какав се ставља пред школованог позоришног критичара, почиње да се пита да ли је претходне вечери у позоришту био видео све оно што је требало да види, али и да схвата како за њега више не постоји термин „непотребна знања”. Професор Христић је на питање да ли за испит треба учити и неке споредне теоретичаре одговарао са две речи: „Све треба”. Али већ наредне вечери у позоришту постајало је јасније шта се, у ствари, гледа – и зашто је то такво, а не другачије. Његов курс позоришне критике предвиђао је две стране које постижу добробит: уметника, чије ће дело бити правилно схваћено, и гледаоца, који је коначно у позицији да схвати оно што треба да се схвати – уколико тако нечега у представи има.

Вошко Милин

JOVAN HRISTIĆ – A THEATRICAL CRITIC AND PROFESSOR
OF THEATRICAL CRITICISM

Summary

In twenty years of writing theatrical criticism for the journal *Književnost (Literature)*, Jovan Hristić deservedly acquired a reputation of the leading Serbian theatrical critic. As a professor of dramaturgy at The Faculty of Drama Arts (FDA), he taught a course of writing of theatrical criticism as an obligatory study task during the entire second year of studies. The way in which he taught this course left an indelible mark on all generations of students of dramaturgy at FDA in Belgrade. With his serenity, lightness, tolerance, openness for different opinions, but also with his uncompromising attitude to inadequate manner of expression, professor Hristić was capable of directing the students towards the way in which one should watch a theatrical performance in order to write about it, with the intention to create the impression for the readers that they watched the performance themselves.

Универзитет у Београду

Факултет драмских уметности

Булевар уметности 20, 11020 Нови Београд, Србија

milini@eunet.rs

Др Ивана Кроња

ПРЕД БИБЛИОТЕКОМ ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Сустрет са личном библиотеком великог књижевника, какав је био Јован Вава Христић (1933–2002), догађај је од великог значаја за свакога ко културу схвата као суштаствени део људског бића, као морални позив и најбољи ослонац нација и читавог човечанства. Оно што Христићеву кућну библиотеку издваја у односу на уобичајене енциклопедијски садржајне колекције књига, јавне и приватне, јесте лични печат и ерудитски потез проницљивог колекционара, страсног мислиоца и естетe. Ауторка наводи и анализира садржај колекције Христићевих књига, изнесећи лична и породична сећања у потресном тренутку након мајчине смрти.

Кључне речи: Јован Вава Христић (1933–2002), библиотека Јована Христића, Медитеран, антика, поморство, религија, драма, поезија, позориште, проза, филозофија, историја уметности, српска књижевност, историја Србије и Југославије.

Успомени на моје драге и вољене: мајку Милану Мишу Глишић (1945–2010), удовицу Јованову; оца Милована Меду Кроњу (1943–2002); и поочима Јована Ваву Христића (1933–2002). Нека вас чувају уметност и љубав.

„Дошло је опет време да листам његову књигу.”
(Ј. Христић, „Острва”
Александријска школа, 1963)

Сустрет са библиотеком великог књижевника, какав је био Јован Вава Христић (1933–2002), догађај је од великог значаја за свакога ко културу схвата као суштаствени део људског бића, као морални позив и најбољи ослонац нација и читавог човечанства. Сигурно је да једна стручна, богата и читавог одраслог живота сакупљана библиотека са више рукаваца и укрштених путања крије многе тајне: од старих књига и заборављених издања, која чине живу баштину једног народа и културног простора, до темељно представљених читавих дисциплина попут филозофије, теорије књижевности или националног и светског песништва. Али оно што Христићеву

кућну библиотеку издваја у односу на уобичајене енциклопедијски садржајне колекције књига, јавне и приватне, јесте лични печат и ерудитски потез проницљивог колекционара, који достојанствено подлеже пробраној лепези сопствених слабости према тачно одређеним људима и темама; оне се потпуно прожимају тек у емоцији и подсвести писца и у неком сопственом, вечитом подземном току. Скромно схватајући себе тек као посредника великих мудрости и сведока природних мена које остављају траг на телу и усхићују душу, Христић се ових личних литерарних и уметничких избора није стидео нити их је крио, остављајући другима да суде о резултатима његових истраживања. Више пута он ће написати, попут примедбе на крају увода у прво издање своје књиге *Чехов, драмски њисац* (1981; 1994): „Не знам да ли су та предавања¹ помогла слушаоцима да разумеју Чехова, али мени су без сумње помогла да овој књизи дам коначни облик”; или, у предговору за *Студије о драми* (1986): „... иако су без метода писани, ове текстове везује, можда, нешто друго: уверење да драма има нешто важно да нам каже о човеку”; и потом: „Текст о трагедији написан је на позив Зорана Стојановића да дам прилог његовом зборнику *Теорија њрагедије...* Не мислим да сам написао нешто нарочито, али са тим текстом ова књига има какав-такав закључак.”

Стога, у сусрету са Јовановом библиотеком на први поглед пада у очи како њена експертска селективност тако и њена раскошна редувантност, коју прати и чекајућа повученост или, боље рећи, притајеност састављача: тек на други поглед може се уочити колика рафинираност и изванредност избора дела краси њен садржај. На чудесан се начин у Христићевој личној колекцији књига прожимају обимна путописно-техничка збирка о поморству са преко две стотине наслова из историје културе и књижевности антике: познато је колико је ода морским пространствима и духу Медитерана испевала Христићева поезија и, са друге стране, преиспитала његова есејистичка проза. Наглашени број студија (више од десет) о теми Одисеја и мотиву одисејског трагања од Хомера до књижевности и културе наших дана, које стоје заједно са бројним генералним студијама хеленског света, историје, митологије, трагедије и књижевности уопште, на поменути дискретни, али знаковити начин подвлаче ову *одисејску њерсијекџиву* као једну од одлучујућих идеја водиља читавог Христићевог стваралаштва. Још суптилније и, ако хоћете, перверзније (у оном изворном смислу посебног објекта [овде теме] који изазива пуно задовољство), у прилог ове перспективе као одлучујуће говоре и бриљантни путописи великих књижевника о морима, као што су *Грчка осџрва* (1978) Лоренса Дарела и *Ходољубља* (1982) Зука Џумхура, сетна антрополошка студија о одумирању древних друштава *Тужни Трои* (1993, српско издање 1999) Клод Леви-Строса, али и бројне књиге исповести славних капетана и морепловаца класичног и мо-

¹ Предавања о Чехову као драмском писцу на Коларчевом народном универзитету 1979. и Филозофском факултету у Сарајеву 1980.

дерног времена који су преживели најстрашније олује и опловили најопакије ртове. Колико су овакви наративи о борби са природом и тријумфом људске храбрости и духа када све делује изгубљено, о повратку из мртвих или достизању до тада незамисливог циља, блиски самој бити романескне књижевности, која почива и на хомерском епу, није потребно ни говорити. Страст према оваквим пустоловинама код нашег писца додатно потврђује и полиглотски карактер ових документаристичких опасних исповести и књига о свим врстама бродова: то су издања на енглеском, француском, италијанском, немачком, руском... Достојно једне опсесије! Ту су и дивне књиге о китовима, делфинима и другим живим бићима која обитавају у морским просторствима, нека врста емотивне савести човека пред морем.

Ипак, најдирљивији део ове збирке у оквиру Христићеве библиотеке чине углавном предратни гусарски романи за децу: они нам могу нешто рећи о невином пореклу интересовања једног истакнутог писца, који је у стварном животу положио стручни испит и имао дозволу за капетана морске пловидбе (!), или пак о моди времена у коме је исти одрастао. Али они нас подсећају и на чињеницу да је и један „велики” писац и интелектуалац једном у животу био само дете, заштићено топлим бојама детињства и једноставним и поучним причама које су штитиле срце и подстицале радозналост и машту (блаженост Јованове природе видљива је још на његовим раним фотографијама из детињства, које одишу љупкошћу, смиреношћу и добротом дечијег бића). Посебно је занимљиво што ово Христићево пасионирано познавање бродарства, историје пловидбе и пустоловина диљем светских мора није било баш толико познато (то јест, није било од стране писца обелодањено) широј, а можда ни ужој читалачкој јавности. Оригинали збирке прича и прекретничког романа *Уликс* (1922) модернисте Џемса Џојса, као и његов српски превод, уз студију о Џојсовом *Уликсу* из пера Стјуарта Гилберта, на некој другој полици, природно заокружују овај важан део Вавиног литерарног универзума:

Одисеј

Одисеј пријатељу мој онај прави онај велики
онај путник и онај без куће Одисеј

Одисеј онај сам у хотелској соби са једном
рибом пробушених очију у један замагљени
сумрак ова постеља подсећа на
болницу

Одисеј онај прави онај велики онај усамљени
онај на путу онај који нема никога и
онај који има све

Одисеј онај мутави онај који путује онај са
раскрвављеним табанима и онај без куће

Одисеј

Одисеј пријатељу мој онај прави онај велики
и онај усамљени Одисеј Он.

Ј. Христић, *Дневник о Улису*, 1954.

Опуси на енглеском језику одабраних англоамеричких писаца, са свим икада написаним писмима, новинским чланцима, есејима и свакако романима, као што су Џорџ Орвел, Вилијам Фокнер, Џозеф Конрад, Алдоус Хаксли, Грејем Грин, Чарлс Дикенс, Вирџинија Вулф, стоје напоредо са комплетним списатељским опусом омиљених француских писаца Албера Камија и Антоана де Сент-Егзиперија, у француском оригиналу, студијама дела и биографијама датих књижевника. Конрад и Егзипери: морепловац и авијатичар, интелектуалци и пустолови. Великани Стендал, Флобер, Мопасан и Пруст, Ками и Сартр, заступљени су репрезентативним издањима својих дела у оригиналу. Колекцију српских издања познатих руских романа прате сабрана дела на руском Антона Павловича Чехова и Ивана Сергејевича Тургенева. Ту су, у српском издању, и сабрана дела Томаса Мана² и, омиљени, ратни романи *Капутт* и *Кожа* Курција Малепартеа, као и *Пармски кармелитски манастир* Стендала. Данте Алигијери присутан је у библиотеци у црногорском, српском, хрватском и два француска превода, а Сервантесов *Дон Кихот* у издањима из 1938. и недавно прештампаном издању из 1996. Последња два примера су одлична илустрација једне од основних карактеристика Христићеве кућне библиотеке: аналитички и упоредни приступ делу, које се сазнаје и тумачи из више легитимних извора, као и педантност у прикупљању свих могућих издања једног важног дела или писца, укључујући и она о њима, која се уопште могу наћи. Класична и модерна поезија такође су пажљиво одабране, са акцентом на опусима песника које је Христић преводио и/или којима је био фасциниран, међу којима су нарочито заступљени Т. С. Елиот, Вистан Хју Одн, Артур Рембо, Пол Валери, Анри Мишо (у 26 књига!), Рене Шар.

Филозофска библиотека такође је конципирана по принципу упоредних издања, нарочито на српском, хрватском и француском језику када су у питању антички мислиоци, док је омиљени филозоф Берtrand Расел представљен својим целокупним делом у енглеском оригиналу. Део ове колекције чине и научне студије, филозофски и филозофско-поетски огледи везани за математику, модерну физику, космос и природу науке уопште, из пера домаћих и страних аутора, од Вернера Хајзенберга, Жана Пијажеа и Бранислава Петронијевића до Гастона Башлара и доброг пријатеља Јована Ђулума.

Колекција књига из историје уметности примат даје британској критичкој школи, Бернару Беренсону, Ернсту Гомбриху (пореклом из Аустрије) и нарочито Кенету Кларку. Као и увек код Христића, ту су и домаћи аутори разних монографија о сликарству и уметности, а Сезан и Матис, најдражи пишчеви сликари, заступљени су луксузно илустрованим монографијама унутар збирке.

Посебно задивљује Христићева преданост позвању српског и југословенског интелектуалца, чија је дужност да упознаје, категоризује, прику-

² Он је, како је знао да каже Христић, аутор најлепше љубавне изјаве у историји књижевности, оне која се одвија преко рендгенског снимка плућа у роману *Чаробни бреџ*.

пља и проучава националну књижевну баштину. Пореклом из породице која је Србији дала значајне министре, дипломате и научнике³, Христић је имао развијену националну свест, која у његовој културно-елитистичкој, али и просветитељској позицији, никада није долазила у конфликт са одмалена прирођеним и пажљиво култивисаним космополитизмом. За њега је напоредно проучавање и превођење Исидоре Секулић и Маргарит Јурсенар, или Васка Попе, Ивана Лалића, Томаса С. Елиота и Рене Шара, било нешто што се подразумева, природни гест песника и писца српског и југословенског порекла у култури света. Често осуђујући домаће комплексе пред „великим светом”, Христић нити их је имао нити је сматрао да се домаће стваралаштво има мерити некаквим колонијалним или, супротно томе, нарцистичким аршином: он је једноставно толико добро познавао врхунске домете националне историје, књижевности и науке⁴ да је могао сасвим објективно да их посматра и вреднује у интернационалном контексту, којим је, такође, врхунски владао.

Нарочита пажња прудата је српској историографији, књигама о Београду и целокупном делу Слободана Јовановића (укључујући, дакако, и његове огледе о књижевности). Старинска издања, мемоари, историје, књиге сећања, докумената, народних обичаја, политичке анализе и слично у овом делу Христићеве библиотеке до танчина расветљавају све детаље српске историје, од средњег века, преко турске владавине до периода самосталности и историје XX века. Демократично и увиђавно, сведочанства жена, попут краљице Наталије Обреновић, госпођа Мире Софронијевић и Наде Дорошки, равноправно су присутна међу овим делима. Међу историографском литературом налази се и Вавин предак Филип Христић (1819–1905), лични секретар кнеза Милоша, министар иностраних послова и просвете, гувернер Народне банке, амбасадор Србије у Цариграду и Бечу у другој половини XIX века и почасни члан Српске краљевске академије. Он је у Јовановој библиотеци заступљен публикацијом *Србија и Енџлеска њре њола века* аутора Милана Ф. Христића, посвећеном „сени љубљеног оца”, која је, према напомени унутар корица књиге, настала по белешкама из успомена Филипа Христића приликом мисије у Лондону 1863, као и кроз *Писма Филића Христића Јовану Ристићу* из 1950. и *Писма Јована Ристића Филићу Христићу*, објављена још 1931. Фасцинира начин на који је документован одлучујући период настанка српске грађанске државе: од путописа страних дипломата западне и источне провенијенције (међу којима је и *Пућојис [одломци о југословенским земљама]* из 17. века познатог турског путописца

³ Бисенија и Павле Христић, родитељи Јованови, били су истакнути хемичари. Павле је докторирао у Цириху (Швајцарска) тридесетих година XX в. и затим радио у Србији у државној служби, као и његова супруга.

⁴ Ради илустрације, дело Милутина Миланковића, од научних студија до песама и есеја, присутно је у Христићевој колекцији у целисти, као и бројне друге књиге домаћих и страних научника.

Евлије Челебије, југословенско издање 1979), преко домаћих политичко-историјских списа, до монографије о Анастасу Јовановићу, првом српском фотографу, и књиге *Сџара српска фотџографџа*. Христић, као емпириста, естетa и рационалиста, поменутиm студијама додаје овај непристрасни материјални доказ развојног пута српске нације, који садржи и антрополошку и уметничку вредност. Део Христићеве колекције чини породична заоставштина антикварних издања историографија великих цивилизација и политичких расправа о историји Европе с краја 18. и из 19. века, на француском језику. Овај део библиотеке сведочи о времену када је српска грађанска елита темељно познавање историје и политике Европе и света сматрала својом обавезом и ослоном у изградњи националних вредности и интереса.

Одељак националне књижевности темељно је саздан из репрезентативних издања сабраних дела Милоша Црњанског, Исидоре Секулић, Мирослава Крлеже, Иве Андрића... Импозантна је колекција српске поезије, у којој ниједан средњовековни, романтичарски или модерни песник није заборављен, са углавном комплетним издањима сопствене поезије и других списа (есеја и студија), на пример, Миодраг Павловић са комплетним песништвом и мисли. Ту су и омиљени песници Душан Матић и Милан Дединач, међу којима је Матић изузетно детаљно заступљен – сва издања песама, есеја и прозе, као и књига Матићевих цртежа (!), пријатељи и сарадници Бора Радовић, Слободан Зубановић, Милутин Петровић и други, као и, за мене, посебно дирљива збирка свих могућих издања поезије Ивана В. Лалића (1931–1996), Вавиног најбољег друга и пријатеља, чијем сам оданом пријатељству у последњих неколико година била сведокињом. Специјално место у одељку српске литературе по обиму и детаљности заузима и Станислав Винавер, велики Христићев узор, чију је ерудицију и хумор напросто обожавао. Антикварно издање Винаверовог превода *Алисе* Луиса Керола из 1923, штампано пре Христићевог рођења, са дивном колор илустрацијом уметнутом у црвено-смеђе корице, примерак је који је, вероватно сласно, Христић морао да набави накнадно.

Коначно, драма и позориште, као простор личне слободе, инспирације и игре, заузимају физички вероватно највећи део библиотеке Јована Христића. Теорија књижевности и књижевна семиотика овде нас воде ка студијама из теорије драме – од структуре драмских дела, преко историје драмских облика, до историје и теорије трагедије, једне од Христићевих озбиљних преокупација, и модерне драме, која обележава време у коме је живео. Студије о великим драматичарима Шекспиру, Корнеју, Расину, Стриндбергу, Ибзену, Бекету, Брехту, Пиранделу обухватају све важне аспекте њиховог дела, као што то чини и двадесетак различитих студија о Чехову, о коме је и сам Христић написао своју изванредну студију (изашла је најпре на француском, па на српском језику). Детаљна заступљеност целокупног дела театролога Јана Кота на више језика показује да је овај аутор био један од важних Христићевих узора. Историја драме обухвата опусе свих најзначајнијих драмских писаца, од старогрчке, преко класичне драме до модерног

театра и Тенеси Вилијамса, Харолда Пинтера, Јонеска, Мрожека, Бонда. Велики број студија о глуми, комедији и смеху, позоришној сцени и простору, сведочи о детаљности и поузданости ове колекције, која садржи и комплетно Нушићево и Стеријино дело, као и колекцију савремене српске драме, уз већи број монографија из историје српског позоришта.

У првој полици са десне стране, која такође отвара библиотеку, смештен је део о антици – књижевности и драми. Као фундамент постања античке мисли и културе, на дну полице налазе се историјско-економске студије о Медитерану: Ернл Бадфорд *Пориреј једног мора* (1971) и *Медијеран – историја и историја* (1985) и *Медијеран – људи и наслеђе* (1986) Фернана Бродела, као уредника и коаутора. Ту су и Броделове вишетомне ауторске студије: *Средоземље и свети Медијерана у доба Филипа II* (1966) и *Материјална цивилизација, економија и капитализам од XV–XVIII века* (1979) (све Броделово је у француском оригиналу). Ово ме је подсетило на то како ми је једном приликом Вава озбиљно рекао, иако не без маленог трачка ироније, тек због амбивалентног локалног историјског контекста: „Када су у питању друштво и култура, ја сам најпре марксиста; прво гледам економију као узрок свих појава, па онда све остало.” „Све остало” доћи ће, у свој раскоши изворне европске мудрости, на свим следећим полицама, до врха: грчка и римска драма, историографија и песништво, са петнаестак различитих издања Аристотелове *Поетиике* или њених тумачења; грчка реторика и већ поменуте студије о Уликсу; комплетан опус проф. Милоша Ђурића, највећег српског хеленисте, о античкој књижевности и култури и есеји чувене српске филозофиње Анице Савић Ребац. У овом делу библиотеке присутни су и савремени Грчки песници које је, очигледно, Христић сматрао репрезентативним у овом избору: ту је, на првом месту, њему непроцењиво важан Константин Кавафи, присутан у грчком оригиналу и у енглеском и француском преводу, са уводима чувених имена као што су Маргарит Јурсенар (још једна ауторка коју је Христић објављивао, преводио па и лично упознао на чувеној вечери на којој је јео јастоге „на јадрански начин”⁵) или Едмунд Кили; затим ту су и романописац Илијас Венезис и песници Јоргос Сеферис и Одисеј Елити.

Религија је у Христићевој колекцији и, очигледно, мисли заступљена преко светих списа најзначајнијих за ове просторе, али и путем антропо-

⁵ Ову божанствену анегдоту Христић је радо причао у кругу породице. Њена суштина је у Јовановој домишљатости пред „светским ноблесом” поменуте цењене књижевнице. Када је наш Вава, позван на вечеру у кућу илити дворца Јурсенарове, угледао сав тај застрашујући прибор за отмено једење морских ракова, за који баш није могао бити до краја сигуран како се по протоколу користи, облио га је хладан зној; како се не би обрुкао у своје и у име целог југо-српског књижевног света, досетио се да познатој књижевници понуди да јој покаже како се јастози једу „код нас на мору” (мислећи на Јадранско море, на коме је сваке године летовао, на омиљеном Ластову и другде). Она се одушевљено сложила, а Вава је брже-боље прстима рашчеречио и појео укусну вечеру.

лошко-научне перспективе, у којој проучавање ритуала и мита као социјално-психолошких категорија доноси крај традиционалном друштву и отвара модерно доба. Ту, на првом месту, затичемо репрезентативно издање *Holy Bible* (Oxford UP, 1859), *Библију* (Стари и Нови Завјет), *Novum Testamentum Graece et Latine* (Stuttgart, 1921) и *Le Coran* (Paris, 1926). Научни део посвећен религији чине *Енциклопедија живих религија*, *Речник ѓрчке и римске митологије* и *Лексикон иконографије литурџике и симболике заједног кршћанства*, као и *Историја веровања и религијских идеја I–III* (1989, српско издање 1991) чувеног румунског научника Мирче Елијадеа. Уз њих стоје *Религија, у својој суштини и манифестацијама (феноменологија религије)* Ван Дер Лува (1970), дела Сигмунда Фројда на француском и енглеском, бројне студије о историји и теорији мита везане за антику, и друго. Поменута путописна литература једним делом преклапа се са антрополошким делима у библиотеци будући да су антрополози нужно били и пустолови, а њихове студије могу се читати и као путописна дела.

Оваква библиотека не би постојала без речника који се односе на француски, енглески, немачки, латински, грчки, италијански, руски и српски језик: ту су француско-француски и енглеско-енглески и српско-српски речници појмова и израза и комбинаторни речници, међу којима су и Вуков *Српски рјечник*, *Речник жаргона* Драгослава Андрића и *Речник џурџизама у српскохрватском и хрватскосрпском језику*, као и речници поменутих страних језика према српском (и српскохрватском, из доба пре узајамног „отцепљења” ових језика).

Наглашено вишеслојна, по квалитету дела увек врхунска, а по избору аутора и објективна и пристрасна, ова комплексна библиотека остаје фокусирана на елементарне чиниоце: поезију, драму, роман, религију, филозофију, есејистику, историју (политике и културе). Њене координате су, унапред и уназад: *антика – џоморство – религија – драма – џоезија – џозорицие – џроза – филозофија – историја уметности – српска књижевност – историја Србије и Југославије*.

Ренесансни карактер ове библиотеке представиће нам песме математичара, огледе историчара о књижевности, путописе романописаца, научне студије песника; драме поета и теоријске студије о драми драмских писаца; преводе великих дела на српски, хрватски и сродне језике, и преводе домаћих аутора (нарочито песника) на балканске и западне језике; исповести глумца, дипломата и краљица, и историје уметности које задивљују дубином увида и сјајем репродукција; и још много тога. Све то без постмодерне хибридности, са јасним границама форме и стила, епохе и ауторства, са рационалном систематичношћу и осећајем за лепо; али тако постављено да омогућава слободу унакрсног мишљења, уживања и пропитивања ствари, слободу која припада модерности. Упркос стиховима које је написао у песми *У великој библиотеци (Старе и нове џесме, 1988)*:

У великој библиотеци научници седе и читају књиге,
 И ја сам међу њима, али не знам зашто.
 [...]

 Треба нешто радити. Људи пролазе улицом,
 Имају друга посла. Али ја читам и читам
 Јер друга посла немам, а време никако да прође,

сигурно је да је Христић знао зашто чита у сопственој библиотеци. Он се међу својим одабраним књигама (или можда онима које су одабрале њега) одлично сналазио, и у њима напосто *уживао*.

Ivana Kronja

PERSONAL LIBRARY OF JOVAN HRISTIĆ

Summary

Encounter with a private library of a great writer such as Jovan Vava Hristić (1933–2002) has been, is a great event to all who consider culture to be a generic part of humanity, an ethical act and a fundamental foothold to nations and mankind. What distinguishes Hristić's own book collection from usual encyclopaedically rich collections of books, public and private, is the individual seal of an erudite and clever collector, passionate thinker and aesthete. The author lists and analyses content of Jovan Hristić's own library, while accounting personal and family memories in a sad moment after the loss of her mother.

Висока школа ликовних и примењених уметности струковних студија
 Панте Срећковића 2, 11000 Београд, Србија
i.kronja@yubc.net

Др Дијана Црњак
Мр Биљана Савић

ЛЕКСИЧКА И СИНТАКСИЧКО-СЕМАНТИЧКА АНАЛИЗА БЛАГОСЛОВА У ОБРЕДУ ЧАРОЈИЦЕ*

У раду је дата лексичка и синтаксичко-семантичка анализа благослова у обреду чаројице. Пажња је усмјерена на кључне елементе текста благослова и самог обреда, а представљени лексички материјал доведен је у везу с истим и сличним етнојезичким појавама на Балкану, па и шире.

Кључне ријечи: етнолингвистика, чаројице, говорни чин, језичка структура благослова.

1. Увод. Становиште о дубокој међуусловљености језичког понашања људи и њиховог мишљења, природе и културе својствено је лингвистима различитих усмјерења, од представника антрополошке лингвистике Хумболта¹, Боаса, Сапира и Ворфа до когнитивиста (GODDARD/WIERZBIЦКА 1995).² Оваква истраживања у словенској језичкој традицији, позната под називом етнолингвистика, свој замах доживљавају посљедњих деценија 20. вијека. За озбиљно изучавање јужнословенског ареала најзаслужнији је Н. И. Толстој, који истиче да се етнолингвистика³, у својим настојањима да рекон-

* Рад је настао у оквиру пројекта *Проучавање и заштити нематеријалне културне баштине Републике Српске*, који финансира Министарство науке и технологије Републике Српске.

¹ На трагу Хумболтових идеја је и Белић, који истиче да „језик није ништа друго до слика спољњег света, одражена у његовој свести, а конкретизована у звучним језичким знацима” (према Мршевић-Радовић 2008: V).

² Когнитивисти сматрају да је језик друштвени феномен симболично-културног значаја, у којем се огледају процеси који настају у људском уму и који су саставни дио наше спознаје (LANGACKER 1990).

³ Етнолингвистика изучава језик у свјетлости његовог односа с духовном и материјалном културом, с менталитетом и народним стваралаштвом (Толстој 1995: 31).

струише древну словенску kulturu, приближава етнологији, словенској компаративистици и фолклористици (Толстој 1995: 31).⁴

Важно мјесто у систему традиционалне културе сваког народа припада обредима, који су неријетко дубоко повезани са сличним обредима других народа, чиме истраживач често са разних страна прикупља расуте дијелове колективног језичког и културног знања. Притом се сви елементи обреда никад не пресликавају попут вјерног отиска, већ свака заједница у додиру с другим културама испољава властиту специфичност.

2. ПРЕДМЕТ ИСТРАЖИВАЊА. Основни предмет којим ћемо се бавити у овом раду јесте лексичка и, унеколико, синтаксичко-семантичка анализа структуре благослова у обреду *чаројице*⁵, који је општепознат код православног становништва у већем дијелу Босне, Кордуна, Лике и сјеверне Далмације, код Хрвата у Лепеници, Сасини и Карловачкој Крајини⁶, те муслимана у Босанској Крајини (КАЈМАКОВИЋ 1961: 230). Притом ћемо пажњу усмјерити на кључне елементе текста благослова и самог обреда⁷, те представљени лексички материјал покушати довести у везу с истим и сличним етнојезичким појавама на Балкану, па и шире.

3. О ОБИЧАЈУ ЧАРОЈИЦЕ. Чаројице, као и све друге маскиране поворке, саставни су дио култа предака, тј. учесници ових опхода представљају душе предака, које тјерају зло и призивају плодну годину (ВЕЛАЈ 1998: 138; КУРЕТ 1995: 15; LOZICA 1990: 250; АНТОНИЈЕВИЋ 1981; ЧАЈКАНОВИЋ 1973).⁸ Налазимо

⁴ Толстој истиче да „фолклору треба приступити као одређеном систему погледа на свет и систему народних представа, систему жанрова и сликовитих средстава, систему ритуалних функција и текстова, који имају одређен садржај, установљен традицијом” (1995: 15).

⁵ „Čora f (...). U folkloru ta riječ znači ‘strašilo za plašenje djece’ (valjda u Dubrovniku), odatle hipokoristička izvedenica dobivena s pomoću sufiksa *-oje* (upor. *Maroje* od *Martin*, *Blagoje* itd.) *čoroje* m ‘preobučen momak, koji je još s vilom i turicom za vrijeme mesojeda (fašnika) u vrijeme republike’, odatle na *-ica čorojica* f ‘sinonim: obrazina, maska’. Možda je u vezi s ciganskom riječi *corro*, odatle rum. *doroiu* ‘Spitzname für Zigeuner’ [ili < rum. *fecioară* ‘Jungfrau’, *fecior* ‘Knabe, Jüngling’, s gubitkom prvog sloga, v. *fičor*, *cuca*]. Lit.: ARj 2, 60. *Gombocz-Melich* 1156“ (СКОК 1971: 335).

⁶ У своме раду *Коледа у јужних Славенах* Милчећић наводи занимљив податак да се у Макарском приморју назив *чаројице* употребљава у значењу покладних машкара, а Вук да у Дубровнику за покладе градом иду *Чороје*, *Вила* и *Турица* (подвукле ауторке; према LOZICA 1986: 41–42).

⁷ Ово чинимо стога што се смисао чаројичких благослова, те њихова структура и симболика могу схватити само истраживањем обичаја у цјелини.

⁸ Осим у цитираној етнолошкој литератури, до драгоцених података о овом обичају, као и до текстова благослова, дошли смо теренским истраживањем околине Бањалуке: слатинског краја (и то у два наврата, 1997. и 2012) и села Јаворани (2012). Такође, користили смо се теренским записима етнолога В. Поповића, из осамдесетих година 20. в., које смо добили љубазношћу његове породице.

их у цијелој Европи, од Скандинавије до Балкана, с тим да су мање заступљене у средњој и западној Европи, а сачуване у широком луку од Енглеске до Грчке⁹.

3.1. Иако маскиране опходе карактерише богат спектар различитих традиција и обреда, у којима није лако разлучити мноштво утицаја накупљених вијековима, ипак их карактерише много заједничких особина, везаних за вријеме и мјесто догађања, за ликове који учествују, реквизите које носе и сл. Заједнички именитељ ових опхода подразумева: окупљање ради договора прије извођења обреда, заједничарење, обиласци домаћинства (с понављањем ритуала у свакој кући), комуникација између учесника и домаћина (изражена благословима и клетвама),¹⁰ вербалне игре ласцивног карактера, гостопримство домаћина, заједничко располагање добијеним даровима и сл.

3.2. Два су главна термина кад се јављају маске: зимски солстициј (око Божића и Нове године)¹¹ и вријеме поклада. Кад су у питању опходи чаројичара, маскирана поворка обично иде између Аранђеловдана и поклада божићног поста, понегдје на Никољдан, Мали Никољдан или Спасовдан – и то искључиво ноћу¹².

3.3. Учесници поворке¹³ су мушкарци обучени у сличне костиме од животињских кожа, на којима носе закачена звона.¹⁴ Главни актери међу чаројицама јесу: *дјед/ћед* (с бијелом брадом и брковима од ланене или конопљине кудјеље, обично са штапом у руци¹⁵, понекад с тиквом на глави¹⁶),

⁹ О називима маскираних поворки у наведеним земљама в. LOZIĆA 2007 и KURET 1995.

¹⁰ У опходима нема пасивних посматрача: маскирани учесници одређују ток радње, коју прихватају сви чланови заједнице, прихватајући тиме и улогу која им се обредом намеће.

¹¹ Древни обреди многих индоевропских народа, међу њима и јануарске календе старих Римљана, најчешће су били везани за зимски солстициј, у дане када се, по давном претхришћанском вјеровању, душе предака враћају кућама (KURET 1995: 25–26).

¹² Ноћ је доживљавана као вријеме дозријевања, клијања, настајања (MURAL 1992: 206).

¹³ Број судионика у чаројицама обично варира између магичних бројева девет и 13, и важно је да буде непаран (Кулишић и др. 1970: 52–56).

¹⁴ Овај тип маскирања (звона, рогови, животињске коже и сл.), карактеристичан за феномен пастирства – централни мотив у балканском моделу свијета, најчешће се доводи у везу са римским луперкалијама (LOZIĆA 1988: 104). Притом ваља напоменути да су ови реквизити свуда имали сличну функцију: вјеровало се да се роговима растјерују зле силе, а звоњавом невријеме (MURAL 1992: 189). О рогу као обредном предмету в. и Мршевић-Радовић 2008: 139. О звуку као важном елементу у магији плодности у традиционалној култури Словена в. и Петровић 2006: 70.

¹⁵ О народном вјеровању у магијску снагу штапа в. Чајкановић 1973: 322, 385. О повезаности назива *щйай* (кука) с кукерским поворкама у Бугарској, с једне стране, и нашем слављењу Тодорове суботе, с друге, те о фразеологизму *на куково лејо/ на куковдан* в. Мршевић-Радовић 2008: 47–56.

¹⁶ О тикви као обредном предмету у култу мртвих в. Мршевић-Радовић 2008: 140–143.

баба (у женској одјећи, с марамом на глави),¹⁷ *дјевер/ђевер, цура* (с наглашеним женским атрибутима), *ћаѿо, јарац*¹⁸ и *мачак*.

3.4. Тако маскирани, да се не препознају, са звонима иду по селу¹⁹ и, попут покретног позоришта, пред сваком кућом изводе малу представу, уз пјесму, која обично подразумијева благослов за домаћина и његов дом. Испред сваке куће стоје и чекају да прво запјева *дјед*:

*Оѿвор кућу, домо, ѿмоѿо ѿе Боѿ,
доцли су ѿи добри ѿосѿи, чаројице, хооој* (Поповић 2002: 128).²⁰

Обично након треће попијевке домаћин излази и чаројице пушта у кућу²¹. Прво улази *баба*, која прегачом пропири ватру²² и, заједно с *дједом*, легне на сламу крај огњишта²³, симболично изводећи опсцене радње, што треба да осигура плодност у надолазећој години. Неко од чаројичара *бабу* бодје вретеном, изражавајући тиме жељу да домаћици роди лан и конопља²⁴.

¹⁷ Називи већине балканских и европских антропоморфних маски упућују на старце и дједове, што такође указује на култ предака: у Пољској се срећу *ded* и *baba*, у Хрватској *did* и *баба*, у Босни *дјед/ћед* и *баба*, на Косову *деда* и *баба*... Старац се појављује сâм у Словачкој, дијеловима Пољске и Русији, у Србији, Македонији, Румунији, Бугарској и Грчкој (KURET 1995: 23). О словенском женском божанству (*баби*) и траговима њеног култа в. Мршевић-Радовић 2008: 122, 132. О грчким старцима (*kalogeros*) в. HALAND 2012.

¹⁸ Најстарије зооморфне маске су *коза* и *јарац*, што се тумачи важним мјестом које је коза имала у култури старосједјеласа Европе – наиме, вјерује се да је коза била прва животиња коју је човјек припитомио (KURET 1995: 27). Ове маске срећемо у Норвешкој, Шведској, Летонији, Финској, сјеверној Њемачкој, Пољској, Украјини, Бјелорусији, Чешкој, Румунији, Хрватској, Босни итд. Овдје не треба заобићи ни маске сатира у старогрчким дионизијским опходима, који су допринијели настанку античког позоришта (грч. τράγος ‘јарац’; ωδι ‘пјесма’).

¹⁹ „То је звон^{ло}, лупало, кмечало, маукало, так да се буди народ. Да дочекује, вели, иде нешто лупа, а чим чује да оно лупа, вели, ено чаројица” (С.В., Слатина).

²⁰ Овоме понекад претходе стихови „Коледа, леда, ћед и баба и кадија, хој” (подвукле ауторке), што указује на блискост овог обреда с коледарским опходима. Такође, и коледарске пјесме често су у форми благослова. Отуд, мада ријетко, долази до потирања границе између ових опхода: „У чаројицама буду и још двојица који знају набрајат и коледат” (Д. В., Слатина; подвукле ауторке).

²¹ У кућу никад нису улазили сви чланови опхода, јер се вјеровало да ће, у случају да их изброје, неко од чаројица умријети: „Ув^јек се м^јјешали да се не б^н пребројили. Да и не б^н познали и не б^н пребројили. Онај задњи, ако, каже, којега задњег изброје тај мора умр^нјет. Нит с дес^нло, ни се то може дес^нт. Кад с то стално м^јјеша, између другога, стално бјеже. Пола је на вани, пола је у кући, никад нису сви ун^ншли у кућу” (С.В., Слатина).

²² О вјеровању у лустративну моћ ватре в. Мршевић-Радовић 2008: 162–165.

²³ У традиционалним домаћинствима огњиште је било егзистенцијално жариште дома, мјесто око којега се породица најчешће окупљала.

²⁴ Чланови традиционалне заједнице узгајали су и прерађивали лан и конопљу за израду одјеће и постелине, па се тиме објашњава и извођење симболичких радњи намијењених подстицању веће родности њива.

За то вријеме *дјевер* доведе *цуру* домаћину, којег она пољуби у руку и склања се иза врата²⁵.

Сада чаројичари почињу да траже од домаћина поклоне²⁶: *јарац* блекеће и тако тражи соли и брашна, *мачак* мјауче и погледа на таваницу, тражећи тиме месо и сланину, *цура* боцка бабу вретеном и тако тражи пређу. Кад добију дарове²⁷, благосиљају домаћина, по принципу размјене дара за дар, и с пјесмом одлазе другој кући.

Уз исти ритуал обилазе све куће у селу. Евентуални сусрет са чаројичарима из сусједног села понекад се завршава тучњавом²⁸, често само фингираном²⁹.

Уколико домаћин буде непријатан према веселој дружини и одбија да им нешто да, што је изузетно ријетко, куну га ријечима:³⁰

*Ова кућа лијова,
у њој нема никога,
џуна кућа мрави,
сви рецијие амин* (Поповић 2002: 130).

Када обиђу цијело село, враћају се у кућу из које су пошли, једу и пију оно што су добили, а остатак подијеле међу собом или поклоне сиромашним породицама³¹. Након овог чашћења разилазе се кућама, благосиљајући и овај дом.

3.5. На основу свега реченог може се закључити да су чаројички опходи, осим евидентног забавног карактера, доживљавани као средство осигурања напретка породице у идућој години, а то се постизало формулама благосиљања. Кроз те формуле јасно се ишчитава да је вјера у магијску моћ опходника и њихов утицај на природне силе и наше судбине замије-

²⁵ Према народном вјеровању, дјевојци је увијек мјесто иза врата док су у кући непознати људи (Поповић 2002: 128).

²⁶ Даривање је један од основних елемената овог опхода.

²⁷ Свако је добијао оно што му припада на основу улоге коју има у дружини: *цура* приглавке, мараме, пешкире, ланену и конопљину пређу и вуну, *баба* воће и пређу, *дјед* жито, брашно и ракију, *мачак* месо, сланину и маст, *јарац* со и брашно. Новац је добијао *ћашо*, који „је имо свој нотес, књигу и зап^усиво колко је ко шта дао од новца и да то старјешини, томе старцу, ђеду” (Д.В., Слатина).

²⁸ „Ак се траве који се оће тућ, и који су... оће се побт, а који су при себ – пролазл с се” (С. А., Јаворани).

²⁹ Шведски културолог В. Лингман (Waldemar Liungman) пише о ноћним предбожићним опходима маскираних мушкараца на ширем простору југоисточне Европе, међу којима је понекад долазило до сукоба. То је било нарочито често код бугарских *кукера*, о чему свједоче и *џробља кукера*. Подударност с овим опходима Кулишић налази у постојању локалитета *чаројичарско џробље* (према МuraJ 1992: 208).

³⁰ Опстанак традиционалне заједнице био је условљен понашањем њених чланова, а свако одступање од прихваћеног колективног модела подлијегало је осуди.

³¹ „Траже у селу неку сиромаштину, удовицу са дјецом која је остала и сиротињу неку. Онда договоре туј па носе па дају тамо” (М. Ћ., Слатина).

њена дубоком вјером у Божји благослов, којим би се обезбиједиле основне потребе заједнице: рађање, напредак, заједништво, заштита домова од већих искушења и сл. Учесници опхода дубоко су вјеровали у то да на Божјем благослову, благој ријечи Божјој, почивају темељи неба и земље, а самим тим, и темељи њихових домова. Благослов је доживљаван као дјелатна снага, као изливање милости Господње на човјека.

4. Анализа формула благослова. Благослови су саставни дио усмене народне традиције многих народа и у њихово дејство одувијек се вјеровало: сматрани су исказима који самим својим изрицањем омогућавају остварење жељених радњи.³² Кроз призму теорије говорних чинова³³ благослов се доживљава као илокуциони говорни чин, чији је адресат способан да оствари одређену радњу, а ако тај услов није задовољен, директивна илокуција премјешта се на ниво опативности (ПИПЕР И ДР. 2005: 1110).³⁴

4.1. Забиљежени благослови остварени су у ритмичком низу и најчешће имају сљедеће структурне елементе: уводну формулу (засновану на обраћању адресату), благослов и завршну формулу (аминовање³⁵). Сама њихова структура усмјерена је на добру намјеру, у складу с формулом *X жели добробити за Y*.

4.2. У свим опативним текстовима, па тако и у благослову, обавезно је присуство адресата, те највећи број оваквих формула почиње директним обраћањем адресату и његовим именовањем (ПЕТРОВИЋ 2006: 51). У забиљеженим текстовима адресат је најчешће *домаћин (/зезда)*, као заштитник породице³⁶, но будући да у самом обреду и домаћица дарује чаројице, и она се јавља као адресат, с тим да су жеље које јој се упућују опште или пак у вези с радњама које се у традиционалном домаћинству везују за жену:

³² О досадашњим етнолингвистичким и фолклористичким проучавањима благослова в. ПЕТРОВИЋ 2006: 30–31 и Алдачић 2004.

³³ Теорију говорних чинова, једну од општих теорија језичке употребе, развили су филозофи језика Џ. Остин (1962) и Џ. Серл (1969). Они сматрају „да се језик мора проучавати као облик људске (и комуникацијске и сваковрсне другачије интеракцијске) праксе, дејства, да ми када говоримо, осим што се међусобно информишемо, и штошта друго нашим ‘говорним чиновима’ чинимо (од тврђења и саветовања, до мољења и наређивања, итд.) те да нема употребе језика изван нејезичкога контекста намере, намене, друштвених конвенција и сл.” (РАДОВАНОВИЋ 1994). Исказ је притом сложени феномен који чине *локуција* (чин изговарања неке пропозиције), *илокуција* (чин коришћења исказа с одређеном снагом, тј. оно што говорник својим исказом намјерава/постиге) и *йерлокуција* (дејство исказа на слушаоца/саговорника) (Остин 1994).

³⁴ Опативност је посебан вид модалности, у функцији исказивања жеље говорног лица да се саговорнику (рјеђе неком другом лицу) нешто лијепо или ружно догоди (ПИПЕР И ДР. 2005: 657).

³⁵ Након благослова домаћину, дјед се обраћа осталим члановима поворке ријечима: „Сви кажите *амин*“, при чему се лексемом *амин* исказује значење ‘нека тако буде’.

³⁶ Заштитна улога мушкарца уклапа се у традиционалну слику свијета, најљепше потврђену Његошевим стиховима: *Муж је бранич жене и дјејтеџа* (ЊЕГОШ 1977: 97).

*Хвала, домаћице, Боџ ти срећу даво,
кол'ко било њоздерчића,
џол'ко џи' доџодине било џовјесмића.
Прећу џрела и џкала,
срећно кћер удала (Поповић 2002: 129).*

4.3. Сâм текст благослова, изразито реторички обојен, најчешће је заснован на устаљеним фолклорним формулама, употпуњеним индивидуалним интервенцијама адресанта (Петровић 2006: 25), што доприноси сликовитости језичког израза. У средишту адресантове пажње јесу добре намјере упућене адресату:

- здравље породице као предуслов за срећу: *Добро вече, кућни домаћине, на здрављу ти благи данак³⁷ доща, у здрављу џа браће сироводио, у кући ти здравље и весеље, око куће клење и јасење (MURAJ 1992: 207); Домаћине, домаћине, оџвори нам враџа, да ти донесемо срећу и блаџослов у џвој дом, да ти буде све живо и здраво и срећно (MURAJ 1992: 207);³⁸*

- бројно потомство, прије свега мушко³⁹: *у кући се мушко чедо раћало⁴⁰; а у зџради мушко чедо раћало (инф. М. М., Слатина); и џо кући сва мушца дјечица (Симић 1962: 218);*

- жеље за добрим приносима: *Домаћине, хвала! Родила ти щеница бјелица, џо дну бусайа, џо врху класайа, џо сриједи модра, у класу родна, изнуџра црљена, около блаџословљена (ШАЛНОВИЋ 1906: 143)⁴¹; род'ло ти жиџо (М. М., Слатина); родила ти џодина; родило ти брдо и долина; у млину се намељавало, у наћвама накувавало; био ти клас ко џоџов щџай, био ти сной ко џоџ, био ти сџоџ ко зелени бор (М. Ћ., Слатина);⁴² колико оvdје зрна, џолико доџодине ваџана (MURAJ 1992: 208); кол'ко било џоздерчића, џол'ко џи' доџодине⁴³ било џовјесмића (Поповић 2002: 129);*

³⁷ Синтагмом *благи данак* означава се најрадоснији хришћански празник Божић, што потврђују и стихови познате божићне пјесме: „Божић, Божић, благи дан, благог Христа рођендан”.

³⁸ О великом значају који здравље има у традиционалном систему вриједности Словена, као и о односу *жив – здрав*, видјети код Петровић 2006: 46.

³⁹ Вјеровање да је раћање мушке дјеце знак Божјег благослова налазимо и у Псалмима Давидовим: „Жена је твоја као родна лоза усред дома твојега; синови твоји као гране маслинове око стола твојега. Гле, тако ће бити благословен човјек који се боји Господа. Благословиће те Господ са Сиона, и гледаћеш добро јерусалимско у све дане живота својега; видјећеш синове у синова својих” (Пс. 127, 3–6).

⁴⁰ О употреби глагола *родити/раћати* у здравицама в. Петровић 2006: 67–68.

⁴¹ У обредној лирици велика пажња посвећена је опису биља, тако је „у опису плодних сила и радосних ситуација наглашено присуство комбинације боја: бело–румено–зелено” (Алдацић 1992: 319). Такође, у хришћанству је жито симбол општег васкрсења, које нас подсећа на Христове ријечи да зрно кад умре род доноси, и то не у тами земље, него у свјетлости сунца (Јов. 12, 24). О фолклорној формули у *бусу буснаџа, у класу класнаџа* в. Петровић 2006: 82.

⁴² О повезаности новогодишњег кићења бора и слике рајског врта с вјечно зеленим дрвећем, које раћа корисним плодом в. Мршевић–Радовић 2008: 64.

⁴³ О појму времена, као једном од основних категорија митолошке слике свијета, те односу *ове џодине – доџодине* в. Петровић 2006: 105–109.

- жеље везане за бројност и изглед домаћих животиња: *Колико оvdје ражњића, ѿолико догодине кезмића* (MURAJ 1992: 208); *Боџ ѿи дао волове роџане* (MURAJ 1992: 207),⁴⁴

- жеља за општим благостањем домаћина (*нек би се ѿвој дом у висину ѿощирио, ѿовисио* (Поповић 2002: 129); *била ѿи кеса срејина и чесѿиѿиа* (инф. Ј. Ј., Слатина); *домаћине, ув^нјек даво (/ѿуно даво), никад не ѿражио* (инф. Д. В., Слатина); *домаћине, не било ѿи оvdје зарара* (Поповић 2002: 129).⁴⁵

4.4. Саставни дио формуле благослова јесу вршиоци радњи које доприносе благостању. У синтаксичком ткиву благослова патријархалне заједнице у улози агенса појављује се прије свега *Боџ*, рјеђе *домаћин* и, изузетно, *домаћица*, о чему је већ било ријечи.

4.4.1. Будући да данашњи учесници ових опхода најчешће нису свјесни њихове древне магијске обредне функције, текст благослова је добрим дијелом ослобођен мистике и дат му је јак хришћански печат. Самим тим, у већини примјера агенс је *Боџ*, чије присуство конотира сигурност, заштиту, милост. Овакви благослови најчешће имају структуру *аџенс + радња* (исказана обликом крњег перфекта) + *објекат*⁴⁶, с тим да је адресат благослова (семантички пацијенс) често изражен вокативом. Бог се притом најчешће јавља као вршилац сљедећих радњи:

- *ѿомоћи* (*ѿомоџо ѿи добри Боџ – Ј. Ј., Слатина; ѿомоџо ѿе Боџ – П. Б., Слатина; ѿомоџо ѿе драџи Боџ – М. М., Слатина; домо, ѿомоџо ѿе Боџо – С. В., Слатина; фала, фала, џазда мој, кад оѿвори б'јели двор, ѿомоџо ѿе мили Боџ – Симић 1962: 218*),⁴⁷

- *чуѿи* : *ѿомоћи* (*чуо ѿе Боџ и ѿомоџо – Д. В., Слатина*),

- *даѿи* (*домаћне, Боџ ѿи дао – М. М., Слатина; домаћице, Боџ ѿи сређу даво – Поповић 2002: 129; Боџ ѿи дао сваѿиѿа – Поповић 2002: 129; Боџ ѿи дао волове роџане – MURAJ 1992: 207*),

- *удијелиѿи* (*Домаћине, газда мој, отвори ми б'јели двор*⁴⁸, *виш' кућом ти зелен бор, виж њим сједи Госѿод Боџ, десно крило раскрилиџо*,⁴⁹ *ѿеби сређу удјелиџо, и ѿи нами, домаћине – Симић 1962: 218*).

⁴⁴ О пожељним тјелесним особинама животиња при благосиљању в. Петровић 2006: 110–116.

⁴⁵ *Zarar*, тур. 'штета, губитак' (KLAČIĆ 1974: 1427).

⁴⁶ Уз прелазне глаголе сложене реакције прва реакцијска допуна је слободни акузатив, а друга слободни датив у функцији индиректног објекта.

⁴⁷ У нашим примјерима глагол *ѿомаџаѿи* рјеђе долази с дативом, а чешће се удружује с бесприједлошким акузативом, као типичним падежом објекта.

⁴⁸ Прасловенска лексема *dvъrĭ 'двери', која је првобитно означавала двокрилна врата, етимолошки је повезана с лексемом *dvoгъ 'простор иза врата', од не. *dhъer-/ *dhъor- (в. Петровић 2006: 101 и Мршевић-Радовић 2008: 180).

⁴⁹ Претежност десне над лијевом страном („Нека не зна левица твоја шта чини десница“) у хришћанству потврђују и синтагме *блаџа десница Божеја, десница Госѿодња, десница Вишњеџа* и сл. На основу хришћанског учења, Господ својом десницом *закриљује*

Једна од индивидуалних интервенција адресаната из Слатине свакако је навођење *Свeйџо̄ Пеџира* као агенса или коагенса уз Господа, што се објашњава нарочитим локалним поштовањем овог светитеља, коме је посвећена и црква у Слатини. Притом се Св. Петар јавља као вршилац радње *дијелиџи*: на твом дому сједи *Свeйџи Пеџар*, *неком д^нјелио кайом*, *неком шаком*, *овом домаћ^ну љуном хазном*⁵⁰; на њему сједи *Свeйџи Пеџар* и *Госџод Бо̄џ*, *некоме д^нјелио кайом*, *некоме шаком*, *домаћ^ну џ^нјелом азном* (Ј. Ј., Слатина); на њему сједи *Госџод Бо̄џ*, *сваком дијели кайом* и *шаком*, *неком врећом*, *џебе домаћине срећом* и *врећом* (Поповић 2002: 129).⁵¹

4.4.2. У примјерима у којима улогу агенса има *домаћин* репертоар глагола који се употребљавају у оптативном значењу прилично је сужен и тиче се радњи из аграрног циклуса (*Пред кућом џи дуџа лука*⁵², *џо њој на-сиџо џеницу бјелицу*) или опозиције *давати* : *џражиџи* // *увијек* : *никад*, која упућује на опште благостање (*Домаћине*, *хвала џи!* *Ув^нјек даво*, *никад не џражио* – Ј. Ј., Слатина).⁵³

Занимљиви су и неколики примјери у којима се, поред домаћина, као вршиоца радње, јасно препознаје ‘прст Божји’, тј. условљеност остварења радње Божјим давањем, при чему је глаголска форма оптатива реализована у облику императива или крњег перфекта: *с Боџом осџај*, *домаћине* (Ј. Ј., Слатина); *осџај с Боџом*, *домаћине*, *кои си нас даровао*, *а њеси нас ојсовао*, *од Боџа се радовао* (Ардалић 1902: 257); *Госџод Бо̄џ џеби срећу удјелиџо*, *и џи нами*, *домаћине* (Симић 1962: 218).

4.5. Бројни су и благослови без експлицираног агенса. Семантички објекат благослова у њима су најчешће усјеви, а у оптативном значењу појављује се само глагол *родџиџи*, исказан обликом крњег перфекта и, изузетно, везом *да* + *џрезенџи*: *родила џи џодина*; *родила џи џценџца*; *род^нли џи курузи*; *род^нло џи жиџо*; *родила џи жиџа*; *родила џи љеџина*; *родило џи брдо* и *долина* (М. Ћ., Слатина); *родила џи џеница бјелица* и *у брду винова лоџица*; *домаћине*, *да џи роди џодина* (MURAJ 1992: 207).

Земљу, о чему свједоче и стихови Псалтира: „Чувај ме као зеницу ока: сјеном крила својих заклони ме” (16, 8), „Синови људски у сјену крила твојих не боје се” (35, 7), „Под сјен крила твојих склањам се док не прођу невоље” (56, 1), „Да живим у стану твом довијека, и починем под кровом крила твојих” (60, 4), „Јер си ти помоћ моја, и у сјену крила твојих веселим се” (62, 7). О крилу Божјем в. Мршевић-Радовић 2008: 174–180. О праведности Божје деснице говоре и ријечи Св. Петра Цетињског, упућене издајницама рода свога: „И који ће бити издајца, да га Божја сакруши десница.” <http://www.rastko.rs/rastko-cg/umjetnost/sv_petar-poucenje_c.html>22.08.2012.

⁵⁰ *Хазна*, тур. ‘благајна, ризница’ (КЛАЋ 1974: 493).

⁵¹ Више о формули *дијелиџи шаком* и *кајом* в. Петровић 2006: 75.

⁵² *Лука ж* ‘плодна њива (ређе ливада) крај реке, у речној долини, у равници уопште; плодна равница крај реке’ (РСЈ 2007: 656).

⁵³ О љепоти давања говоре и поуке *Свeйџо̄ џисма*: „Блажени је давати него примати” (Дап. 20, 35), „Безбожник узима и не враћа, а праведник поклања и даје” (Пс. 36, 21).

4.5.1. Жеља за што богатијим приносима некад се изриче навођењем мјестâ на којима се обично изводе радње у чијој је семантици садржана идеја изобиља: у млину *џи се намиљало*, у *наћва' накувавало*, а у *зџради наљубило и насџавало* (ШАЈНОВИЋ 1906: 143); *домаћине*, у млину *џи се намиљало*, у *кући накувавало*; у млину *се намељавало*, у *наћвама накувавало* (J.J., Слатина).

4.5.2. Жељени изглед усјева често се исказује еквативним конструкцијама по моделу *какав А џакав Б*. Семантичко изједначавање двају појмова омогућено је тиме што други члан еквативне конструкције посједује препознатљиву асоцијативну особину као полазиште за поређење – особину која је у разговорном језику неријетко пренаглашена, хиперболизована. Употреба ових конструкција потврђује да оне у језику „на специфичан начин одражавају и илустрирају тип мишљења, однос према стварности, повијесне реминисценције, везу с околним свијетом и још много тога, карактеристичног за једну језичну заједницу” (МЕНАС 1978: 219). Овдје забиљежене лексичке метафоре⁵⁴, у чије асоцијативне процесе је веома лако проникнути, засноване су на колективној експресији коју налазимо код већине словенских народа:⁵⁵

Био џи клас ко џојов џџај,
био џи сној ко џој,
био џи сџоџ ко зелени бор (М. Ћ., Слатина)
Домаћине, био џи сној колик' џој,
био џи клас колик' џојов џџај (J. J., Слатина).

4.5.3. Жеља за бројношћу стоке и богатим приносом – која, поред житарица, обухвата и друге културе коришћене у исхрани или за справљање алкохолних пића (најчешће ракије) – неријетко се изражава везом *колико А џолико Б*, најчешће без експлициране радње:

Колико овдје ражњића,
џолико доџодине кезмића.
Колико овдје зрна,
џолико доџодине ваџана.
Колико овдје џаџирића,
џолико доџодине крумџирића.
Колико овдје каји,
џолико доџодине окова (MURAJ 1992: 207).
Коко овде џрунића
џоко доџодне ваџунића

⁵⁴ Иако правимо разлику између метафоре и поређења, овдје полазимо од претпоставке да су поредбене фраземе засноване на метафори као когнитивном механизму: „Metaphor is primarily a thought and action and only derivatively a matter of language” (LAKOFF – JOHNSON 1980: 153).

⁵⁵ О корелативним поређењима по принципу *какав А џакав Б* и *колико А џолико Б*, те о њиховим потврдама код словенских народа в. ПЕТРОВИЋ 2006: 83–88.

Колко овде ка̄ӣи
ѿолко до̄годне ко̄ѿлова (С.А., Јаворани).
Кол'ко било ѿоздерчӣћа,
ѿол'ко ѿ' до̄године било ѿовјесмӣћа (Поповић 2002: 129).

4.5.4. У просторној концептуализацији формуле благослова главно мјесто припада кући/дому, омеђеном, познатом простору, који конотира сигурност, топлину огњишта, породицу, заједништво. У благословима с неексплицираним агенсом, у којима се као локус наводе кућа и окућница доминира жеља за здрављем и весељем укућана, која се постиже тиме што се у текст благослова уводе биљке које имају заштитну моћ (*око куће смиље и босиље*⁵⁶, а у кући *здравље и весеље*; у кући *ѿӣи здравље и весеље, око куће клење и јасење* – МУРАЈ 1992: 206–207),⁵⁷ те жеља за мушким потомством (у кући */се/ мушко чедо рађало, а у з̄ради мушко чедо рађало, и ѿо кући сва мушка дјечица*) и благостањем уопште (*нек би се ѿвој дом у висину ѿо-ширио, ѿовисио*). У примјерима са експлицираним радњом притом варира глаголска форма опатива (крњи перфекат, потенцијал).

4.5.5. У тексту благослова велику улогу имају и дијелови куће, прије свега сљеме, као њена супституција. О симболичкој вриједности сљемена писала је Т. Петровић, која мноштвом примјера поткрепљује тезу да је у обредним текстовима ова лексема најчешће дио формуле *сљеме : сјеме* (Петровић 2006: 93–96). За разлику од примјера типа *У здравље ње̄гова кућ-ње̄г шљемена, а ѿод њим бла̄городно̄г сјемена* (Гаѿиновић 1890: 308), у нашем корпусу лексема *шљеме* долази без очекиваног парњака *сјеме*, преузимајући идеју плодности, исказану радњом *родиӣи*, у облику крњег перфекта: *Домаћине, родило ѿӣи свако шљеме, ѿонајбоље шеница б'јелица и ѿо кући сва мушка дјечица* (подвукле ауторке; Симић 1962: 218). Притом се лексемом *шљеме*, која означава дио куће, именује цјелина⁵⁸, тј. кућа схваћена у најширем смислу, као домаћинство. Потврду за то налазимо у тексту *зравице Ај', ѿа ѿвоје шљеме усїјело, свако шљеме* (подвукле ауторке): *ѿшеница, сий̄на ћеца, у бацци ѿрнци, у обору крмци*.⁵⁹

⁵⁶ Употреба и поштовање мириса у православном богослужењу, насијеђени из јеврејске традиције, симболишу принос и хвалу Богу, а једна од биљака које се притом користе јесте босиљак. Овај модел прихваћен је и у народној традицији, у којој постоји увјерење да врлинска хришћанска душа мирише на босиљак. У истом значењу босиљак, обично повезан са смиљем, користи се и у народној поезији (Мршевић-Радовић 2008: 213).

⁵⁷ Јасену се приписује велика заштитна моћ, баш као и клену, који се повезује с култом предака. Рајско дрво живота у литератури се најчешће представља дуговјечним дрвећем, храстом, кленом, ивом, кедром и др. (Мршевић-Радовић 2008: 63), а у бјелоруским народним пјесмама клен са пчелама јесте срећно дрво (Алдачић 1996: 4).

⁵⁸ У тексту благослова остварена је синегодох на основу односа *дио објекта : објект* у *цјелини* (Драгићевић 2007: 177).

⁵⁹ Здравницу Крста Максимовића из Колашина забиљежио је Никола Херцигоња 1953. <http://www.montenegrina.net/pages/pages1/muzika/narodne_pesme_cg_po_zapisima_n_hercigonje_zlata_marjanovic.html>23.08.2012.

5. Закључак. На основу свега изнесеног потврђује се давна теза да језик, као друштвено условљена појава, доприноси очувању културног идентитета традиционалних заједница. Анализом обреда чаројнице кроз призму сличних обреда на индоевропским просторима потврђено је да се у многим културама често понављају исти или слични поступци, као остаци словенске баштине, а разлике су условљене културним контекстом уже заједнице. У свом историјском развоју српски традиционални обичаји постепено одумиру, поготово ако нису тијесно повезани с хришћанским учењем. Зато је вјера у магијску моћ опходника и њихов утицај на природне силе и наше судбине замијењена вјером у моћ Божјег благослова, којим би се обезбиједиле основне потребе заједнице: рађање, напредак, заједништво, заштита домова од већих искушења и сл.

Важан, ако не и најважнији, дио чаројичких опхода јесу формуле благосиљања, у којима до изражаја долази креативна моћ језика. Оптативни искази, у функцији изражавања жеље говорног лица да се саговорнику нешто лијепо догоди, прије свега обухватају конструкције са крњим перфектом (*чуо ње Бог и њомоџо*), рјеђе везе да + презент (*домаћине, да њи роди љодина*) или, изузетно, потенцијал (*нек би се њвој дом у висину њоцирио, њовисио*). Модалност текстова благослова (који представљају углавном устаљене експресивне изразе с мањим лексичким варијацијама) осликава циљно значење, које је нужни пратилац оптативности.

Благослови су класификовани с обзиром на критеријум присуство/одсуство агенса. У благословима с експлицираним агенсима вршилац радње је најчешће Бог (*Госјод Бог, десно крило раскрилијо, њеби срећу удјелијо*), рјеђе домаћин (*Домаћине, хвала њи! Увџек даво, никад не ѡражио*) и, изузетно, домаћица (*Домаћице, ѡрећу ѡрела и ѡкала, срећно кћер удала*).

Много је примјера благослова без експлицираног агенса, у којима су семантички објекат благослова најчешће усјеви (*родила њи шеница бјелица и у брду винова лозица*). У благословима с наведеним локусом у средишту пажње је кућа/дом, као простор који конотира сигурност (*у кући њи здравље и весеље, око куће клење и јасење*), или сљеме, као кућа у најширем смислу (*Домаћине, родило њи свако шљеме, ѡнајбоље шеница бјелица и ѡ кући сва мушка дјечица*).

ИЗВОРИ

- Гађиновић, Јован. Седмина. *Босанска вила* 19–20 (1890): 308.
 Поповић, Васо. *Слајински крај у ѡрошлосѡи*. Лакташи: Просвјета, 2002.
 Симић, Љуба. Приповедне и лирске песме (Имљани), *Гласник Земаљског музеја, н.с. Еѡнолођија* 17 (1962): 199–225.
 Теренски записи: В. Поповића, Б. Савић и Д. Црњак, као и записи с пројекта *Проучавање и зашѡиѡића немаѡеријалне кулѡурне бациѡине Републике Српске*.

*

- ARDALIĆ, Vladimir. Bukovica: narodni život i običaji. T. Maretić – D. Boranić (ur.). *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, knj. 7, sv. 2, 1902: 237–294.
- MURAJ, Aleksandra. Simboličke konotacije godišnjih običaja na Baniji. *Narodna umjetnost* 29 (1992): 185–218.
- ŠAJNOVIĆ, Ivo. Čarojice, narodni običaj u Kolima (Bosna). *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* XI/1 (1906): 142–145.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Алдачић, Дејан. Боје у народној поезији. *Зборник Мајнице српске за књижевности и језик* 2 (1992): 285–321.
- Алдачић, Дејан. Чудесно дрво у народним песмама балканских Словена. *Кодови словенских култура* 1 (1996): 69–84.
- Алдачић, Дејан. Прилог проучавању благослова у усменој књижевности. *Прилози проучавању фолклора балканских Словена* (2004): 22–35.
- АНТОНИЈЕВИЋ, Драгослав. *Народно злумовање и Дионисов култ*. Нови Сад: Матица српска, 1981.
- ДРАГИЋЕВИЋ, Рајна. *Лексиколоџија српског језика*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- КАЈМАКОВИЋ, Радмила. Маскирани опходи (у Ливањском пољу). *Гласник Земаљског музеја, н.с. Етнологија* 15–16 (1960–61): 229–231.
- Кулишић, Шпиро, Петар Ж. ПЕТРОВИЋ, Никола ПАНТЕЛИЋ. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.
- МРШЕВИЋ-РАДОВИЋ, Драгана. *Фразеологија и национална култура*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2008.
- ЊЕГОШ, Петар Петровић. *Горски вијенац*. Подгорица: Републички завод за унапређивање школства, 1977.
- ПЕТРОВИЋ, Тања. *Здравица код балканских Словена: етнoлингвистички поглед*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2006.
- ПИПЕР, Предраг и др. *Прилози грамањци српског језика. Синтакса савременог српског језика. Простор реченица*. Београд – Нови Сад: Институт за српски језик САНУ – Београдска књига – Матица српска, 2005.
- ПОПОВИЋ, Васо. *Слајински крај у прошлости*. Лакташи: Просвјета, 2002.
- ТОЛСТОЈ, Никита Иљич. *Језик словенске културе*. Ниш: Просвета, 1995.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Мит и религија у Срба*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

*

- BELAJ, Vitomir. *Hod kroz godinu. Mitska pozadina hrvatskih narodnih običaja i vjerovanja*. Zagreb: Golden marketing, 1998.
- GODDARD Cliff, Anna WIERZBICKA. Key words, culture and cognition. *Philosophica* 55/1 (1995): 37–67.

- HÅLAND, Evy Johanne. From Modern Greek Carnivals to the Masks of Dionysos and other Divinities in Ancient Greece. *Narodna umjetnost* 49/1 (2012): 113–130.
- KLAIĆ, Bratoljub. *Veliki rječnik stranih riječi*. Zagreb: Zora, 1974.
- KURET, Niko. Sredozimske maske: poglavje iz primerjalnega narodopisja. *Etnolog* 5 (1995): 13–49.
- LAKOFF, George, Mark JOHNSON. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LANGACKER, Ronald W. *Concept, Image, and Symbol. The cognitive basis of grammar*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1990.
- LOZICA, Ivan. Poklade u zborniku za narodni život i običaje Južnih Slavena i suvremeni karneval u Hrvatskoj. *Narodna umjetnost* 23 (1986): 31–57.
- LOZICA, Ivan. Dva karnevala. *Narodna umjetnost* 25 (1988): 87–113.
- LOZICA, Ivan. *Izvan teatra: teatralni oblici folklora u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1990.
- LOZICA, Ivan. Carnival: A Short History of Carnival Customs and Their Social Function. *Narodna umjetnost* 44/1 (2007): 71–92.
- MENAC, Antica. Neka pitanja u vezi s klasifikacijom frazeologije. *Filologija* 8 (1978): 219–226.
- MURAJ, Aleksandra. Simboličke konotacije godišnjih običaja na Baniji. *Narodna umjetnost* 29 (1992): 185–218.
- OSTIN, Džon L. *Kako delovati rečima – predavanja na Harvardu 1955. godine*. Novi Sad: Matica srpska, 1994.
- RADOVANOVIĆ, Milorad. Biografija Džona L. Ostina. *Kako delovati rečima – predavanja na Harvardu 1955. godine*. Novi Sad: Matica srpska, 1994.
- SKOK, Petar. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: JAZU, 1971.

Dijana Crnjak
Biljana Savić

LEXICAL AND SYNTACTIC-SEMANTIC ANALYSIS OF BLESSINGS
IN THE MASQUERADE CEREMONY

Summary

Language, as a socially-conditioned phenomenon, contributes to the preservation of cultural identity of traditional communities. Analysis of the masquerade ceremony *čarojice* through the prism of similar ceremonies in the Indo-European regions confirmed that in many cultures the same or similar procedures often repeat as the remnants of the Slavic heritage, and that the differences are caused by the cultural context of the local community. In their historical development, Serbian traditional customs have been gradually dying out, specially if they are not closely connected with the Christian

teachings. Therefore, belief in the magical power of the participants in the procession and their influence on the natural forces and our destinies was replaced by the belief in the power of God's blessing, which would satisfy the basic needs of the community: giving birth, progress, togetherness, protection of homes from greater challenges etc.

A significant, if not the most significant part of the *čarojice* ceremonies are blessing formulas, in which a creative power of language gets its expression. Modality of the texts of blessings reflects the target meaning, as a necessary component of optativity.

Др Дијана Црњак
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет
Одсек за српски језик и књижевност
Булевар војводе Петра Бојовића 1а, 78000 Бања Лука, Р. Српска
dianne@teol.net

Мр Биљана Савић
Институт за српски језик САНУ
Старословенистички одсек
Ђуре Јакшића 9, 11000 Београд, Србија
biljasa@eunet.rs

Др Нермин Вучељ

ДИДРО И УЗВИШЕНО

Ово истраживање се бави одређењем *узвищено̄* у Дидроовим теоријским списима, а у контексту естетике епохе просветитељства и у односу на Берково поимање *узвищено̄*. У модерној естетици XVIII века *узвищено* се одређује као исконски чулно, стравично истинито и надљудски морално, и у вези је с природним и спонтаним, речју – с *наивним*, што је Дидроов синоним за *узвищено*. Поетика која почива на ентузијазму твори *узвищено* – то је исходиште естетичких разматрања Денија Дидроа, која од овог ствараоца чине теоријског претечу француског романтизма.

Кључне речи: узвишено, лепо, морално, наивно, ентузијазам.

1. Увод. Иако је *узвищено* тема, данас чувеног, филозофског огледа написаног пре две хиљаде година на старогрчком од стране нама непознатог аутора, а вековима погрешно приписиваног Дионизију Лонгину, чини се као да је оно дуго било на маргини у историји филозофије уметности, као и сам оглед, све до друге половине XVII века, када је француски класициста Боало (Voileau) превео спис *О узвищеном* (1672), и тако му удахнуо нови живот, а критичким коментаром, који му је придружио, вратио *узвищено* у регистар поетичких појмова. Међутим, тек је у епохи просвећености, у другој половини XVIII века, *узвищено* добило привилеговани положај у филозофији уметности, најпре у Берковом (Burke) *Филозофском истраживању о пореклу наших представа о узвищеном и лепо* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757), а на крају века у Кантовој *Критици моћи суђења* (*Kritik der Urteilkraft*, 1790); тј. *узвищено* није више схватано као *прайвилац лепо̄* ('acolyte du beau') – како то закључује Балдин Сен-Жирон (Baldine Saint-Girons), у опсежној студији о филозофији узвишеног (*Fiat lux. Une philosophie du sublime*, 1993) – већ је оно сагледано као категорија за себе (SAINT-GIRONS 1993: 524). Теоретичарка чак сматра да је „с *узвишеним* естетика постала филозофија“ (SAINT-GIRONS 1993: 34), што се одиграло у XVIII веку. Неспорно је, свакако, да је у филозофији уметности епохе просветитељства теорија о *узвищеном* искорачила из

традиционалног псеудо-лонгиновског одређења. Све претходно речено представља научни контекст у овом истраживачком огледу, чији је предмет Дидроово поимање *узвишеног*.

2. Од ЛЕПОГ КА УЗВИШЕНОМ. У Француској, појам *узвишено* ('sublime') први пут се помиње на крају XVII века, у првом издању *Речника Француске академије* (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).¹ Придев *узвишено*, објашњава *Речник*, значи *велик/значајан* ('haut'), *уздигнути* ('relevé'), и употребљава се само у сфери моралности и духовности. Тек у четвртном издању (1762) *Речник* посебно објашњава именичку употребу *узвишености* за све „што је велико у вези с осећањима, врлином и стилем“ («ce qu'il y a de grand & d'excellent dans les sentiments, dans les actions vertueuses, dans le style».)²

Дени Дидро (Diderot 1713–1784), француски мислилац епохе просветитељства, романијер, зачетник теорије о грађанској драми и естетичар, није написао оглед о *узвишеном*, није му посветио засебно поглавље у неком теоријском спису, али је често посезао за придевом *узвишено* као поетичком одредницом којом се високо вреднује један уметнички поступак, и као естетичким појмом којим се изражава највиши степен естетског утица који је произведен у уметничкој рецепцији. То је оно псеудо-лонгиновско *узвишено* као опште естетичко вредносно становиште, као „одјек великога духа“ (Аноним 1969: 313), кога великим чине дубокоумна поетска мисао и надахнуто снажно осећање, и ту изванредну мисао и запањујуће осећање генијални појединац виртуозно одашиље као вербализоване сликовне представе изазивајући код рецепијената непролазно усхићење.³

¹ У овом истраживачком раду сви наводи из *Речника Француске академије* дати су према електронској верзији коју је за слободан приступ на интернету приредио Универзитет у Чикагу, у оквиру Америчко-француског истраживачког пројекта блага француског језика (ARTFL – The Project for American and French Research on the Treasury of the French Language), што је програм који обухвата дигитализацију речника француског језика објављених у периоду од 1606. до 1935. године, као и Дидроове *Енциклопедије* (1751–1772). Истраживачке услуге у слободном приступу доступне су на адреси: <<http://humanities.uchicago.edu/orgs/ARTFL/>>.

² *Dictionnaires d'autrefois*, The ARTFL Project, University of Chicago, <<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=sublime>> 09. 02. 2012.

³ Чини се да је у историји поезике било доминантно критичко тумачење које *Есеј о узвишеном* своди на оглед из реторике, на обичну подуку из стилистике, и од таквог је читања Псеудо-Лонгина бранио и његов први модерни преводилац у Француској Никола Боало, који у предговору каже: «Il faut donc savoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent style sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style sublime, et n'être pourtant pas Sublime, c'est-à-dire d'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant» (BOILEAU 1995: 70). („Треба, дакле, знати да под Узвишеним Лонгин не подразумева оно што беседници називају узвишеним

Међутим, осим тог двозначног (псеудо-лонгиновског) одређења *узвишено̄* као, с једне стране, врхунског стваралачког умећа у великог уметника, који је тиме геније и, с друге стране, као изузетне способности уживљавања од стране реципијента у једно уметничко дело, и осим његовог поимања као својеврсног апсолутног суперлатива *лејо̄*, *узвишено* се, више од тога, штавише – насупрот томе, одређује и као опречност *лејом*. Управо је такво сагледавање појма *узвишено̄* доминантно у XVIII веку, што је теоријски најпотпуније извео Едмунд Берк. И Дени Дидро је био на том трагу, делом самостално и, у првим естетичким списима, недовољно теоријски изведено до краја, а делом касније, под вероватним, а по неким мишљењима и очигледним утицајем самог енглеског теоретичара.

Основе раног дидроовског поимања *узвишено̄* налазимо у *Расѝрави о лејом* (*Traité du Beau*), која је, пре него што је штампана као засебан спис (1772), најпре била објављена (1752) као чланак под енциклопедијском одредницом *лејо*, у другом тому *Образложено̄ речника наука, умейносѝи и занайѝа* (*Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*), познатијег под једноставним називом *Енциклопедија* (*Encyclopédie*), чији је директор током две деценије (1751–1772), колико је трајао тај највећи издавачки подухват у Француској у XVIII веку, био управо Дени Дидро. У чланку који је прави естетички оглед будући да заузима десет и по страна двоступца у оригиналном енциклопедијском издању (1752: 169–181),⁴ Дидро је, објашњавајући разне ступњеве *лејо̄* на примеру из Корнејевог *Хораѝија* (*Horace*, 1640), употребио појам *узвишено* као апсолутни суперлатив за *лејо*, али и као опречност њему, у смислу који ће се касније називати берковским одређењем *узвишено̄*.⁵

Дидро је посегао за асиметричним полустихом – *Да умре* ('Qu'il mourût') у *Хораѝију* (стих 1021) како би показао како може варирати уметничка рецепција променом контекста. Поменуто реплику – *да умре*, не би нашао ни лепим ни ружним онај који не зна ништа о Корнеју и не познаје позо-

стилом, већ оно изванредно и оно задивљујуће што погађа у говору, и што чини да једно дело уздиже, очарава, узноси. Узвишени стил захтева увек велике речи; али Узвишено се може наћи у једној јединој мисли, у једној фигури, у једном обрту речи. Нешто може бити у узвишеном стилу, а да ипак не буде Узвишено, тј. да не садржи ништа изванредно ни изненађујуће“ – Н. В).

⁴ У критичком издању Дидроовог описа у пет томова (1994–1997), уприличеном од стране професора Лорана Версинија (Laurent Versini), у тому посвећеном естетичким списима и театру (IV) – *Расѝрава о лејом*, енциклопедијски чланак *лејо* заузима тридесет две штампане стране (DIDEROT 1996: 81–112). Превод Дидроовог огледа о *лејом* на српски, из преводилачког пера Радмиле Миљанић, објављен је под насловом *Филозофска исѝраживања о ѝореклу и ѝприоди лејо̄га* (*Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau*), што је наслов који користе први издавач Дидроовог описа Нежон (NAGEON 1798) и професор Вернијер (VERNIÈRE 1959) – в. Дидро 1962: 3–45.

⁵ Дидроов енциклопедијски чланак *Лејо* (1752) објављен је пет година пре Берковог *Филозофско̄ исѝраживања о ѝореклу наших ѝредсѝава о узвишеном и лејом* (1757).

ришни комад из ког је цитат – каже Дидро на почетку своје елаборације (Дидро 1962: 31–32; DIDEROT 1996: 102–103). Ако упитаном да се изјасни о стиху понудимо контекст, он ће, кад сазна да је реплика *да умре* одговор човека којег питају шта треба да учини неки други човек који се нашао у борби, почети да увиђа код јунака неку врсту храбрости која подучава да није увек боље живети него умрети. То *да умре* постаје све *лејше* што се више објашњавају односи који постоје: реплика потиче од старца који је Римљанин, и она је одговор који он даје својој кћерци на питање шта је друго требало да учини њен брат, а његов преостали син, осим да побегне, што је он и учинио, пошто су његова два брата већ страдала у борби, те се он онда нашао наспрам тројице противника које није могао сâм савладати. Штавише, закључује Дидро, реплика на крају постаје *узвишена* ('sublime').⁶

За том истом репликом, коју је изговорио Корнејев трагички јунак Хорације (чин III, сц. 6), посегао је касније и Луј де Жокур (Jaucourt) у чланку *Узвишено* (*Sublime*), у петнаестом тому *Енциклопедије* (1765). Жокур тумачи Хорацијев одговор („да умре“) на следећи начин: с једне стране, тиме што би остао на бојишту, његов син би се уздигао изнад судбине и досегао врлину, а тиме што би оправдао такав синовљев поступак, с друге стране, отац би се уздигао изнад свог трагичног положаја. Образложени пример из француске класичне трагедије служи Жокуру (JAUCOURT 1765: 566) да илуструје своју дефиницију *узвишено̄* као – „свег оног што нас уздиже изнад оног што смо били, и што чини да истовремено осећамо како се уздижемо“ («tout ce qui nous élève au-dessus de ce que nous étions, & qui nous fait sentir en même temps cette élévation»).

То што нас уздиже из положаја у којем смо претходно били, а на примеру уметничке рецепције речи које изговара Корнејев Хорације, у себи обједињује *усхићење* и *ужас* као удружене одлике *узвишено̄* које се међусобно подупиру. *Delightful horror* – оксиморон је којим се описује Берково поимање *узвишено̄*, а чији су саставни елементи: *зајрејашћење* ('astonishment'), *дивљење* ('admiration'), *чуђење* ('wonder') и *поштовање* ('respect'):

“Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.” (BURKE 1757: 13–14)

(„Све што је на било који начин погодно да изазове представе бола и опасности, све што је, да тако кажемо, на било који начин ужасно,

⁶ Дидро још додаје да, ако се промене околности и из француског позоришта пређе-мо на италијанску сцену, те уместо Хорација и отаџбинског рата имамо Скапена, који је са својим господарем био нападнут на друму, те побегао и оставио господара који је једва и сам умакао, због чега га је Скапен пред другима назвао *кукавицом*, а на питање присутних шта је онда требало да учини господар, слуга одговорио „да умре“, та иста реплика тако постаје бурлескна (Дидро 1962: 32; DIDEROT 1996: 103).

или доноси сазнање о стравичним стварима, или делује на начин који је подударан с ужасом, јесте извор узвишеног; тако да је оно производ најснажнијег осећања које дух може да искуси“ – Н. В.).

3. УЗВИШЕНО НАУСПРОТ ЛЕПОМ. Дошли смо до тачке која суштински разлучује *лејо* и *узвищено*. Док је *лејо* у вези са симетријом и складом, и почива на *задовољствију* (*‘pleasure’*), наспрот њему *узвищено* означава нарушавање спољне симетрије, напуштање устаљеног склада, и почива на патњи као дубокој и преображавајућој чулно-рефлексивној спознаји. *Узвищено* је, што етимолошки (лат. *sublimis*) сама реч означава: оно што је у физичком и моралном смислу високо, велико, уздигнуто. Према томе, *узвищено* је оно што је велико по значају, високо по вредности, узнето до врлине, величанствено као јунаштво, апсолутна вредност која одудара од уобичајено лепог и доброг. Заправо, суштинска разлика између *лејо* и *узвищено* јесте у следећем: *лејо* је чисто естетско и безинтересно, док је *узвищено* истовремено и апсолутно лепо (или као атипична изузетност) и интересно, тј. морална категорија. Такво морално *узвищено* имамо у трагичком положају корнејевског јунака, што је сликовит пример који је послужио и Дидроу и Жокуру у њиховим теоријским одређењима *узвищено* спрам *лејо*.⁷

У чланку *Узвищено, сублимација и нарцисизам код Дидроа (Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot, 1992)*, Доминик Пејраш-Леборњ закључује (PEYRACHE-LEBORGNE 1992: 35) да је Дидро у *Расјрави о лејом* представио *узвищено* као једну врсту *лејо*. Можемо се сложити с тиме да је *узвищено* за Дидроа једно продубљеније *лејо*, оплемењено *лејо* и, али само условно, апсолутни суперлатив *лејо* у оној мери која не подразумева неминовно истосмерну градацију. Наиме, не само да *узвищено* надилази *лејо* него му се и супротставља као чудесни несклад спрам сјајног склада, као величанствена асиметрија спрам беспрекорне симетрије, као необузdana прекомерност спрам отмене мере.

Може ли се дефиницијски прецизно обухватити неухватљивост и необузданост свег оног што представља *узвищено*? Кант каже да „узвищено јесте оно са којим у поређењу све остало јесте мало“ (КАНТ 1975: 137). Тим

⁷ Етички сагледано, *узвищено* је, такође, у вези с људском таштином, с прекомерним самољубљем, тј. у вези с љубављу према своме ја, што нас опет наводи да *узвищено* сагледамо као још један оксиморон, тј. као величанствену таштину, будући да величанствено иде под руку са самољубљем. На то указује и Жокур у енциклопедијском чланку *Узвищено (Sublime, 1765)*: иако саосећамо са ситуацијом у којој се налази Корнејев Хорације, ми смо изван ње, на безбедном одстојању од саме трагике, зато можемо да доживимо Берков *delightfull horror*. Нас би саме хорацијевска храброст могла да преплави само из охолости, закључује Жокур: «Avouons donc que les impressions que font sur nous le sublime dont nous venons de parler, nous les devons en partie a notre orgueil, qui souvent est fort sot & fort ridicule» (JAUCOURT 1765: 567). („Признајмо, дакле, да за утиске које на нас оставља узвищено, о којем смо управо говорили, дугујемо делом нашој охолости, која је често врло глупа и врло смешна“ – Н. В.).

поводом је Филип Лаку-Лабарт (Lacoue-Labarthe), у чланку *Размајџрања о узвишеном* (*Problématique du Sublime*, 1995),⁸ закључио да Гистав Флобер у недовршеној књизи *Бувар и Пекише* (*Bouvard et Pécuchet*, 1881) сажима у неколико речи читаву теорију о *узвишеном*: 1. *узвишено* је осећање које се рађа из величанствене представе природе или човекове моралне снаге, 2. *узвишено* је суперлатив лепог, 3. да би се разликовали *узвишено* и *лејо*, потребно је поседовати необјашњиву загонетну способност *оног-не-знам-шија*, тј. *укус*.⁹

Наше досадашње разматрање поимања *узвишеног* у XVIII веку можемо сажети у следећи закључак: *узвишено* је дефинисано као „све оно што нас уздиже изнад оног што смо били, и што чини да истовремено осећамо како се уздижемо“ (JAUCOURT 1765: 566), као „производ најснажнијег осећања које дух може да искуси“ (BURKE 1757: 14), као „оно са којим у поређењу све остало јесте мало“ (КАНТ 1975: 137); затим, *узвишено* је сагледано као апсолутни суперлатив *лејо* и истовремено опречност *лејом*, доживљено као исконски чулно, стравично истинито и надљудски морално. Према томе, *узвишено*, као снажна преображавајућа чулно-рефлексивна спознаја, има два вида: чулно-естетски и морално-рефлексивни.¹⁰

Етички аспект естетичке одреднице *узвишено* у дидроовском појмовнику именује се као *морално сликарство* (*‘peinture morale’*),¹¹ што се подједнако примењује и на сликарство и на позориште.¹² У питању је фило-

⁸ Чланак је у нашем огледу наведен према електронском извору: <<http://edelange.free.fr/textes-PDF/Sublime.pdf>> 08. 02. 2012.

⁹ Саслушајмо дискусију између Бувара и Пекишеа: «Ils abordèrent la question du sublime. Certains objets, sont d’eux-mêmes sublimes, le fracas d’un torrent, des ténèbres profondes, un arbre battu par la tempête. Un caractère est beau quand il triomphe, et sublime quand il lutte. – Je comprends dit Bouvard le Beau est le Beau, et le Sublime le très Beau. – Comment les distinguer ? – Au moyen du tact, répondit Pécuchet. – Et le tact, d’où vient-il ? – Du goût ! – Qu’est-ce que le goût ? On le définit un discernement spécial, un jugement rapide, l’avantage de distinguer certains rapports. – Enfin le goût c’est le goût, et tout cela ne dit pas la manière d’en avoir» (FLAUBERT 2004: 114).

(„Приступише питању узвишеног. Извесни предмети су сами по себи узвишени, бука потока, дубока тмина, дрво срушено олујом. Карактер је леп када тријумфује, а узвишен када се бори. – Разумем – рече Бувар, – Лепо је Лепо, а Узвишено је оно што је веома лепо. Како их разликовати? – Помоћу такта – одговори Пекише. – А такт, одакле он долази? – Од укуса! – Шта је укус? – Дефинишу га као посебно распознавање, брз суд, преимућство да се разликују извесни односи. – Најзад, укус је укус, али све то не каже како да се стекне“ – ФЛОБЕР 1964: 134).

¹⁰ Управо је ово последње тачка у којој смо претходно били подвукли разлику између *узвишеног* и *лејо*: *узвишено* се везује за морално, док је *лејо* потпуно безинтересно, сведено на естетску меру, без примеса моралног или морализаторског.

¹¹ Термин *peinture morale* Дидро је употребио у *Салону из 1763*. (*Salon de 1763*), у критичким огледима о Грезу (Jean-Baptiste Greuze) (DIDEROT 1996: 275).

¹² Веза сликарства и позоришта није случајна, она је за Дидроа пресудна: сликарско платно треба да прикаже дирљив и упечатљив драмски приказ, а сценски приказ треба да буде *слика* (*tableau*). То значи да се у једној позоришној сцени располаже ликовима као на

зофски дидактицизам који Дидро заговара, а чија је фабуларна схема следећа: уметник представља угрожену врлину која достојанствено опстаје као таква упркос невољама.¹³ Тим поводом Дидро користи термин *дирљиво* ('touchant'), које је, према њему, у вези с истином, са спознајом, с искреношћу, речју – с природним стањем, или како то Дидро назива – с *наивним*, уводећи тај термин као синоним за *узвищено*, што ће бити теоријски поткрепљено у даљем излагању. С обзиром на то да је етички вид појма *узвищено* добио довољно простора у овом огледу, ваља нам осветлити и чулно-естетски вид, онај који се тиче инстинкта, подсвесног и емотивног, а који се уметнички одражавају путем једне духовне творевине.

4. Дидро и Берк. Претходно поменута *наивност* у вези с *узвищеношћу* није остала непримећена код дидролога. Ханс Мелбјерг (MØLBJERG 1964: 76) каже да је Дидро у *Одвојеним мислима о сликарској, вајарској и поезији* (*Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, 1782) покушао да понуди термин *наивно* као замену за берковско *узвищено*. Да су то за Дидроа заиста синонимима, недвосмислено доказује следећи навод из поменутог Дидроовог списка:

«Pour dire ce que je sens, il faut que je fasse un mot, ou du moins que j'étende l'acception d'un mot déjà fait; c'est naïf. Outre la simplicité qu'il exprimait, il y faut joindre l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance

сликарском платну које, како вели Дидро, представља драмску околност у којој су се нашли ликови, тј. сликава њихово стање. У *Разговорима о Ванбрачном сину* (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757) Дидро каже: «Une disposition de [ces] personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau» (DIDEROT 1996: 1136). („Располагање [тим] ликовима на сцени, на тако природан и истинит начин, које би ми се допало, верно насликано на платну, то је *сликарски њризор*“ – Н. В.). Заправо, поетичко начело које налаже да *поезија* буде *слика*, тј. да драмски њризор буде сликарско платно, Дидро је преузео од римског поетичара Хорација, који у *Посланици Пизонима*, познатој као оглед *О њесничкој вештини*, каже – „поезија биће као сликарство“ (*ut picture poesis erit*). Тако се један *једносјаван стих*, *шоком векова*, *прејворио* у „*јрави њозив њесницима да ојонашају сликарско*“, *што су неки сјвараоци њодржали* и својим *њеоријама*, *њосебно у XVIII веку* – сажетак је који се може извести из истраживања о заједничкој историји књижевности и сликарства, које је обавила Ани Мавракис (Annie Mavrakis, *La Figure du monde, pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris 2008). С разлогом се поменути Хорацијев стих везује и за Дидроа, јер га он често наводи у теоријским разматрањима, а у вези с окупљањем свих уметности око неког заједничког начела.

¹³ Како примећује Жак Шује (CHOUILLET 1973: 455) – врлина по себи није довољан покретач драмске радње, већ је потребно да она буде у односу с несрећом која осујећује јунака, и из тога се рађа лепота. Међутим, ако се осврнемо на то како је Дидро применио дидактичку поетику у властитом опусу, у случају грађанске драме, до које је њему највише било и стало, и за коју је веровао, посве погрешно, да ће му обезбедити трајну славу, без устрчувања се може рећи да Дидроово позориште пати од моралесања, да је лишено не само *узвищено*, него и естетског, а *дирљиво* у драмама овог просветитеља није ништа друго до сладуњава осећајност и лицемерна крепост.

heureuse qui n'a point été contrainte; et alors le naïf sera essentiel à toute production des beaux-arts; le naïf se discernera dans tous les points d'une toile de Raphaël; le naïf sera tout voisin du sublime; le naïf se retrouvera dans tout ce qui sera très beau; dans une attitude, dans un mouvement, dans une draperie, dans une expression. C'est la chose, mais la chose pure, sans la moindre altération. L'art n'y est plus» (DIDEROT 1996: 1051)

(„Да бих изрекао оно што осећам, потребно је да измислим реч, или барем да проширим значење већ постојеће речи; та реч је *наивно*. Осим једноставности коју изражава, тој речи треба придружити невиност, истину и оригиналност срећног детињства које није било усиљено; и онда ће наивно постати главна одлика сваког дела у ликовним уметностима; наивно ће се распознавати у свим појединостима на једном Рафаеловом платну; наивно ће бити изједначено с узвишеним; наивно ће се наћи у свему ономе што буде врло лепо; у једном ставу, у једном покрету, на некој тканини, у неком изразу. То је предмет, али чисти предмет, без најмање измене. То нема више везе с умећем“ – Н. В.).

Дидроовско *наивно*, као невино, истинито и оригинално, речју детиње, може бити у вези с *просвјодушношћу*, *безазленошћу*, *искреношћу* – а та три појма значењски покрива једна француска реч: *ingénuité*. Ипак је Енциклопедиста указао на танану нијансу која дели *безазленосћ* и *наивносћ*: прва (‘*ingénuité*’) је у души, док је друга (‘*naïveté*’) у поступку; прва није довољно подучена, док друга има свој израз и слику. О првој именици Дидро је написао чланак за осми том *Енциклопедије* (*Ingénuité*, 1765), док је другу именицу, за једанаести том, дефинисао Жокур (*Naïveté*, 1765) који је, подсетимо се, аутор и енциклопедијске одреднице *узвищено* (*Sublime*, 1765). Жокур (JAUCOURT 1765: 10) каже да је наивност „говор лепог генија, и једноставности пуне просветљења“ («langage du beau génie, & de la simplicité pleine de lumières»). У истом духу, у *Одвојеним мислима о сликарству, вајарству и поезији*, беседи Дидро: „Без наивности, нема истинске лепоте“ («Sans naïveté, point de vraie beauté» – DIDEROT 1996: 1051).

Узвищено, или дидроовско *наивно*, враћа човека на праисконско, на природно, на чулно необуздано, на несвесно. *Узвищено* је, такође, у вези с безграничним, с непознатим, с тамом. Тако схваћено, оно је одлика меланхолично-ентузијастичке душе друге половине XVIII века, тј. просветитељског сензибилитета који је претеча романтичког духа. У том смислу је Жилијен Дитан (Julien Dutant), у предавању *Тумачења узвищеног* (*Analytique du Sublime*, 2004) које је одржао на Сорбони,¹⁴ а на тему Кантовог одређења *узвищеног*, закључио следеће:

«A partir du XVIII^e siècle et jusqu'aux romantiques, on voit se développer un goût esthétique pour la nature sauvage, l'océan, les montagnes, la tempête, la foudre. Les sentiments que ces récits et ses images suscitent ne

¹⁴ Предавање је доступно на интернету у PD формату, и у нашем огледу навод из предавања употребљен је према електронском извору: <http://julien.dutant.free.fr/ph108B_2004/ph108B_TDDutant_sem1_cours.pdf> 08. 02. 2012.

sont pas ceux de l'harmonie et de la belle forme, mais ceux de la peur, du dépassement des limites de l'humain, de l'informe, de l'incompréhensible ou de l'infini. Ils semblent relever d'une catégorie esthétique à part, celle du sublime.»

(„Почев од XVIII века, а до романтичара, видимо да се развија естетски укус за дивљу природу, океан, планине, олују, муњу. Осећања које такве приче и слике таквог укуса изазивају нису осећања и слике склада и лепе форме, већ осећања и слике страха, прекорачења граница људског, безобличног, несхватљивог или бескрајног. Она, изгледа, потичу од засебне естетичке категорије, од категорије узвишеног“ – Н. В.).

Берково *узвишено*, дефинисано као *delightfull horror*, спада у дивљину, буре и муње које помиње Жилијен Дитан. У те ментално-емотивне непогоде душе спада и дидроовско *оџромно, варварско, дивље* – што су све особине генијалног ствараоца и одлике узвишеног уметничког дела које је он створио, о чему Дидро говори у расправи *О драмској поезији (De la poésie dramatique, 1758)*. „Поезија захтева нешто огромно, варварско, дивље“ (« la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage ») – усхићено пише Дидро и дословно призива страхоту тамне ноћи, фијукање ветрова, удаљену грмљавину и блештаву муњу:

«Qu'est-ce qu'il faut au poète? Est-ce une nature brute ou cultivée, paisible ou troublée? Préférera-t-il la beauté d'un jour pur et serein à l'horreur d'une nuit obscure, où le sifflement interrompu des vents se mêle par intervalles au murmure sourd et continu d'un tonnerre éloigné, et où il voit l'éclair allumer le ciel sur sa tête? Préférera-t-il le spectacle d'une mer tranquille à celui des flots agités?» (DIDEROT 1996: 1331)

(„Шта песнику треба? Сирова или обрађена природа, тиха или узнемирана? Хоће ли он претпоставити лепоту каквога чистог и ведрога дана ужасу једне мрачне ноћи у којој се испрекидано звиждање ветрова у размацима меша с муклом и непрекидном грмљавином удаљеног грома и у којој види муњу која пали небо над његовом главом? Да ли ће претпоставити приказ мирнога мора приказу узбурканих таласа?“) (Дидро 1962: 123–124).

У *Салону из 1767. (Salon de 1767)*, збирци критичких осврта на сликарство просветитељске епохе, уместо реторских питања Дидро отворено налаже песницима шта да чине:

«Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la Divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerres, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux» (DIDEROT 1996: 634)

(„Песници, говорите непрестано о вечности, о бесконачном, о неизмерном, о времену, о простору, о божанству, о гробницама, о сенима покојних, о паклу, о мрачном небу, о дубоким морима, о тамним шумама, о громовима, о муњама које раздиру облак. Будите мрачни!“ – Н. В.).

Према томе, уместо спокоја Дидро призива немир, уместо да пронађе заклон излаже се опасности, зато што – тврди Дидро (DIDEROT 1996: 634) – „снага која прети узбуђује више од снаге која штити“ («la puissance qui menace émeut plus que celle qui protégé»), „дивота је лепа само у неред“ («la magnificence n'est belle que dans le désordre»), и у свему томе има нешто ужасно ('terrible'), велико ('grand'), тамно ('obscur'). Дидро записује и следеће: „Све оно што изненађује душу, све оно што изазива осећање ужаса, води узвишеном“ («Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur, conduit au sublime» – DIDEROT 1996: 633). У тој реченици, ипак, препознајемо Едмунда Берка.¹⁵ На паралеле између француског просветитеља и енглеског филозофа указују бројна истраживања. Овде ћемо се осврнути на најзначајнија и најособенија разматрања.

Амерички професор Артур Вилсон (WILSON 1985: 438–439) каже да је Дидрово поимање *узвишеног*, изнето у *Салону из 1767*, под утицајем Берковог *Филозофског истраживања о пореклу наших представа о узвишеном и лејом*, које претходи две деценије Дидроовом спису. Лоран Версини (Versini) подсећа на то (DIDEROT 1996: 633) да се Беркова књига појавила у преводу на француски језик 1765. године и закључује да је Дидро био несумњиво надахнут њоме када је писао *Салон из 1767*. Дански дидролог Ханс Мелбјерг (MØLBJERG 1964: 75) сматра да је Дидро прихватио Беркову дефиницију *узвишеног* као исходишта разноврсних осећања која истовремено преплављују дух, те да су пасуси о *узвишеном* у *Салону из 1767* написани под утицајем енглеског филозофа. Пољски естетичар Фолкиерски (FOLKIERSKI 1925: 509) тврди да се не бисмо зачудили ако бисмо сазнали да је Дидро, када је писао *Салон из 1767*, читао Беркову књигу, или да ју је чак тада изнова читао. Жан-Жак Мају (MAYOUX 1936: 518–531), међутим, нуди смелу претпоставку да је најпре Едмунд Берк био инспирисан Дидроовом експерименталном естетиком у *Писму о глувим и немим (Lettre sur les sourds et sur les muets, 1751)*, а да се онда Дени Дидро повратно инспирисао Берковим делом. И док теоретичарка Меј (MAY 1960: 527–539) доказује Берков утицај на Дидроа, Жак Шује (CHOUILLET 1974: 412) радије говори о естетичкој сродности између два филозофа, него о непосредном утицају. Овај велики француски дидролог утемељено закључује да су Дидро и Берк истовремено и истоветно промишљали о *енџузијазму*, први у својим расправама о драматургији, а други у свом филозофском огледу. Наиме, исте, 1757. године, подсећа на то Шује, када је у Лондону објављено Берково *Филозофско истраживање о пореклу наших представа о узвишеном и лејом*, у Паризу су штампани Дидроови *Разговори о Ванбрачном сину (Entretiens sur le Fils naturel)*. Реч је о драматуршкој расправи „у три разговора“ с поднасловом

¹⁵ “[...] whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime” (BURKE 1757: 13–14). („[...] све што је на било који начин ужасно, или доноси сазнање о стравичним стварима, или делује на начин који је подударан с ужасом, јесте извор узвишеног“ – Н. В.).

Дорвал и ја (Dorval et moi), у којој Дидро, у лику песника-глумца Дорвала износи гледиште према којем стваралачки гениј долази од ентузијазма, а природа је *свѣто боравишће ентузијазма* ('séjour sacré de l'enthousiasme').¹⁶

Из Дорвала говоре, метафорички речено, *олуја и наџон*. Дидроов јунак је духовно-емотивни сабрат необузданим генијима немачког покрета *Sturm und Drang*. А оно што је *џприрода* генија, његово поступање или начин изражавања, у знаку је појавног нереда, емотивне необузданости и дивље маште. У *Оџледима о сликарсѣву (Essais sur la peinture, 1766)* Дидро каже: „Уметностима опонашања треба нешто дивље, сирово, изненађујуће и огромно“ («Il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme» – DIDEROT 1996: 498).¹⁷ Реч је о синтаксичкој екстензији исказа датог осам година раније у расправи *О драмској џоезији (1758)*. Подсетимо, Дидро је записао: „Поезија захтева нешто огромно, варварско и дивље“ («La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage» – DIDEROT 1996: 1331).¹⁸

Иако побија било какву могућност утицаја Берковог *Филозофскоџ истраживања о џореклу наџиџ џредсѣава о узвишеном и леџом* на Дидроове *Разџоворе о Ванбрачном сину*, будући да су оба дела, како је овде већ казано, објављена исте године – Берково на енглеском језику у Лондону, а Дидроово на француском језику у Паризу – Жак Шује не искључује могућност да је можда Берково поимање *узвишеноџ* и разматрање о ентузијазму утицало на Дидроа у време када је писао расправу *О драмској џоезији*, с обзиром на то што се спис француског просветитеља појавио крајем 1758. године.

¹⁶ Пол Вернијер (Vernière), приређивач Дидроових *Есѣѣиџичких дела (Œuvres esthétiques, 1959)*, у критичкој белешци свом издању *Разџовора о Ванбрачном сину*, назвао је Дорвалову беседу о ентузијазму *истѣинским књижевним манифестџом* ('un véritable manifeste littéraire'), у којем се песник приказује као „ентузијаста, осетљива душа, несвесна снага која се испољава само у стању мистичне опседнутости“ («un enthousiaste, une âme sensible, une force irrationnelle qui ne s'exprime que dans un état de possession mystique» – DIDEROT 1994: 98).

¹⁷ Није без значаја нагласити да Дидро то помиње увек у дијахронијском контексту: поезија је *џприродно* стање човека пре *цивилизације*, а *кулџура* је институционализовала укус и поставила уметничка правила. Песнику је потребно да призове једно такво чисто природно стање, незагађено културом, да би био врхунски уметник – *џеније*; потребно му је то *оџромно, варварско, дивље*; у супротном, песник као производ културе остаје само мајстор вербалног, вођен својим талентом. Зато Дидро поетски лamentsира над грчком антиком као епохом песничке *наивносѣи*, тиме и узвишености. Разликовање *џприроде* и *цивилизације*, као опозиције *чулноџ* и *рефлексивноџ*, средишња је теза и Шилерове и Крочеве естетике. Код Шилера, *наивно* је *чулно*, стање духа пре цивилизације (в. ШИЛЕР 1967: 234–236; 240; 282–283). Бенедето Кроче прави разлику између *џоезије* и *лиџературе*: поезија је *инџуиџија, чистѣа чулносѣи, џоџталиџеѣи уџисака*; литература је *рефлексѣија, занѣиџска уметносѣи* (в. Кроче 1995: 9–53).

¹⁸ Превод Радмиле Миљанић гласи: „Поезија тражи нешто што је огромно, сирово и дивље“ (Дидро 1962: 124). Уколико се повуче паралела између два исказа, може се претпоставити да је *варварско* ('barbare') у реченици из *Оџледа о сликарсѣву* узето као синоним за *сирово* ('brut') у реченици из огледа *О драмској џоезији*.

Међутим, то што оба филозофа исписују истородна начела ентузијастичке поетике, Жак Шује (CHOUILLET 1973: 430) подводи под појаву духовне синхронијске истоветности: више стваралаца размишља на сличан начин и истовремено износе оригиналне идеје које се суштински подударају.

5. ЗАКЉУЧАК. Крилатица *йоезија йиражи нещйю щйю је оѓромно, сирово и дивље*, уједно и најцитиранија Дидроова естетичка мисао, може се користити и као поетичка илустрација за дефиницију појма *узвишено*, које, како закључује Доминик Пејраш-Леборњ – „подстиче на ентузијазам, загрева машту и нагони на стварање“ (PEYRACHE-LEBORNE 1992: 33). Дидроовско *оѓромно, сирово, дивље*, као и берковски *delightfull horror*, представљају теоријске претече поетике романтизма. У том смислу може се закључити да је енглески преромантизам филозофски оличен у Берку, преко његовог поимања *узвишеноѓ*, а да је француски преромантизам, у заносима Дорвала у *Разѓговорима о Ванбрачном сину* (1757) и ентузијастичким полетима у расправи *О драмској йоезији* (1758), *Оѓледима о сликарсйву* (1766) и *Уводу у Салон из 1767*, оличен у Дидроу.

ИЗВОРИ

ДИДРО, ДЕНИ. *О йореклу и йиророди лейоѓа*. Радмила Миљанић (прев.). Београд: Рад, 1962.

*

DIDEROT, Denis. De la poésie dramatique. *Œuvres – Esthétique & Theatre*. Vol. 4. Laurent Versini (Ed.). Paris: Robert Laffont, 1996, 1271–1350.

DIDEROT, Denis. Entretiens sur Le Fils naturel. *Œuvres Esthétique*. Paul Vernière (Ed.). Paris: Classiques Garnier, 1994, 77–175.

DIDEROT, Denis. Entretiens sur Le Fils naturel. *Œuvres – Esthétique & Theatre*. Vol. 4. Laurent Versini (Ed.). Paris: Robert Laffont, 1996, 1132–1190.

DIDEROT, Denis. Essais sur la peinture. *Œuvres – Esthétique & Theatre*. Vol. 4. Laurent Versini (Ed.). Paris: Robert Laffont, 1996, 467–516.

DIDEROT, Denis. Ingénuité. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 8. Ed. Diderot, Denis. Paris 1765: 744.

DIDEROT, Denis. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie. *Œuvres – Esthétique & Theatre*. Vol. 4. Laurent Versini (Ed.). Paris: Robert Laffont, 1996, 1013–1058.

DIDEROT, Denis. Salon de 1767. *Œuvres – Esthétique & Theatre*. Vol. 4. Laurent Versini (Ed.). Paris: Robert Laffont, 1996, 517–819.

DIDEROT, Denis. Traité du Beau. *Œuvres – Esthétique & Theatre*. Vol. 4. Laurent Versini (Ed.). Paris: Robert Laffont, 1996, 81–112.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНОНИМ. О узвишеном. Превод Том Смердел. *Моџућности* 3 (1969): 308–351.
- КАНТ, Имануел. *Критика моћи суђења*. Никола Поповић (прев.). Београд: БИГЗ, 1975.
- КРОЧЕ, Бенедето. *Поезија – увод у критику и историју поезије и лијераиуре*. Перо Мужичевић (прев.). Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- ФЛОБЕР, Гистав. *Бувар и Пекише*. Добрила Стошић (прев.). Београд: Нолит, 1964.
- ШИЛЕР, Фридрих. *О лејом*. Страхиња Костић (прев.). Београд: Култура, 1967.
- *
- BOILEAU, Nicolas. Préface au *Traité du Sublime* de Longin. Ed. F. Goyet. Paris: Livre de Poche, 1995.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R. & J. Dodsley, 1757.
- CHOUILLET, Jacques. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Librairie Armand Colin, 1973.
- Dictionnaires d'autrefois*. The ARTFL Project. University of Chicago. <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>> 13. 02. 2012.
- DUTANT, Julien. *Analytique du Sublime*. Conférence. Paris: Sorbonne, 2004. <http://julien.dutant.free.fr/ph108B_2004/>, <http://julien.dutant.free.fr/ph108B_2004/ph108B_TDDutant_sem1_cours.pdf> 13. 02. 2012.
- FLAUBERT, Flaubert. *Bouvard et Pécuchet*. Garches: Feedbooks, 2004. <www.feedbooks.com/book/2736.pdf> 13. 02. 2012.
- FOLKIERSKI, Wladyslaw. *Entre le classicisme et le romantisme, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*. Cracovie–Paris: Académie polonaise des Sciences et des Lettres – Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925.
- JAUCOURT, Louis de. Naïveté. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 11. Ed. Diderot, Denis. Paris 1765: 10.
- JAUCOURT, Louis de. Sublime. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 15. Ed. Diderot, Denis. Paris 1765: 566–570.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. Sublime (Problématique du). *Encyclopaedia Universalis* 21. Paris 1995: 724–732. <<http://edelange.free.fr/textes-PDF/Sublime.pdf>> 08. 02. 2012.
- MAY, Gita. Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity. *PMLA* LXXV (1960): 527–539.
- MAYOU, Jean-Jacques. Diderot and the Technique of Modern Literature. *Modern Language Review* XXXI (1936): 518–531.
- MØLBERG, Hans. *Aspects de l'esthétique de Diderot*. København: J. H. Schultz Forlag, 1964.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique. Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 13 (1992): 31–46.
- SAINT-GIRONS, Baldine. *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Paris: Vrin, 1993.
- WILSON, Arthur. *Diderot, sa vie, son œuvre*. Traduction de l'anglais par G. Chahine, A. Lorenceau, A. Villelaur. Paris: Laffont–Ramsay, 1985.

Nermin Vučelj

DIDEROT ET LE SUBLIME

R é s u m é

Le *sublime* en tant que sujet esthétique a une place privilégiée dans la pensée du XVIII^e siècle. L'esthétique des Lumières a fait évoluer la conception du *sublime* de ses notions traditionnelles, instaurées il y a deux millénaires par un auteur grec inconnu (Anonyme dit Pseudo-Longin), aux définitions modernes issues de la poétique enthousiaste, dite préromantique. L'écrit antique définit le *sublime*, d'une part en tant que disposition innée du génie créateur à inciter les impressions esthétiques durables, et d'autre part en tant que faculté particulière du lecteur de se transporter émotionnellement dans une œuvre d'art.

En gardant la conception du *sublime* en tant que superlatif absolu du *beau* et à la fois opposite du *beau* qui fait rompre la symétrie extérieure et l'harmonie intérieure d'une chose, l'esthétique moderne développe la notion de terme et nomme *sublime* un beau suprême né des tourments nobles, du martyr. Ainsi déterminé, le *sublime* est lié au sensoriel primitif, au vrai terrible et à l'éthique surhumaine, c'est-à-dire relatif au naturel ou, ce qui est pour Diderot synonyme de *sublime*, au *naïf*. Cet article a pour but d'éclaircir l'entendement du *sublime* de Diderot en étudiant ses écrits théoriques concernant le sujet, mais aussi d'évaluer la pensée diderotienne dans le contexte de l'esthétique des Lumières et par rapport à la théorie du *sublime* d'Edmund Burke.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
nermin.vucelj@filfak.ni.ac.rs

Др Кринка Видаковић-Петров

СРПСКА ИСЕЉЕНИЧКА КУЛТУРА:
С ПАЦИФИКА НА СКАДАРСКО БЛАТО

Рад је прилог културној историји српског исељеништва у САД. Посвећен је данас готово заборављеном аутору Чедомиру Павићу, који је као добровољац учествовао у Првом балканском рату, писао о том искуству за *Српски дневник* (исељенички лист који је излазио у Сан Франциску), да би 1913. објавио књигу *С Пацифика на Скадарско блајто* (Сан Франциско, 1913). У контексту српске ратне дневничко- мемоарске литературе о Првом балканском рату Павићева књига заузима посебно место због тога што се комуникација аутор – дело – прималац одвија у домену исељеничке културе и што сагледава „домаћу” стварност кроз призму исељеничког искуства у Америци. Рад је посвећен анализи овог и других аспеката Павићеве књиге.

Кључне речи: ратна дневничко-мемоарска литература, Први балкански рат, српско исељеништво у САД, *Српски гласник*, Чедомир Павић.

1. У Сан Франциску је 1913. објављена данас готово непозната књига Чедомира Павића *С Пацифика на Скадарско блајто*. О Чедомиру Павићу, српском исељенику у Америци, зна се веома мало. Павић је био пореклом из Шавника, одакле је много младих људи емигрирало у Америку почетком двадесетог века. Поменувши како је на црногорском ратишту међу војницима срео брата и неке своје рођаке, Павић наводи да су они били изненађени што га виде у Црној Гори, јер ју је својевремено као „опозиционар” напустио без намере да се икад врати. Док су најранији српски исељеници емигрирали у Америку почетком и средином деветнаестог века из Боке Которске, почетком двадесетог века велики број исељеника кренуо је трбухом за крухом из Црне Горе. Већина нових исељеника, сиромашних и необразованих сељака, налазила је посао у рудницима, те су тако формиране црногорске рударске колоније у америчким насељима попут Хејзлтона у Пенсилванији, Бјуту у Монтани и Дагласа на Аљасци. Павић је, за разлику од

њих, био отишао као политички „опозиционар” и релативно образован младић, те је одмах по доласку у Америку почео да се бави новинарским и уређивачким радом.

Његов први ангажман био је у листу *Србин*, који је Димитар Шабан, један црногорски исељеник, био покренуо 1901. у Колораду (Видаковић-Петров 2007: 140) да би исте године пренео лист у Питсбург. То је учинио зато што је 1901. у Питсбургу основан Српски православни савез Србобран, потпорна организација која није имала своје гласило, те су његови управници замолили Шабана да са својим листом пређе у Питсбург и почне да ради за ову организацију. Шабан је неколико година касније решио да се врати у Црну Гору, где је и преминуо. Лист је продао Српском православном савезу Србобран, који га је потом препродао извесном Мити Јовановићу. Српски православни савез Србобран учинио је то решивши да купи штампарију и покрене сопствени лист, који ће почети да излази 1906. под називом *Американски Србобран*. Непуних годину дана по доласку у Америку 1904. године, Павић је почео да уређује лист *Србин*, који је био прешао у руке Јовановића, али је неколико месеци касније дао оставку (Видаковић-Петров 2007: 321). Следеће 1906. године Павић се преселио у Њујорк, где је био један од уредника *Српске сѝраже*, листа који су 1901. покренули Ђ. Милетић и Д. Поповић. Први уредници овог листа били су Душан Поповић, Паја Радосављевић и Чедомир Павић. Много година касније Поповић је у уводном чланку *Југословенских новостѝи* од 20. јуна 1940, поводом одликовања др Паје Радосављевића орденом Југословенске круне, писао како су сва тројица живела „о круху и води на неблагодарном новинарском послу једнога независног српског листа у Америци, који је једва покривао трошкове излагања, а све у име буђења и одржавања нашега народног духа и напретка у Америци” (Искруљев 1971: 63). *Српска сѝража* је у то време водила неколико полемика са другим српским гласилима и изгледа да је то био разлог што се Павић након неколико месеци одлучио да пређе у *Српски амерички гласник*, који је излазио у Њујорку, али се овај убрзо угасио. Пошто је у Питсбургу почео да излази *Американски Србобран*, челници потпорне организације која је ово гласило издавала позвали су Павића да преузме посао његовог уређивања. Тако је Павић маја 1907. постао други по реду уредник *Американског Србобрана* (Видаковић-Петров 2007: 250). Посебно је значајно што је он био уредник овог листа управо у време анексионе кризе, када је Павић својим уредничким прилозима давао тон писању о овом догађају, доприносећи мобилисању српског исељеничког јавног мњења. Још од почетка века било је настојања да се српске потпорне организације у Америци уједине, а анексиона криза деловала је као катализатор који је ову потребу актуализовао (Видаковић-Петров 2009: 395–424). Септембра 1909. године, на иницијативу М. Пупина, у Кливланду је одржан скуп српских исељеника на којем је одлучено да се неколико ривалских потпорних савеза уједине. Седиште новог обједињеног савеза названог *Слога* требало је да буде у Њујорку, а да њиме руководи Пупин. Питсбуршки са-

вез је на овом скупу прихватио ту одлуку, поготово што се годину дана раније у њему догодила велика проневера. Група која је желела да задржи контролу над питсбуршким савезом ипак се врло брзо предомислила, те је одмах сменила Павића као уредника *Американског Србобрана*. Тако је Павић изгубио један посао, али је одмах добио други – уређивање тек покренутог гласила савеза *Слоџа*, који се звао *Србобран*. То је, међутим, био тек почетак дугорочног непријатељства између челника питсбуршког и Пупиновог савеза у Њујорку. Зато је Павић после извесног времена одлучио, или су други одлучили за њега, да одустане од *Србобрана* и да се пресели у Сан Франциско.

У Сан Франциску се налазила једна од најстаријих српских исељеничких заједница у Америци, коју су били основали најранији исељеници из Боке Которске. У том граду је 1880. успостављена прва српска потпорна организација у Америци – *Српско-црногорско лиџерарно и добротворно друштво* – које је покренуло један од првих и, једно време, једини српски лист у Америци – *Слободу*. Овај лист се угасио када је његова штампарија страдала у великом земљотресу који је задесио Сан Франциско 1905. године. Годину дана пре тога, бивши уредник *Слободе* Вељко Радојевић покренуо је у суседном Окланду свој лист *Српску независност*, који је последњих годину дана излажења уређивао Прока Јовкић. Септембра 1907, годину дана пре анексионе кризе, у Сан Франциску је основан *Српски народни фонд*. Главни организатор и финансијер ове културно-политичке институције, био је Илија Балић, који је тада био и председник *Српско-црногорског лиџерарног и добротворног друштва*. Пошто се *Слобода* угасила 1905, а 1908. и *Српска независност*, Балић је 1909. покренуо нови лист – *Српски гласник*. Први његов уредник био је Божа Ранковић, а касније су то били Милан Николић, Шпиро Радојичић, Чедомир Павић и Милан Јевтић. У време када је Павић уређивао ово гласило, он је био главни српски лист у Сан Франциску, граду у којем је Павић најзад пронашао прибежиште и мир:

Ту на примамљивој пацифичкој обали с предјелима благе свјежине и звучних шпанских имена, и то ондје гдје је најинтересантнија тачка те обале – Санфранцискански залив са својом „Златном капијом” – ја сам прибјегао и једва једном испливао из безумна вртлога имигрантске струје и у том једва нађеном прибежишту послѣ предугог умарања у суровом животу Новог Свијета зажелио тишину и дуже спокојство (Павић 1913: 1).

С друге стране залива налазио се градић Окланд, а у њему један од најбољих америчких универзитета – Беркли – на који се млади Павић уписао:

Ту сам се био стално настанио и најревносније посветио студијама које ће ми бити нови пут и од којих ће отпочети нови рад за цио живот. Ту тишину и повученост није реметио ни новинарски рад у Сан Франциску, камо сам трипут недељно одлазио да обављам „на брзу руку” дужност од које су ми зависила скромна средства за опстанак и универ-

зитет у Беркли. Један сат возње преко залива је сат најљепше шетње која са морским вјетрићима освјежава и одмара оног што ради (Павић 1913: 2).

Павићев мирни живот у Сан Франциску није потрајао, јер су га нарушиле вести о мобилизацији српске војске 1912. Павић ће на те вести одлучити да одустане од студија и врати се у родну Црну Гору као добровољац. И други црногорски исељеници учиниће то исто на вест да се Црна Гора придружила војном савезу против Турске. Војна обавеза црногорских држављана у Америци била је пуноважна, мада је снажније од ове грађанске обавезе било њихово аутентично родољубље. Неки аутори навели су да је у балканским ратовима учествовало преко 4500 српских добровољаца из Америке, од којих су неки били црногорски, а други аустроугарски држављани. Мада су црногорске власти објавиле да ће сваког ко се о свом трошку врати из Америке на ратиште сматрати добровољцем којем ће након рата бити дата у посед земља у „новодобијеним крајевима” (Голнић 1999: 234–235 према Пејовић 1962: 380), оно што је већину добровољаца мотивисало била је свест да је на Балкану отпочела коначна битка за ослобођење српства. Павић је био један међу многобројним добровољцима из Америке, младић који се одрекао мирног живота у Америци и отишао на ратиште из родољубивих разлога, а с намером да се после рата врати у Калифорнију да би наставио студије на Берклију.

Павић у својој књизи описује збивања која се завршавају последњим данима јануара 1913. После тога не знамо готово ништа о његовој судбини, осим што Перо Слијепчевић у његовој књизи о добровољцима, објављеној 1916, наводи да су с почетка Првог светског рата многи од њих погинули. Међу погинулима спомиње поименце двојицу из Америке – Чедомира Павића и Митра Рончевића (Слијепчевић 1916: 17). Дакле, Павић се није вратио у Америку, него је остао у домовини, коју су ускоро захватила два нова рата. Погинуо је прерано, оставивши за собом велики број новинских чланака расутих у српским исељеничким листовима, књигу *С Пацифика на Скадарско блајто* (Сан Франциско, 1913) и брошуру *Срби и српске организације у Америци* (Чикаго, 1917). О њему данас говоре само његови списи, углавном заборављени.

2. С Пацифика на Скадарско блато. Чедомир Павић био је један од више хиљада добровољаца из Америке, али и изузетак међу њима. Његова књига *С Пацифика на Скадарско блајто* једно је од ретких сведочанстава, ако не и једино, о мотивацији добровољаца из америчког исељеништва, начину њиховог организовања, путовању из Сан Франциска у Њујорк и потом од Њујорка до Бара, поновном сусрету с Црном Гором, о ратишту, војничком животу и освајању турског утврђења на врху Бардањолт поред Скадра. Временски распон догађаја описаних у овој невеликој књизи од 179 страница обухвата само четири месеца, почев од октобра 1912. и закључно с јануаром

1913. Приповедање тече по хронолошком редоследу, осим малобројних историјских дигресија, као што је она која служи да се објасни смисао освајања Скадра, циља црногорско-српске војске у том делу ратишта. Мада је током дуге опсаде Скадра било више војних операција, једина у којој је аутор непосредно учествовао био је тродневни јуриш на Бардањолт, описан у последњем поглављу.

Павићево приповедање није обухватни извештај о оперативним дејствима на црногорском ратишту, него о ономе што је он као обични редов „својим очима видео и својим ушима чуо”. Предмет његовог описивања јесте искуство непосредне стварности које обухвата утиске, сусрете, разговоре, запажања, лична размишљања и тумачења, страх и одушевљење, сумњу и веру. Осим штурих информација о догађајима чији сведок није био, а које преноси према туђим причама или званичним саопштењима, све је сагледано кроз лично искуство и презентирано као сведочанство доживљено из прве руке и субјективни одјек ових искустава. Главнину његове књиге чине описи ситуација, сцена, путовања, сусрета, пејзажа и збивања који су претходили бардањолтској ратној епизоди. Штавише, у опису битке конституишу се не само теме родољубља и рата, него и за њега још важнија тема суочавања са смрћу и спознаје агоније и бола. То је приповедна кулминација његове приче, али је Павић ипак контрапунктира закључним страницама које нису прожете болом, него хумором који омогућава да се живот удише пуним плућима без обзира на смрт која лебди над њим. Јунаштво, како га он описује, није својство „великих” људи опеваних у епским песмама, већ снага која изненада избија из оних обичних и анонимних људи, мушкараца и жена, који остају на маргини епског света, а које Павић уводи у средиште пажње. Павићев лагани хумор игра по површини ратне свакодневнице, у чијој се дубини крију извори људског достојанства и храбрости пред смрћу.

Павићева књига састоји се од прилога које је заправо писао не за себе, него за читаоце *Српског гласника*. Дакле, био је не само учесник рата, већ и ратни дописник који је извештавао исељенике у далекој Калифорнији. Његова је намера од првог дана била да уз пушку носи и перо. Специфичност његовог дела проистиче из чињенице да су и писац и читаоци били исељеници из Америке, те су збивања сагледана и тумачена из те перспективе. Отуда описи црногорских прилика садрже референце на Америку. Оне се конституишу у свести о разлици – како у равни реалија, тако и у равни њиховог тумачења. Исељеници који су почетком двадесетог века путовали преко океана потицали су махом из економски заосталих сеоских средина да би се у Америци преображавали у индустријске раднике у велеградима, рударе настањене у насељима, на брзину импровизованим, и посленике услужних делатности (власнике ресторана и бакалница). Оријентална и балканска гледишта и навике проистекле из њих повлачили су се под притиском америчких образаца мишљења и понашања изведених из протестантско-пуританског наслеђа. Живот у великим градовима налагао је прихватање нових облика комуникације; расна, етничка и конфесионална разноврсност

развијала је свест о различитостима; слобода окупљања и изражавања подстицала је самоорганизовање и ослањање на сопствене снаге; еманципација жена испољавала се у свести о потреби родне равноправности.

Павићево америчко искуство утицало је не само на његов приступ темама о којима пише, него и на њихов избор. Само се код исељеника повратника из Америке у причи о рату и ослобођењу могла појавити тема родних односа као додатни вид „ослобођења”. Српском писцу тог времена без америчког искуства ова тема не би се наметнула у овом контексту. Други вид испољавања ауторове исељеничке свести јесте сагледавање предмета из неуобичајеног угла, нека врста нехотичног онеобичавања. Оно што је домаћима толико обично да се више не примећује, исељенику запада за око, те он у истом предмету сагледава нешто друго или га види нешто друкчије. Трећи вид исељеничке свести је ауторова нелагодност услед „повратка” у сферу доминантне усмене комуникације и администрације. То усредсређује свест на „сада и овде” и тежи да сваки однос претвори у лични однос. Пратећи локализам, Павић се идентификује с једним елементом менталитета људи које описује, а то је тежња да локално „своје” сагледавају у повољном светлу, а „туђе” у неповољном: тако се храброст и ефикасност своје чете хвали, док се другим четама незаслужено замера „издаја”.

На једном месту Павић износи да му намера није била да пише историју, „јер је тог сувише било у сваком потезу пера о свему с ових страна”. Стога он не помиње подвиге ових или оних истакнутих појединаца, „јер је толико дописника и извештача који су о томе једино и писали, а то је од моје стране остављено многобројним пјевачима скорашњих догађаја”. Овде се примећује имплицитна критика „пјевача”, који за њега представљају негативни узор можда због приписане им необјективности, преувеличавања, неинвентивног понављања образаца наслеђених из усмене традиције. Павићево приповедање не претендује да буде квазиисторијско, не жели да се усредсређује на „велике” подвиге и њихове протагонисте, нема амбицију да пружи подробен опис војних окршаја, не жели да мификује и мистификује догађаје. Павић није ни епски певач, ни војни коментатор, ни историчар. Приповедачки модел за који се опредељује претпоставља писање о ономе што је лично видео, чуо, осетио и доживео као обични војник, као и његову личну перспективу тумачења доживљеног. Приповедање се обликује хронолошким следом догађаја и низова слика – људи, догађаја, ситуација, збивања, пејзажа и његових психолошких и емотивних реакција на њих. По томе се Павић разликује од оних „других” извештача с ратишта. Његов стандард сведен је на меру обичних људи – војника и цивила, старих и младих, мушкараца и жена – који живе ратну свакодневицу у градовима, селима, војничким логорима, на фронту. Протагониста његове приче је мноштво појединаца, од којих је један и аутор-приповедач. Мада се при поласку из Берклија опростио од обала Калифорније стиховима из Бајроновог спева *Childe Harold*, у његовом приповедању нема романтичарског заноса, али има аутентичног родољубља које мане, сопствене и својих су-

народника, сагледава уравнотежено и у светлу врлина обичних људи, који у одсудним тренуцима умеју да се суоче са смрћу тихо, стегнута срца и достојанствено.

Књига *С Пацифика на Скадарско блато* истовремено је и врста путописа. Аутор описује путовање исељеничке добровољачке чете специјалним возом дуж Америке од Пацифика до Атлантика, затим прекоокеанску пловидбу бродом *Алиса* од Њујорка до Патраса, потом Бара; његово индивидуално или колективно (с четом) кретање по Црној Гори возом, бродом, аутомобилом, пешице; потом војничке маршеве кроз блато и шибље, по брдовитим стазама и богазама; мировање у војним логорима, па покрет, па војне операције по долинама и брдима. Његово приповедање богато је описима пејзажа – природног, урбаног, сеоског, логорског, рововског – као и људи у њему – сељанки, жандара, чиновника, војника, трговаца, Срба, качака, Турака, Грка, исељеника, живих, рањених и погинулих. Аутор-приповедач је тај који се креће кроз простор и време, повезујући пејзаже, ликове и догађаје у причи која се отвара последњим погледом на спокојни залив Сан Франциска и његову „Златну капију”, а затвара уз топовску палбу на врху Бардањолта, виси с којег поглед пада на митски Скадар.

Павић је записивао своје утиске непосредно након збивања, било да је у њима учествовао или их посматрао као сведок. Отуда документарна вредност његове књиге. Он настоји да датира догађаје и опише места и услове у којима се одвијају. Када говори о чети добровољаца који су пошли из Сан Франциска, он наводи њихов тачан број (120), начин њиховог организовања и испраћаја, дан када су кренули, описује воз којим су путовали, пределе кроз које су прошли, станице у којима су се задржавали, наводи колико је дана трајао пут од западне до источне обале Америке; наводи име брода (*Алиса*) којим су пловили у друштву хиљаду грчких добровољаца, атмосферу на броду, места поред којих су прошли или у која су пристали, наводи да су путовали 16 дана, описује дочек грчких добровољаца у Патрасу, па ноћно искрцавање у Бару; приповеда како су добровољци примљени, у које су чете разврстани, како су били обучени и наоружани, коју су храну јели, описује атмосферу у логору, кретање по Црној Гори, турска утврђења и наоружање, итд.

Структура његове наративне приче почива на кретању по мапи реалног простора и времена, низању временских и просторних јединица: след временских јединица (дана) у периоду од 12. октобра 1912. до 29. јануара 1913. и просторних јединица од Сан Франциска до Скадарског језера. Просторни вид подвучен је у наслову књиге, *С Пацифика на Скадарско блато*. Наслов сугерише симболично премошћавање простора између америчке западне и источне обале, потом између Атлантског океана, Средоземног мора и Скадарског језера, између простране Америке и стешњене Црне Горе, мира и рата, добровољно одабране исељеничке судбине и исто тако добровољно одрицања од ње у име онога што Павић сматра врховном вредношћу – родољубља. То су слобода и идентитет у којима се се лично и колективно

(национално) преплићу. Овај образац повезује све остале елементе – сцене и пејзаже, ликове и догађаје, теме и мотиве – надомештајући одсуство романескне фабуле.

Аутор је сведок који описује стварност, учесник који изражава свој субјективни доживљај исте и приповедач који је тумачи и коментарише. Укрштање ових перспектива уноси динамику у приповедање.

Рецепција Павићевог текста кретала се у смеру обрнутом од оног означеног у наслову: полазиште је било Скадарско блато, одакле је Павић слао своје ратне извештаје, а дестинација Сан Франциско на пацифичкој обали, где је излазио *Српски гласник*. Павићеви извештаји писани из прве руке имали су вероватно бројне читаоце у српској заједници Сан Франциска и шире, где год је *Српски гласник* имао претплатнике, јер информације нису више потицале из штурих телеграфских саопштења, него из пера њиховог ратног извештача. И Павићева књига, објављена већ 1913, сигурно је имала значајног одјека међу исељеницима у Америци. Мада је Балкански рат у којем је учествовао Павић био тек први у низу српских ослободилачких ратова који су испунили другу деценију двадесетог века, он је међу исељеницима у Америци одиграо улогу својеврсне генералне пробе за потоње ратове. Политичка мобилизација, медијска акција, повезивање исељеника с матицом и координирање њихових активности, развијање хуманитарног рада, организовање добровољачког покрета, решавање низа питања везаних за добровољце (регистрацију, испраћај, превоз, смештај, исхрану, обуку) – све је то покренуто Првим балканским ратом и тада су стечена искуства која ће бити драгоцене две године касније, кад ће се Србија наћи у средишту светског рата. Први светски рат и стварање Југославије засенили су Први балкански рат, али је Павићева књига остала ретко, аутентично и драгоцене сведочанство о српским добровољцима из Америке и личном виђењу рата једног од њих.

3. Од Берклија до Бара. Књига *С Пацифика до Скадарског блатна* подељена је у шест сегмената. Први сегмент Павићевог приповедања обухвата след догађаја од најранијих вести о Балканском рату до искрцавања у Бару, а састоји се од три поглавља: *На Пацифику њед њолазак*, *С Пацифика на Ајланићки кроз Сједињене Државе* и *Од Њу Јорка до Бара океаном и Средоземним морем*. У овом сегменту описује исељеничку и америчку стварност сагледану кроз суочавање с драматичним вестима с Балкана. Промену ситуације изазивају извештаји о рату, али их у почетку није било у америчким новинама, заокупљеним америчким председничким изборима. У том тренутку, Балкан је био колико непозната толико и незанимљива тема. Балканске вести објављиване су у српској исељеничкој штампи. Мада су исељеници у Сан Франциску читали и америчку штампу, у почетку су само у српској исељеничкој штампи могли читати детаљније информације с Балкана које су их занимале. Павић наводи како га „као гром из ведра неба поразише кобни телеграми новина о ужасним покољима у Македонији и Ста-

рој Србији и необичном узбуђењу балканских народа, особито у Бугарској и Србији” (Павић 1913: 3). Тадашње исељенике, било да су у Америку стигли средином 19. века или недавно, више су тангирала збивања у матици, него она у америчком окружењу. Процес њихове интеграције одвијао се на више равни. Колико год да су били економски интегрисани, многи исељеници почетком 20. века, а нарочито они који су стигли пре тек десетак година, нису се још осећали делом америчког, већ српског националног корпуса. Осим најранијих исељеника из Боке, од којих су неки већ били стекли америчко држављанство, исељеници који су дошли крајем 19. и почетком 20. века живели су и радили у Америци као држављани Аустроугарске или Црне Горе. У то време власти још нису водиле политику американизације исељеника тако да су „нове” исељеничке скупине, међу којим су били Срби, настојале да сачувају свој национални идентитет у америчком вишенационалном окружењу. Америчка спољна политике била је претежно изолационистичка, фокусирана пре свега на јужне и прекоокеанске суседе на Пацифику, а много мање на Европу. Исељеници су све своје активности и установе сами организовали и финансирани, а државне власти, поштујући слободу окупљања и изражавања, нису се мешале у њихову делатност. Све то почеће да се мења током Првог светског рата због америчког учешћа у њему, али у периоду пре тога власти се нису мешале у активности досељеника, поготово што многи од њих нису ни били њени држављани. Зато су догађаји на Балкану углавном занимали досељенике из балканских крајева, а посебно Србе и Грке.

Тек кад су се исељеници самоиницијативно организовали и почели јавно да испољавају своју политичку ангажованост, америчке новине обратиле су више пажње на Балкан, али сагледавајући балканске догађаје из америчке, а не балканске перспективе. *San Francisco Chronicle* је коментаришао да балкански сукоб неће бити „оперетски рат” као онај недавни у Мексику,¹ док су друге новине истицале да ће победа вероватно бити на страни Турске, балканске велесиле која има „најбоље војнике на свијету”. Павић указује и на друга тумачења у америчкој штампи, подвлачећи разлику између великих и малих листова. Ови други, „који беху далеко од милионарских руку и које читаху радници и сиромашнији сталези” нису следили америчку званичну политику, него су изражавали подршку балканском Давиду насупрот турском Голијату (Павић 1913: 6–7). Тако је тема Балкана, која се нашла у средишту српске исељеничке јавности, постепено продирала и у америчку јавност, где су била присутна оба става – подршка Турској, као и подршка балканским народима. Такве двојности није било међу српским исељеницима. Без обзира на то кад и одакле су пристигли у Америку, готово сви су на исти начин реаговали мада су „сви скупа ту [у Америци] бољу срећу постизали него игдје друго” (Павић 1913: 5). Они су Америци били захвални што им је пружио могућност бољег и слободнијег

¹ Вероватно се мисли на Мексичку револуцију која је почела 1910.

живота, али она није желела ни могла да потисне национални идентитет исељеника. Ратни догађаји на Балкану збијали су редове српских исељеника, подстичући их на организовање помоћи браћи у матици који су се налазили на историјској прекретници: да коначно ослободе српство од турског јарма.

Павић описује усхићење српске заједнице у Сан Франциску и како је оно постепено расло почев од првих вести о Балканском рату. Догађаји су се смењивали муњевитом брзином, а кад је стигла вест да се балканске војске мобилизују, реакција међу исељеницима била је идентична оној у матици. Оно што је обједињавало српски национални корпус био је Косовски завет, идеја дубоко укореењена у српској духовној култури која се сада налазила пред остварењем. Балкански рат је стога протумачен као пресудни историјски догађај:

„Уредништво *Српског гласника* у Сан Франциску било је засуто писмима из околних ближих и даљих рударских кампа с питањем: ‘Шта је било?’ Сви су заједно добијали један одговор у чланцима *Српског гласника*, да је дошао дан ‘Освете Косова’ и ‘земан дош’о ваља војевати’ да остане Балкан Балканцима. Већ је српска па и југословенска колонија Сан Франциска, Окланда и околине била на ноге и то узбуђење, праћено најискренијим одушевљењем, није ништа мање било него на самој позорници догађаја, на Балкану” (Павић 1913: 4).

Ни Србија ни Црна Гора нису тада имале дипломатске представнике у Америци, осим што је Србија 1911. поставила Михаила Пупина за почасног конзула у Њујорку. Мобилизација исељеника била је, дакле, њихов самоиницијативни подухват, који се одвијао упркос дипломатским настојањима Аустроугарске да је обузда. Српска заједница у Сан Франциску била је најстарија у Америци и прва која је успоставила српске потпорне и културне установе, друштва и гласила. Кад су почеле да стижу вести о врењу на Балкану, основана је и *Народна одбрана*. Док су старије организације *Српско-црногорско лиџерарно и добродјелно друштво* и *Српски народни фонд* бринуле о мобилизацији исељеничке јавности и прикупљању новца, *Народна одбрана* се старала да пружи логистичку подршку добровољачком покрету. Врло брзо је формирана група од 120 добровољаца за које је требало обезбедити превоз. *Народна одбрана* закупила је специјални воз, који их је превезао од Сан Франциска до Њујорка, и обезбедила новац за њихов транспорт бродом од Њујорка до Бара. Павић указује на различит статус грчких и српских добровољаца у погледу подршке из матице, као и на разлику између добровољаца из Сан Франциска и оних из других српских заједница у Америци:

„Зато Србија није ни предузимала, као Грчка, превоз из Америке, јер масе резервиста није ни имала у Америци. Црна Гора је имала велику војску у Америци, али за превоз се није могла постарати, јер је

случајно сиромашна и истрошена. Црногорци из Америке који су завичају стигли у помоћ, стигли су ‘о свом круху и о свом руху’, а изузетак је био само с оним што су се затекли у Окланду и Сан Франциску, којима су Срби и српске установе Сан Франциска помогли” (Павић 1913: 14).

Срби који су били аустроугарски грађани и живели у другим пределима Америке били су „препријечени од Аустрије” у погледу транспорта, јер им је било забрањено да се превезу преко аустроугарске територије. Они су стога настојали да се прикључе црногорским транспортима за Бар. Отуда су у састав Павићеве групе добровољаца ушли исељеници не само из Боке и Црне Горе, већ и они из Херцеговине, Босне, Војводине и Лике.

Организовање и финансирање транспорта добровољаца био је први вид деловања српских исељеничких организација. Хуманитарни рад био је други, јер су „Срби и Српкиње” Сан Франциска приложили за то време знатни новац (Павић 1913: 5).² Трећи вид било је оно што бисмо данас назвали јавним односима. Срби су се окупљали на јавним митинзима и на тај начин предочавали другим словенским исељеницима, као и америчким грађанима, ситуацију на Балкану, а често су их позивали да и они учествују и говоре на овим окупљањима. Кад је све било спремно за полазак добровољаца, решено је да српска поворка прође свечано кроз град да би се потом бродом пребацила у Окланд, где се налазила главна железничка станица:

„Сва словенска колонија са Србима је тај дан претворила у своју свечаност. Кроз улице је марширала поворка од неколико хиљада Срба и Словена. Американци су правили шпалир по тротоарима и клицали ‘Хурах’. (...) Уз Србе и Српкиње, Словене и Словенкиње, нијесу [на станици] могли изостати ни Американци с Американицама који нас гледаху, него су се опраштали с нама и ако као с непознатим, а Американце су узимале наше кокарде и давале нам штогод од својих предмета на спомен. Једна држаше књигу и њу даде једном од нас, а скиде му с прси кокарду са српском тробојком. Руски православни парох са сузама је држао крст да га цјеливамо и са свима се љубио. Увече крену воз с окландске станице” (Павић 1913: 12).

Специјални воз је превозио добровољце са западне на источну обалу, пролазећи практично кроз целу Америку. Прва станица био је Сакраменто, престоница Калифорније, где су воз са српском заставом дочекали локални Хрвати, који су се први солидарисали са Србима. Овај детаљ ваља истаћи зато што су у Калифорнији најраније југословенске заједнице били заједнички успоставили Далматинци и Бокељи. За разлику од других српских исељеничких заједница у Америци, у Сан Франциску су односи између Срба и Хрвата били у то време врло добри, као што се и у српској заједници није пажња обраћала на разлику између православних и католичких

² *Српско-црногорско литерарно и добротворно друштво* дало је 5000 долара, *Српски народни фонд* 1000, док је *Народна одбрана* за своју делатност сабрала 15.000 долара.

Срба. Пошто је у Сакраменту било мало Срба, организатори дочека били су Хрвати, којима су се придружили други Словени и Американци:

„На освијетљеној железничкој станици слегао се огроман свијет, док је напријед била подигнута трибуна са српским и хрватским заставама, а на трибуни се виђаху и женске прилике у народном костиму. То су били приредили тамошњи Хрвати с осталим Словенима и њихова патриотска манифестација за балканско словенско братство за собом је привукла огромно американско грађанство” (Павић 1913: 15).

Павић већ тада тумачи општесловенску подршку Србима, а посебно подршку Хрвата, уверењем многих да Балкански рат не руши само Турско царство, него крчи пут ослобођењу не само Срба него и Хрвата. Куцнуће час, пише он, кад ће Аустријанци и Мађари морати да се повуку преко Драве као Турци сада са Балкана. Свест да није реч о локалним догађајима у балканској недођији, него о судбини јужних Словена и два велика царства на европско-азијској међи, стварала је утисак прекретничких историјских догађаја.

То је идејни контекст у којем се одвија Павићев опис пута кроз Америку, који је трајао четири дана и пет ноћи. Павић понекад повлачи паралеле с пределима које познаје само са фотографија или из књижевних извора: Сиера Невада га подсећа на Алпе и Кавказ, а долина Сакраментна на плодну мисирску равницу. Нижу се пустиње државе Јуте – земље Мормона – потом Неваде и Вајоминга, после којих се простиру долина Мисисипија (житница Америке), фарме у Индијани, равнице Охаја. Опис природних пејзажа употпуњује Павићево размишљање о америчким градовима. Осим Њу Орлеанса, Павић је својевремено обишао све велике америчке градове, а дуже боравио у Њујорку, Питсбургу, Вашингтону, Чикагу и Сан Франциску. Сви су амерички градови слични, пише он, али с два изузетка. То су градови који немају индустрију: Сан Франциско, лучки и трговачки град, и Вашингтон, политички и административни центар Америке:

„Сви остали велики градови, индустријски, трговачки и саобраћајни центри с димом, прашином, с вјечном вревом и непрекидном треском представљају ми једно исто: Њу Јорк. Изгледа као да се сви велики амерички градови сручили у њ, а остали велики амерички градови изгледају као комади Њу Јорка” (Павић 1913: 19–20).

За смештај добровољаца у Њујорку побринуо се месни одбор српског Црвеног крста. Тако је дошао дан укрцавања око хиљаду грчких резервиста и 120 српских добровољаца на брод *Алису*. На доку су се стекли многи новинари и фоторепортери, као и српски и грчки исељеници који су дошли да испрате своје сународнике:

„‘Збогом’ и ‘Сретан пут’ хорило се непрекидно измијешано са грчким ‘зито (живио)’, а марамице с дока и заставице и шешири са лађе,

све то трептало и вијорило се. Од наше стране чула се и бојна пјесма ‘Хеј, трубачу’, док је на послјетку не утиша грло једног пјевача са сјетном меланхоличном пјесмом: ‘Јел ти жао што се растајемо?’. На послјетку је лађа дигла сидро, засвирала јој сирена оно дуго на поласку и онда љуљајући се кренула. Још дуго и дуго преко таласа су се слали поздрави. Good bye!” (Павић 1913: 23).

Следе описи путовања и бура на океану, пловидба поред Азорских острва, па кроз Гибралтарски мореуз, онда кратко пристајање у Алжиру, па пловидба поред Сицилије. За то време, пише Павић, лађа је полако почела да личи на некакву касарну: добровољци су вежбали и свуда су се чуле команде на грчком и српском језику. Понека вест о балканским догађајима стизала је преко телеграфа. У Алжиру се Павић докопао старих и нових бројева *Њујорк Хералда* који је пратио догађања на Балкану: „Просто сам гутао све што сам читао, особито појединости о биткама код Куманова и Лиле Бургаса” (Павић 1913: 28). Коначно је брод стигао у Јонско море и луку Патрас, где су се искрцали „синови Јеладе”, а „ми, браћа њихова по судби и по заједници балканског оружја, одахнућемо на њиховој славној родној груди” (Павић 1913: 31). То је била прва прилика да се осети дах рата, али на безазлен начин, јер је силна паљба која се чула на обали била заправо добродошлица Грка који су дочекивали своје „Американце”. Напустивши савезнички Патрас, брод је пловио поред непријатељске албанске обале да би шеснаестог дана откад су испловили из Њујорка стигли у Бар.

Брод није могао да пристане јер је већ била ноћ, пише Павић, а од Бара „не виђасмо ништа осим неку малу, слабу црвену свјетлост која не изгледаше јача него запаљена цигара у мраку” – светионик барске луке (Павић 1913: 32–33). С копна су послате две барке, којима је требало два сата да искрцају добровољце: „Ја сам се искрцао с посљедном групом и била је већ поноћ кад сам сав мокар од силног пљускања таласа искочио на зид луке и ногом стао на земљиште Црне Горе” (Павић 1913: 33). Тако се Павић, после осмогодишњег боравка у Америци, вратио у родну Црну Гору с намером да учествује у историјском догађају – борби за испуњење Косовског завета. Тиме се завршавају прва три поглавља књиге *С Пацифика на Скадарско блајто*. Даље приповедање обележено је не толико усхићењем историјском димензијом његовог искуства колико суочавањем с реалијама из којег проистичу најзанимљивији елементи његове приче.

4. Кроз Црну Гору. Четврто поглавље насловљено *Кроз Црну Гору од Бара до Груде* занимљиво је, пре свега, као мешавина путописа и културолошког есеја једног исељеника који се, после осмогодишњег боравка у Америци, враћа у Црну Гору. Ово поглавље означава прелаз из слике Црне Горе обојене носталгијом у слику црногорске стварности, обојену Павићевим америчким искуствима. Обраћајући се читаоцима *Српског гласника*, од којих су многи били Бокелји који нису добро познавали остатак Црне Горе, Павић описује њима мало познате пределе и насеља, али и сцене и

ситуације од којих су се исељеници у Америци били „одвикли”. Отуда Павићева склоност, посебно изражена у овом поглављу, да сагледава „стари крај” из перспективе новог америчког искуства. Из дистанце коју успоставља према предмету описа произлазе две ствари: својеврсно онеобичавање и хумор.

Није реч о онеобичавању као књижевном поступку, већ о различитим тачкама гледишта људи из матице и оних из дијаспоре. Ова дискрепанција примећује се како код оних који из „старог краја” стижу код исељеника тако и код исељеника који се враћају у „стари крај”. Кад је две деценије касније свештеник Никола Дреновац стигао међу исељенике у Америци, одмах је приметио: „Оно што сам, на пример, и ја сам већ заборавио и одбацио као застарело и превазиђено, код њих је веома живо и присутно” (Дреновац 1976: 81). Исто то се јавља код Павића, али у обрнутом смеру. После осмогодишњег боравка у Америци он у Црној Гори уочава појаве које такође сматра застарелим и превазиђеним. У Павићевом случају то се најупадљивије испољава у сагледавању родне неравноправности, економске заосталости и односа усмене и писане културе.

У наведеном Павићевом опису поласка добровољаца из Сан Франциска пада у очи да аутор спомиње не само Србе, Словене и Американце, него и Српкиње, Словенке и Американке. Када пише о Црној Гори, он поступа исто: пише о Црногорцима, али и о Црногоркама, а оно што описује и начин како то чини говори о недопустиво ниском друштвеном статусу жене у црногорском друштву, у којем влада култ мушког. Када је група добровољаца полазила специјалним возом за Вирпазар, на станици се појавило много жена које су „макињом” хтеле да оду „под Тарабош” да би мужевима и браћи однеле чисту преобуку и храну. „Џандари” их грубо одбијају, упућујући их на други воз, али жене не одустају од своје намере. Тако настаје вербални дуел између жена и жандара. Пошто је жандарима било забрањено да се пријављују у војску, жене су ту чињеницу „употребљавале као најпрактичније средство да ућуткају службену ревност сиротих жандарма”. У овом „говорничком мегдану” побеђују жене, за чији се превоз обезбеђују додатни, али отворени вагони. Тако воз крене. Кад је почела да пада јака киша, жене су отварале своје „лумбреле”, али је само „Американцима” било непријатно да се мушкарци возе у затвореним, а жене у отвореним вагонима („не би могли гледати као центлмени како се жене купају у хладној киши”). Живот у Америци научио их је другом односу према жени.³ Павић то тумачи специфичном историјом модерне Америке, земље чије су темеље поставили први емигранти из Европе, што би било немогуће без пожртвовања жена. Док се у пуританској и протестантској традицији Америке то ценило, конзервативна патријархална култура у Црној Гори

³ Друкчији статус жена приметили су и други српски писци који су преносили своје утиске о Америци двадесетих и тридесетих година, међу њима Илија Петровић и Јелена Димитријевић.

обезвређивала је жену. Једна од битних разлика између Срба у Црној Гори и оних у исељеништву произлазила је из удаљавања ових других од патријархалне културе, која није могла да опстане у условима живота какви су владали у великим градовима и индустријским центрима претежно протестантске Америке. Један елемент америчког система био је друкчији однос према жени:

„У Америци живе пилгримска предања, још се сјећају доба кад је требало жене приволети да се настане ући у једрењачу и преко океана поћи да насељавају пуну Америку. Будућност Америке потекла је од тих одважних жена што се ријешише да рађају америчке претке, зато је жена у Сјеверној Америци светиња за људе и зато нама изгледа да тамо ‘жене владају’. Црногорке су исто Црну Гору одржале, дијелећи ратне муке с Црногорцима, али то су оне добровољно чиниле као што су ове под Тарабош добровољно ишле, зато можда због тог ‘доброног’ Црногорац још чибуком брани да ‘жене не завладају’. Или је то култура или она истина да се никад једнако не признаје оно што се учини добровољно и оно што се добије с капом у руци. Иако би свуд друго с презрењем били посматрани што се возимо у суве вагоне док се жене квасе, овдје нас исте жене не би бројале да смо мушки, ако би им уступили мјеста. Кад сам једној старој жени уступао своје сједиште, она се просто ужасавала зашто сам услужан и стављајући руку на прса поклањала се с снисходљивим речима природне учтивости, захваљивала и одбијала” (Павић 1913: 43–44).

Павић примећује још један аспект родног питања у Црној Гори, наглашавајући да мушкарци морају радити све обрнуто од жена, јер им не пристоји да се опходе „као жене”. Што је најгоре, жене, поред својих, обављају и мушке послове када су им мужеве на ратишту: данима пешаче уз брда и низ њих носећи терет, газе воде и „ладне ноћи онако мокре проводе под ведрим небом” (Павић 1913: 41), али им се то не рачуна у заслуге, него се подразумева. Већина жена које је Павић примећивао биле су старе, мршаве, у изношеној радној одећи, у обичним сукњама и без традиционалних белих зубуна. Све су изгледале исто и неугледно, као жене било где да није њихових плетеница „окотураних” над челом и црних марама што им падају низ плећа. За разлику од њих, мушкарци су обучени маркантније и разноврсније: неки у шареној црногорској ношњи „на којој се много црвенио цамадан”, други у црногорским униформама зелено-сиве боје, „Американци” и странци у „црној и црнкастој” одећи, локални чиновници италијанске компаније (која је добила концесију за железницу) у сивим униформама. Одећа жена одражавала је њихов ниски социјални статус и мукотрпан живот, који се састојао из непрестане борбе, не за себе, него за мужеве и породице.

Сагледавање завичаја из перспективе америчког искуства стварало је хумористичке ефекте када су били у питању економска заосталост Црне Горе и њена настојања да спроведе брзу модернизацију. Италијанска компанија која је добила концесију за железницу била је изградила пругу уског

колосека која „сијече само онај крајичак Црне Горе између мора и Скадарског блата” (Павић 1913: 40). Павић, који је пропутовао Америку уздуж и попреко и доживео „колосе” од локомотива и „вратоломне” брзине пацифичких брзих возова, морао се „насмјешити овим повезаним колицима што играју улогу жељезничког воза, а за ове мало размакнуте шине помислио би да воде у какав угљокоп. Ако ли се тај из Америке још вози овом жељезницом, све ће му се чинити да још није лијепо ни кренула и кад пушта пуну пару, јер споро иде” (Павић 1913: 41). Прозорска стакла на вагонима пуним путника, „као кутија сардина”, била су давно изломљена и никад замењена, што је било нормално стање ствари. Модернизација (европеизација) турских вароши обављана је у Црној Гори „најбрже и најпрактичније, што свједоче освојени градови” попут Подгорице и Никшића. Једноставно се на чистини изван града почела планирати нова варош с геометријски правим улицама, у чијем је центру био један велики квадрат – пијаца. Ономе коме би засметала претерана правилност улица и једноличност кућа, а који је тражио мало оригиналности, говорило се: „ено му турског предграђа у Старој Вароши”. Једине веће зграде у новој вароши биле су државне зграде, „здања монопола” и касарне, које су за време рата претворене у болнице. Ту су били и главни војни магацини, војна надлештва и установе у које су добровољци ишли да добију униформе и пушке („московке”). Униформа коју је Павић добио била је рашивена и без дугмади, а уместо кошуље добио је копран. Преостале пушке у магацину, које су дељене добровољцима, нису имале каиш, па га је Павић сам направио од канапа. Приликом пријаве у интендатури нико га није питао уме ли да рукује пушком ни да ли зна шта је команда, јер се то није тицало ни онога који пушку даје ни онога који је прима. И једни и други су веровали као Толстој, пише Павић, да у рату команда и дисциплина најмање одлучују (мада се Павић доцније уверио да је то далеко од истине).

Занимљив елемент тадашњег црногорског друштвеног менталитета био је остављање свега „на образ”. Није било правог надзора над било чиме: све се давало и узимало на реч, људи су се борили „на образ”, све се радило на поверење, те су се и заробљени Турци слободно кретали по Подгорици на „часну реч”. Нико ништа није ни писао ни потписивао нити се водила каква евиденција. Култура усмене комуникације била је доминантна и неприкосновена.

Сви ови детаљи, колико год да су могли бити занимљиви и Павићу и његовим читаоцима у Сан Франциску, имају у његовој приповести другоразредни значај у односу на пресудно и дубоко осећање родољубља, које су исељеници делили са сународницима у матици. Искрцавши се у Бар, доминантно Павићево осећање било је усхићење што се вратио на родну груд и на то „мало” парче мора које Србима толико значи. То је била једина српска лука у коју су лађе са свих страна света могле доћи, а када држава има море, пише Павић, она може „да удише атмосфери свијета”. На то се надовезују његова размишљања о европским силама и њиховој политици,

упереној против српских интереса. У овом сегменту проговара онај стари Павић, уредник *Американског Србобрана* за време анексије Босне и Херцеговине:

„У часу кад смо ми стигли у Бар српска војска није била још избила код Драча на море, а Аустрија и Италија су тих дана већ нашарали једну крпу и с њом пред Европом стале као са заставом Арбаније, која још није ни рођена, него само зачета у љубави аустријско-италијанске дипломатије. Како се Европа већ почела по свим знацима уклањати пред тим захтјевима Аустрије и Италије било је јасно да ће Србија остати без мора и да ће овај комад кривудава обале од 70 километара, од Бара до Бојане, опет до бољих времена остати једино приморје с ког ће се Србинова тробојка огледати у море. Ово мало српске обале гдје сад искорачисмо постало је много скупље и мора бити предмет бриге цијелог ослобођеног Српства. Сама та помисао да је српско море то у луци из које га се једва искобеља наша мала барка доста је било па да ме пријатно чувство и онако сквашеног обузме ту у влажној поноћи на зиду недовршеног пристаништа” (Павић 1913: 34–35).

У овом пасусу испољава се начелни однос између реалитета и њиховог значења у контексту идеје ослобођења: мало и неугледно пристаниште поприма значај који знатно превазилази његову објективну вредност, а исто важи и за Скопље цара Душана, Прилеп Краљевића Марка и Скадар који није само турско утврђење, него топоним чија је митска слика изграђена у народној поезији. И ово поглавље је својеврсни путопис аналоган ономе у претходним поглављима, само што се уместо америчких, океанских и морских јављају црногорски пејзажи. У опису предела кроз која је Павић пролазио посебно место заузимају црногорске планине и брда, која су му у Америци недостајала све док није видео Кршне планине (Rocky Mountains) у Колораду. Али колико год да су америчке планине објективно сличне, оне су лишене конотација које за Црногорца или Малисора имају Проклетије. Павић затим описује пределе у којима никад раније није био – плодно Црмничко поље и величанствено окружење Скадра, обавијено стварном и митском маглом:

„...Горе на сјеверу је кршна црногорска громада с многобројним врховима; с јужне стране над самим блатом као зид се исправио и истегла онај црногорски ланац што раставља море од блата и над њим се надвисила шиљата глава Румије; тамо на истоку се разредила страховита дивовска грађевина дивљачних и врлетних Проклетија, чији изглед с врховима што се до облака пропињу и црним каменим литицама око дубоких провалија што су још од подножја сваком, осим Малисору и Црногорцу, неприступне, заиста заслужује тај језовити назив. На југоистоку, гдје престају Проклетије и гдје се ланац од Румије завршује с Малим Тарабошем кроз тмину силног испарења назире се ниже главице и тамо под њима је, ондје гдје се завршује Блато, легао сам Скадар” (Павић 1913: 45–46).

5. Војнички живот и ослушкивање рата. Овај сегмент обухвата два последња и најдужа поглавља: *Код Скадра од доласка у логор до јуриша на Бардањол и Три бардањолска дана. Одлазак из логора 29. јануара*. Почиње 12. новембра (по старом календару), кад је чета у којој су били и добровољци из Америке стигла у Груду, „после два сата пјешачког хода глибовитом равнином што се прострла од Скадарског блата, а сунце се већ хватало за врх Румије”. Ту су се придружили војницима који су се на том месту већ били улогорили, међу којима су били и Павићев брат са другим рођацима. Павић описује природни и људски пејзаж – стене и греде, војнички логор као мравињак, шаторе међу кршевима и трњацима, необријане и бркате људи у сиво-зеленкастим униформама навученим преко народног одела, који су одмах почели да запиткују новопридошле „Американце” и да им причају о својим ратним искуствима у Старој Србији и Санцаку, нарочито у Ругову – „гњезду најљућих арнаутских злица”:

„Памтећи како су људи у нашим крајевима били једри и здрави, њихов садањи изглед ме растуживао. Једино ме охрабривало њихово добро расположење кад причају јер је из сваке њихове ријечи избијало увјерење да су чуда починили и да дуго неће чамити око Скадра” (Павић 1913: 60).⁴

Сви су они у Павићу налазили занимљивог саговорника, јер су ратници посебно ценили чињеницу да је овај добровољац из Америке уз пушку „држао и перо”. Увече су сви као по команди казивали молитву, која се завршавала звуком трубе и ускликом „Живио”. Већ у поноћ стигла је наредба да се дурмиторска бригада са своја четири батаљона пребаци у село Бокси:

„Велики округли сјајни мјесец далеко је био одмакао од брда иза ког је био избио и просипао је обилну свјетлост да сам и ја, који слабо по ноћи видим, слободно по ноћи корачао. Ишли смо полако равним путем око ког су овдје ондје разређени били честари од трња и високо шибље за које нам је мјесец често замицао. Гдје би се нашли на отворену раван поред наше дугачке колоне такође се гибала и наша огромна сјенка с гором од пушака, и помрачавала је предмете на које је наилазила. Као тихо брујање причујао се полугласни разговор уз шум корака и само је какав јак кашаљ прекидао тај шум. За оно неколико сати у логору нијесам се ни осјећао да сам у војсци а не рату; изгледало ми је да сам се случајношћу нашао у каквом кампу гдје се одмарају гомиле радника, али овај ноћни марш у колони што јој се не чује јасан збор, а види јој се сјенка бајунета, био је пун право ратног значења и улијевало је слутњу да се приближује борби” (Павић 1913: 63–64).

Овај опис је пример Павићевих слика које се све до последњег сегмента књиге не односе на само ратовање, већ на ситуације и збивања који су

⁴ Црногорска војска је заједно са српском војском обавила више успешних операција на источном ратишту у Санцаку и на Косову, а онда су те трупе пребачене на јужно скадарско ратиште као појачање.

претходили ратном окршају. Начин на који описује кретање војне колоне, звучни и визуелни утисци, ноћни пејзаж, слутње и постепено приближавање ратној зони указује на карактеристичне одлике његовог приповедања – преношење атмосфере, описивање амбијента, понашање војника, психолошка димензија збивања, обраћање пажње на конкретне детаље опипљивих реалија – трње, шибље, блато – али кроз које ће се мукотрпно пробијати сјај пожртвованости обичних војника на ратишту под Скадром. Месечева светлост као да прати њихов улазак у митски свет смрти. Прва станица после граничног појаса „шибља и трња” био је шумарак код села Бокси. Ту су почеле да одјекују секире да би се раскрчио терен, поставили шатори и запалила ватра. Изнад је било гробље, мало даље речица Кир, а у близини Бокси, сеоце са цамијом и десетак кућа, у којем су били видни трагови претходних окршаја – просуте чауре и незакопани турски лешеви. Ту је Павић чуо прве плотуне. Док су гранате звиждале изнад глава војника, чинило му се „као да је некакав огромни жељезнички воз с многобројним жељезничким локомотивама налетео кроз планинску клисуру и да му удесетостручено хуктање одјекује кроз околне брегове” (Павић 1913: 71). Павић описује долазак у Бокси као симболични прелазак с ону страну „овог” света у предворје смрти (трње и шибље, месечева светлост, гробље, чауре, лешеви, хуктање и звиждање).

Десет дана пошто су се Павић, његови „Американци” резервисти и њихова бригада улогорили у Бокси стигла је вест о примирју.⁵ Да не би свим прекинуо извештавање о ратишту, Павић шаље извештај насловљен „Бивше борбе око Скадра и црногорско ратовање 1912”, који има за циљ да читаоцима у Сан Франциску предочи историју Скадра, да објасни зашто је његово освајање важан стратешки циљ и које су војне операције црногорске и српске војске на овом ратишту до тада предузете:

„Сад је опет по судби историјској дошло, кад се српство усколебало и оснажило да се Скадар осваја за Српство и српска држава Црна Гора је октобра мјесеца 1912. ударила и Скадар опколила. У помоћ је притекла и друга српска држава, Србија. Што се Скадар овом приликом држао у опсади дуже него и један балкански град, лако је појмити кад смо поменули колико је борбе и опасности било око овог скоро неосвојива града” (Павић 1913: 79).

Кад је Црна Гора објавила рат Турској, пише Павић, њена војска састојала се од 54 батаљона. Неколико хиљада војних обвезника, који су се налазили у Америци и другим крајевима света као исељеници, пристизали су у на ратиште као добровољци. Павић подрбно пише о подели војске

⁵ Црногорска војска стигла је пред Скадар 28. октобра, али је град био веома добро утврђен. Они су успели да освоје Бардањолт, једно од спољних утврђења Скадра, али су га у брзом противнападу повратили. Крајем децембра уговорено је примирје, које је трајало око месец дана и током којег је команду над Скадром преузео Есад паша Топтани.

на четири одреда, о њиховим командантима и саставу, а потом описује претходне ратне операције у скадарској зони. Пошто примирје и даље траје, Павић почиње да описује дуге и мирне дане проведене у ишчекивању даљих ратних операција. У овом сегменту даје занимљиве детаље из војничке свакодневнице у логору у Бокси до 25. јануара. Храну су добијали на требовање, а месо, којег никад није било довољно, делило се *брушкејом* или *ћорањем*. Биле су три врсте посуда: *шољица* (бакарно лонче), *йињайи* (котао који су неки војници донели из Старе Србије) и *караван* (велики сахан заплењен од Турака). Околни качаци долазили су да продају кромпир и пасуљ, који су мерили „на капе”. Пошто је у овом рату црногорска војска први пут била униформисана, Павић детаљно описује делове униформе (кошуљу, блузу, панталоне, чарапе, кабаницу, опанке и чизме). Војници су се у слободном времену забављали на разне начине. Окупљали су се у „крчмама” под отвореним небом, на камењару, или у угловима полусрушених кућа, где би Црногорке, које су родбини доносиле преобуку и храну, служиле ракију. Ту су ноћивали старци коморџије, обучени у кожухе, задужени за чување жена. У овим импровизованим крчмама „нијесу се ни стакла толико испирала колико су се уста испирала причама и шалама” (Павић 1913: 107).

Друга разонода у слободном времену било је певање. Ако није било правих гусала, оне су се правиле од „тенећих кутија од муниције”. Старији су више певали, а млађи слушали сањајући „како је негда много теже било”. Павић запажа да су се све осмерачке песме певале на исти начин – као *У Ивана Ђосћодара*. У војничком репертоару преовладале су нове епске песме за које Павић наводи да су „без поезије”, да о новијим догађајима приповедају у стиху („релација”) или пописују убијене непријатеље („статистика турских глава”). Повремено би се чула лирска песма „заносног разнежавања”, „гдје би иза пјесме могао рећи: ‘Дај још литар вина!’”, али су оне одударале од војничког амбијента, у који се најбоље уклапала песма која је „грохтала да све одлијеже наоколо и док је човјек слуша тргао би револвер иза паса и опалио пет шест пута, да је више треске и галаме”. Војници су највише волели да слушају старе епске песме „што се високо извијају из дубине груди са дрхтањем грла какве су се створиле по планинама по Херцеговини и Затарју”, а најбољи певачи били су они из краја Вука Караџића, за које се веровало да је „сваком мајка кад су се родили на гуслама додала мало млијека” (Павић 1913: 103–104).

Међу војницима се и гатало: „свако оглодано плеће ишло је од руке до руке не би ли се по њему ишта дознало о ситуацији”. Колико год се показало да је ово предвиђање непоуздано „и кад се за деведесет и девет од њих сазнало да су лажне, опет се у оној невољи од досаде и стотој лажи веровало, да се оправдавала она пословица ‘родила ти раж ко у војсци лаж’”.

Новине нису до логора долазиле. Команда је ради обавештавања војника увела праксу да се повремено јавно читају саопштења о ратним догађајима, но „стил званичних саопштења није војсци био разумљив”. Вест о победи грчке флоте над турском код Дарданела изазвала је велико одушевљење,

„особито што је војничка машта, не знајући шта је флота, уображавала да је флота имала сигурно једну ордију анадолске војске”. У вести о младотурским акцијама у Цариграду читачи и преписивачи нехотице су преиначили „алармантну буну” у загонетну „амаратну буну”.

Павић спомиње и један занимљив детаљ поводом појаве метеора који „просу величанствену љубичасту светлост” по небу. Очекивао је да ће војници, по узору на народну песму, ову необичну појаву тумачити као знамење будућих догађаја, али нико од војника је није ни приметио. Њихови погледи били су упрти у Скадар и чудну светлост која се вртела тамо и амо. „Американци” су одмах препознали да је то „серчлајт” (рефлектор), а кад се стишала паљба, ”војници се вратише задовољни што су видјели и ‘летрику’” (Павић 1913: 123–125).

6. ДАХ СМРТИ: Бардањолт. Након примирја настављена су ратна дејства. Операцији освајања Бардањолта почела је рано ујутру 25. јануара (7. фебруара), а описана је у последњем поглављу књиге насловљеном *Три бардањолска дана. Одлазак из лоџора 29. јануара*. Почела је топовском канонадом с обе стране, српско-црногорске и турске. Наставила се пушчаним плотунима, а потом је стигло наређење да и Павићеви резервисти ступе у борбу. Павић подробно описује кретање војника под кишом граната и прве жртве. Овде се у приповедање уводе мотиви ратног пакла и суочавања са смрћу. Рањени и погинули након прве борбе пренети су у један логор. Мртве је чувао један старац с пушком који је држао запаљену свећу:

„Ужасно бјеше погледати толико мртваца, од којих неки бјеху старци, а неки тек дјечаци с ранама и умрљани крвљу по лицу и по одијелу. Други један старац стаде сваком показивати мјеста гдје је који погођен и непрестано се заустављаше код лешине најмлађег од погинулих и миловаше мртву главу. Или је ово страشان сан или јава, питах се, гледајући овај језовити приказ, док ми неко пришапта да је онај погинули младић јединац син старцу и тек је био стигао из Америке” (Павић 1913: 142).

Погибије је било на све стране, а три бригаде које су учествовале у нападу на Бардањолт претрпеле су велике губитке првог дана.⁶ Са висоравни на којој је био положај Павићеве чете видела се у долини црна колона, караван коња којим су преношени рањеници, „затим се ређаху поворке носила и на њима такође рањеници”, али се није чуо ниједан јаук. Коначно стиже наређење за јуриш на Бардањолт:

„Појурисмо напријед, војник за војником, трчећим кораком. Сад је било дошло ‘бити или не бити’. С посљедним напором јуриша се на цијелој линији и ако овај наш напад буде одбијен тродневна борба око

⁶ Црногорска војска успела је у борби која је трајала два дана да освоји Бардањолт, али је имала велике губитке (око 4000 погинулих, рањених и несталих).

Бардањола биће по нас фатална, зато сад у акцију ступи и последња резерва” (Павић 1913: 156).

Павић описује сопствено искуство, које је психолошки и емотивно осенчено. Током целог приповедања он је говорио у своје лично име, као појединац, без обзира на то што се идентификује с колективним *ми*. Његов је доживљај сплет наизглед баналних реалија и свести да протичу можда последњи тренуци живота. Прожет је стрепњом и страхом који се испољавају као неутољива жеђ. Крвопролиће се доживљава као саставни део ратног окршаја, знак победе или пораза, али и као трагедија која се одвија у простору душе. То су искуства у којима појединац нужно постаје део колектива у којем људска солидарност има пресудни значај:

„Док сам се пео уз Бардањол из мене је избијао седмоструки зној, а за кап воде бих дао све на свијету. Питање је било, хоћу ли изнијети и пушку и цингу и торбу и зимски капут заједно и докле ћу моћи у корак с војницима који ме редом пристизаху. Да последњи стигнем не ваља. Да оставим цингу срамота је, а да бацам капут пропадам сигурно у ово зимско доба. Нешто сам морао учинити и таман се реших да бацам капут, јер ми можда неће ни требати ако се раним или погинем горе гдје ће да гори ова мунџија што је носимо, кад један војник из шесте чете скиде с мене цингу и рече да ће он за мене изнијети. Ту доброту учини официр те чете који ме пристиже кад храбраше своју чету и чим примјети да нећу издржати терет нареди војнику да ме олакша.

Ја олакшан оданух и брже пригнух уз брдо низ које се спуштаху окрвављени рањеници. Још је мало до на врх главице и види се како су по ивици њеној падали војници од оних чета које су већ избиле тамо. И по томе видим да је Бардањол пао и кад искочих горе чух да је Бардањол наш” (Павић 1913: 157–158).

По завршетку битке, војници су се понашали као да су у заносу, сваки је нешто говорио као за себе, неки су обневидели од тродневне артиљеријске паљбе, кретали су се у поцепаним униформама тамо и амо „као пијани људи после туче”.

Касније Павић даје и ширу слику догађања на основу извештаја других, указујући на огромне губитке српске и црногорске војске, али и турске. То га наводи да сагледа рат као колективно искуство које има хришћанско значење: то је страшни суд „гдје су невидљиви судци сваком од њих досуђивали или живот, рану или смрт” (Павић 1913: 158).

Павић није завршио књигу овим „славним и тужним догађајима”, него једним хуморним. Уместо да стави тачку на своју причу похвалом победе, он то чини причом о старцима коморџијама, чија је дужност била и да чувају жене. Коморџије нису пристали да седе скрштених руку и гледају окршај, те су формирали чету од 100 седамдесетогодишњака с циљем да освоје турске положаје на такозваној Муселимовој главици. Ненаоружани Турци, који су ту копали ровове, нису очекивали да ће их било ко напасти, па их обузе паника „кад им стадоше у опкопе ускакати људи који су без униформе у оним

овчијим рунима изгледали као звјерови”. Један заробљени Турчин касније је причао како су одједном ниоткуда нагрнуле неке подобе у овчијим кожусима налик на шејтане (ђаволе) и почели их ударати некаквим батинама (бомбама) по глави. „Захуктали старци” носили су бомбе, али нису знали да у њих ставе динамит, те их нису бацали, него су њима лупали по турским главама, чудећи се што никако неће да експлодирају. А да би дали до знања својима да су освојили брдо, одмах су усред околних борби заиграли зетско коло, мада су се брзо разбежали под кишом шрапнела. Доцније су причали о свом подвигу, не признајући да им непријатељи нису били наоружани.

Павићева прича окончава се с 29. јануаром и одласком његове чете из логора. Дакле, он не пише о наставку приче о освајању Скадра. Преговори између црногорске команде и Турака завршени су споразумом да Турци априла 1913. напусте Скадар, након чега су црногорске снаге преузеле контролу над овим градом. Испоставило се да је то била Пирова победа јер је Аустроугарска ускоро извршила огроман притисак да се црногорске снаге повуку из Скадра и предају га новооснованој држави Албанији. Предаја Скадра 14. маја 1913. и повлачење црногорских трупа изазвало је огромно разочарање у Црној Гори, поготово имајући у виду велике губитке у људству приликом његове опсаде и освајања.

Може се претпоставити да је то један од разлога што је Павић завршио своју књигу позитивним догађајима, изостављајући епилог који би на његове читаоце у Сан Франциску деловао обесхрабрујуће. Други разлог је његово обећање да ће описивати само оно што лично види, чује и доживи. Мада је остао у домовини и потом учествовао у Првом светском рату, у којем је погинуо, не знамо да ли је Павић после јануара 1913. наставио да пише за *Српски гласник* или не.

Павићеве извештаји објављивани у *Српском гласнику* и књига *С Пацифика до Скадарског блајна* имали су одјека међу исељеницима, поготово што је то, колико је нама познато, било једино аутентично сведочанство о Првом балканском рату из пера једног српског добровољца из Америке. Међутим, бурни догађаји који су уследили на Балкану и ауторова прерана смрт допринели су да се и Први балкански рат и Павићеве извештаји о њему изгубе из сећања. У Америци је Павићева књига заборављена, док је у матици била и остала непозната. Стварање нове југословенске државе усмерило је пажњу на друга питања. У југословенском историјском наративу после Другог светског рата ове теме – Први балкански рат, добровољци, српско исељеништво – постале су политички некоректне и потиснуте на крајњу маргину интересовања.

О томе говори и судбина *Дневника из Балканских райнова* Андрије П. Јовићевића, написаног 1932. на основу ратног операцијског дневника аутора, али објављеног тек 1996.⁷ Као члан Приморског одреда црногорске војске

⁷ А. П. Јовићевић (1870–1939), рођен у Ријечи Црнојевића, радио је као учитељ и био први председник Црногорског учитељског удружења; 1911. изабран је за народног посла-

Јовићевић у једном делу свог дневника описује исте догађаје као и Павић. Добровољцу – резервисти Павићу било је ближе перо него пушка, те је сагледавао ратно искуство пре свега као писац. За разлику од њега, Јовићевић приступа писању као помоћник шефа бригадног штаба, задужен за вођење операцијског ратног дневника. Он прецизно и детаљно бележи војне операције (понекад из минута у минут), распоред и бројност јединица, војну тактику, имена команданата, број рањених и погинулих. Павићев наратив је занимљив пре свега као људско виђење ратних околности из перспективе добровољца повратника из Америке. Јовићевић описује драматичну борбу за освајање Брдице и Бардањолта, али за разлику од Павићевог, његов дневник наставља причу описом напада на Тарабош 18. марта, турске предаје 10. априла, а потом повлачења Црногораца из Скадра:

„Тешко је било напустити Скадар, око којег је толико крви проливано, али га је било немогуће и држати против воље великих сила, особито Аустрије, која је готова била објавити Црној Гори рат и окупирати Ловћен. Не зна се које је зло било веће и од два зла требало је бирати мање (...) Тако је завршена предаја Скадра, и тако предасмо обијесним Арнаутима 4.000 наших гробова, да их скрнавe; а тако и заврши наша залудња седмомјесечна љута и крвава борба око Душанова Скадра” (Јовићевић 1996: 93–94).

Обојици је заједничко то што описују мањкавости црногорске војске, али истовремено њену неустрашивост и пожртвовање, као и касније разочарање исходом – узалудним жртвама за освајање Скадра од Турака да би потом био предат другоме непријатељу.

Чедомир Павић био је међу првим уредницима и новинарима исељеничких новина у Америци, међу првим добровољцима, први који је изразио своје виђење домовине и рата из исељеничке перспективе, а био је и међу првим српским писцима у америчкој дијаспори. Поред документарне вредности у склопу историје исељеничког добровољачког покрета, Павићева књига *С Пацифика на Скадарско блајно* значајна је и као јединствено сведочанство о начину на који је исељеник из Америке доживео тадашњу Црну Гору и Први балкански рат. Писана у ратним условима, Павићева књига пројектује један нови сензибилитет који се дистанцира од конзервативног, традиционалног модела приповедања о рату. Његова перспектива осветљава искуства појединца у колективним збивањима, наглашава психолошке и емотивне елементе приче, укључујући елементе хумора. Док је

ника; учествовао је у балканским ратовима као помоћник шефа бригадног штаба са задатком да води операцијски ратни дневник; био је учесник и Првог светског рата; јавно се декларисао за уједињење Црне Горе и Србије, односно за стварање Југославије (в. Јовићевић 1996: 129–135). Б. Гарић наводи: „Преко пола вијека траје одисеја рукописа Андрије Јовићевића. Од 1932. године, када је настала коначна верзија, рукопис је лутао од Обода, Цетиња, преко Ријеке Црнојевића, Подгорице, до Београда и обратно (*Најомена уредника*, 5).

било више аутора из матице који су у својим делима сагледавали исељенике, Павићева књига је једина из пера исељеника који сагледава матицу у ратном вртлогу.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВИДАКОВИЋ-ПЕТРОВ, К. *Срби у Америци и њихова периодика*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.
- ВИДАКОВИЋ-ПЕТРОВ, К. Развој националне идеје међу исељеницима у САД од Херцеговачког устанка до анексије БиХ. *Стогодишњица анексије Босне и Херцеговине*. Бања Лука: Академија наука и умјетности Босне и Херцеговине, 2009: 395–424.
- ГОЈНИЋ, Вл. *Црногорци у америчким рудокојима*. Цетиње: Обод, 1999.
- ДРЕНОВАЦ, Н. *Од олијара до револуционара*. Сарајево, 1976.
- ИСКРУЉЕВ, Ј. *Др Паја Радосављевић. Живот и рад*. Београд, 1971.
- ЈОВИЋЕВИЋ, А. П. *Дневник из Балканских рајдова*. Београд: Службени лист СРЈ. 1996.
- ПАВИЋ, Ч. *С Пацифика на Скадарско блајо*. Сан Франциско: Штампарија Браће Јевтића, 1913.
- ПЕЈОВИЋ, Ђ. *Исељавање Црногораца у 19. вијеку*. Титоград, 1962.
- СЛИЈЕПЧЕВИЋ, П. [Милан Топлица]. *Добровољци. Неколико бележака о њиховом деловању на српским фронтовима за време овог раја*. Њујорк, 1916.

Krinka Vidaković-Petrov

SERBIAN EMIGRANT CULTURE: FROM THE PACIFIC TO LAKE SKADAR

Summary

Čedomir Pavić emigrated in 1904 from Montenegro to the USA where he worked as editor of several Serbian language newspapers in Pittsburgh, New York and San Francisco. On news of the war between allied Balkan states and Turkey he joined a group of 120 Serbian war volunteers that travelled from San Francisco to Bar, from where they were transferred as reserve soldiers to the front at Skadar. From October 1912 to the end of January 1913 Pavić was a war correspondent for the *San Francisco Serbian Herald (Srpski glasnik)* and later published the book *From the Pacific to the Lake of Skadar* (San Francisco, 1913). His plan to return to California and resume his studies at Berkeley was cut short by his death (1916) in World War One. *From the Pacific to Lake Skadar* is significant as the only book among Serbian war diaries and memoirs on the First Balkan War written by an emigrant author. In addition to its documentary value regarding the organization of Serbian war volunteers in the USA,

Pavić's narrative is exceptional due to the specific point of view of the narrator viewing his homeland in terms of his emigrant experience in America. Unlike other diaries and memoirs, Pavić's book highlights the human aspect of the war. Avoiding abstract discussion and military details, Pavić focuses on natural, urban and human landscapes, on concrete people of both genders, their appearance and behaviour, their response to life and death, their doubts and faith as well as his own subjective experiences. His narrative is an example of modern prose appearing at the very inception of Serbian immigrant literature in the USA.

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
sashapt@hotmail.com

Др Марија Шаровић

БУРЛЕСКА ГОСПОДИНА ПЕРУНА БОГА ГРОМА
РАСТКА ПЕТРОВИЋА: МИТУРГИЈА И
ФАНТАСТИЧНА ИМАГИНАЦИЈА*

У тексту се износи проблемска теза о улози и значају фантастике у делу *Бурлеска господина Перуна бога грома*. У контексту фантастичне књижевности разматрају се најпре старословенски пантеон, паганство и елементи словенске демонологије у *Бурлески*. Основни циљ рада није само побројавање ових елемената, већ и њихово постављање у однос са фантастичном књижевношћу. У истом циљу, важно је и питање зашто мит и фантастика имају заједничку и инваријантну основу и да ли области људскога духа, као што су митологија и демонологија, треба посматрати као изворе фантастике. Овакво истраживање за циљ има могуће типолошко учвршћавање колебљивог статуса фантастике у Петровићевом делу.

Кључне речи: Растко Петровић, старословенска митологија, паганство, демонологија, авангардни антитрадиционализам, фантастика као средство десакрализације, фолклорна и митска фантастика.

1. РЕЦЕПЦИЈА *БУРЛЕСКЕ* И ПОСТАВЉАЊЕ ОВОГ ДЕЛА У КОНТЕКСТ ФАНТАСТИЧНЕ КЊИЖЕВНОСТИ. Већ је рецепција *Бурлеске господина Перуна бога грома* (1921), кратког прозног дела Растка Петровића, наговестила да је реч о не-свакидашњем делу. И неодлучност у дефинисању књижевне врсте којој би оно припадало, присутна до данас, говорила је о жанровском хибриду, коме се у критици приписивао неограничен број дефиниција. *Бурлеска* је најчешће описивана као кратки, новелистички, лирски, шаливи, фантастични, поетски или фантазмагоријски роман. Остале њене дефиниције укључују

* Рад је настао у склопу пројекта *Српска књижевност у европском културном кругу* (ОН 178008) Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство науке и просвете Републике Србије.

менипеју, лакрдију, модерну бајку, антироман и, природно, бурлеску. Мноштво одредница упућује на сложеност структуре дела које се опире једноставном жанровском одређењу. Можда би *Бурлески* најпре одговарао појам надреалног (не надреалистичког) романа¹. У коминикеу анонимног аутора за прво издање овога дела каже се да је *Бурлеска* „један фантастични роман у коме су митови и легенде најдревније словенске прошлости чудесно оживљени и расвијетљени најутанчанијом модерном сенсибилношћу“. Ово је не само најранија жанровска одредница *Бурлеске* већ и њен први опис као фантастичног романа. Коментаришући коминике у једном од најранијих критичких приказа *Бурлеске*, Ђуро Виловић каже да она никако није фантастични роман, „а још ми се невјероватније чини, да је г. Петровић фантазирао у митовима и легендама најдревније словенске прошлости“ (Виловић 1922: 40). Оба ова схватања заправо су на месту, утолико што је *Бурлеска* својом појавом засигурно изазвала забуну не само у погледу жанра већ и када је реч о дефиницијама фантастичне књижевности које би се на њу могле применити. Данас можемо утврдити да је *Бурлеска*, жанровски и стилски, поред осталог и фантастично дело: хаотичност, полиморфија и отвореност авангардног дела какво је *Бурлеска* „подразумевају мешање или зближавање различитих жанрова, стилова и форми, стапање уметничког с неуметничким говором. Зато *Бурлеска* не само да наликује различитим књижевним облицима и видовима израза, већ и јесте њихов амалгам или мозаик“ (Гордић 1995: 23).

У контексту наше авангардне, али и фантастичне књижевности, *Бурлеска* остаје парадигматични књижевни пример: у сваком од два контекста она спаја врло условно схваћене жанровске одреднице са необичним, поетским, па и полемичким односом према утврђеним начинима преношења и обликовања мита. Текст *Бурлеске* који уједињује космогонијске митове, имагинарни прасловенски еп, библијску параболу и апокалиптику, бајалицу и басму, али и савремену експресионистичку прозу (Слапшак 1989), свакако отвара пут тумачењима овога дела као фантастичног. Необично је да се оно, и поред своје изузетности, убрзо нашло у сенци Петровићевих зрелијих,

¹ Ово одређење важи првенствено кад је реч о статусу фантастике у *Бурлески*; у даљем току рада видећемо и зашто се о фантастици *Бурлеске* говори као о поколебаној категорији. Познато је да се Петровић дистанцирао од надреалиста и њихових техника. Неприпадање актуелним књижевним покретима видљиво је и у његовом окретању прошлости, што је већ необично за модерне авангардне покрете усмерене ка будућности (посебно за дадаизам, италијански футуризам и руски кубофутуризам). Уз то, у *Бурлески* видимо окретање прадавној прошлости, што пишчеву „анахронију“ у односу на наведене покрете чини још упадљивијом. Ипак, чињеница је да се у *Бурлески*, и поред изражених склоности ка примитивизму и младићству расе, Растко у техничком погледу и те како ослања на тековине надреализма, особито кад је реч о техникама монтаже и колажа. Стога је горње одређење везано само за фантастични потенцијал дела, тј. за надреално као надстварно у смислу категорије фантастике, а не за истоимени књижевни покрет. Поред тога, за надреализам се обично везује тзв. ониричка или сановна фантастика, које у *Бурлески* уопште нема.

„књижевних“ дела које карактерише смиреност наратива, и да се тек у познијим тумачењима његова радикална иновативност мање схвата као сензационализам, а више као истински авангардизам. Пре тога се о овом делу говорило ретко, и обично као о књижевном поигравању и експерименту, а не „као о књизи која је представљала веома значајну новину у контексту целокупне српске авангардне књижевности“ (Петровић 2011: 57). Необично је и стога што је реч о једном од врло ретких дела наше књижевности у коме је дата песничка реконструкција старословенског пантеона. Чак и ако се формалне необичности овога дела – које су често карактеристика извесних видова дела фантастичне књижевности – оставе по страни, можда су управо специфичан однос Петровића према реконструкцији словенске митологије и његово поимање мита скровишта фантастике у *Бурлески*.

Постављање *Бурлеске* у контекст фантастике подразумева најпре њено уклапање у токове српске фантастичне књижевности. Видећемо да *Бурлеска* садржи неколико њених различитих типова, захваљујући својој авангардној природи и колажном уклапању језика и мотива епа, бајке, мита, легенде, народних веровања, религијског песништва, као и експресионистичке приче. Корени српске фантастике, каже Палавестра, сежу дубоко у прошлост, једним делом у старословенску митологију, другим „у непознато преисторијско духовно наслеђе Балкана“ (2013). Митолошка грађа своје место проналази понајвише у фолклорној фантастици², која ће у српској књижевности остати главни извор грађе и за модерну фантастику. У *Бурлески* проналазимо и средњовековну фантастику, додуше у травестираном кључу, који одговара и посебном Растковом поетском сензибилитету, али се уклапа и у шире концепте авангардне књижевности (тј. њеног антитрадиционализма). Једно од општих места житија, на пример, јесу чуда, која су, у сфери свакодневице, потпуно фантастични догађаји. Ова врста фантастике везује се најпре за библијска предања, и у њој су натприродни мотиви по правилу у функцији потврде вере (нпр. веровање у чуда или библијска и апокрифна фантастика), „али нипошто форма тзв. чисте фантастике“ (Палавестра 2013). У трећој, апокрифној књизи *Бурлеске* уочљив је и фантастични хронотоп који није необичан за хагиографску књижевност, али се овде јавља с нескривеним пародичним тоном. С просветитељством долази до обимније употребе алегорије, која, захваљујући својој прилагодљивости, може истовремено користити „митске, фолклорне и књижевне традиције“, нарочито оне бајковне³. Карактеристичан начин представе жи-

² Сава Дамјанов фолклорну фантастику види као „фантастичке парадигме из усмене књижевности, и уопште из народног стваралаштва“. Додуше, он говори о фантастици српског предромантизма, утврђујући да она на том плану кореспондира са актуелним европским кретањима, по израженом интересовању за народно стваралаштво и фолклорно-фантастичку грађу (Дамјанов 1988: 42), што је још један доказ за Растково неуклапање у њему савремене књижевне токове.

³ Палавестра алегорију види као једну од форми која својом растегљивошћу омогућава „слободну примену нових фантастичних жанрова“ (2013). Делимо мишљење Цветана

вота паганских богова називан је *ψυχομαχιја* (*psychomachia*, „битка за душе“), што је у ствари најпознатија средњовековна и чиста алегорија, у којој паганска божанства представљају врлине и пороке. Иако и овде митолошки јунаци и модели имају истакнуту улогу, алегорија дефинитивно није начин на који Растко онеобичава замишљени пагански свет и његова божанства. *Бурлеска* је много ближа пародичним дублетима скоро свих момената црквеног култа и учења о вери, дакле, ономе што Бахтин назива *parodia sacra* (1978: 21), будући да садржи пародије јеванђељских текстова, молитава, црквених химни, псалама, али и пародије старословенских паганских култова.

Са реализмом долази до поновног окретања сеоске патријархалне културе фолклорном наслеђу, као и до повратка секуларних својстава фантастике, потиснутих фантастиком рационализма. Најзад, у Растку савременом добу, експресионисти и авангардисти, по Палавестри, „суштински нису нимало изменили модернистички тип књижевне фантастике. Они су само наставили и продубили њену секуларизацију, остајући и даље у тесној вези с фолклорном фантастиком, паганским митовима и архетипским талогом древних култура“ (2013). У том смислу, Растко јесте припадник авангарде и овде његово интересовање за младихство народнога генија и обредне мистерије, језичке словенске старине, те ритуални језик басме и бајалице, није анахроно.

Док су раније у фантастици проналажена магијска, мистичка или божанска својства, дотле се у савременој култури у фантастици подстиче њена алтернативност. Ово, по Палавестри, омогућава рађање нових жанрова (2013). У случају Растка Петровића, о фантастици се и може говорити понајвише у смислу жанра. *Бурлеска*, која се креће од прасловенског замишљеног пантеона и света људи, преко апокрифних доживљаја Богородице у паклу, до експресионистичко-надреалистичког и на изванредан начин антиутопијског декора последње књиге, покрива различите типове актуализације фантастике, као што представља и жанровски хибрид. Но, ако кренемо од закључка Цветана Тодорова да само масовна књижевност (он као њене представнике наводи детективске приче, романи-фелтоне и научну фантастику) – оно што се данас дефинише као жанровска књижевност – испуњава строже захтеве појма жанра, онда би се управо у жанровском диверзитету *Бурлеске* налазио и основ по коме би се њена фантастичност могла оспорити. Тодоров своју поделу на фантастично, чудно и чудесно очигледно заснива на делима која *ψυχομαχιја* одређеној књижевној врсти, односно жанру (1987: 47), што са *Бурлеском*, која се жанровима поиграва, не уклапајући се сасвим ни у један од њих, није случај. Другим речима, Тодоров фантасти-

Тодорова да алегорију не би требало поистовећивати нити мешати са фантастиком, иако је реч о „суседним жанровима“ између којих постоји „читава гама књижевних поджанрова“ (1987: 69), јер у алегорији натприродни чиниоци напосто „теже бољем расветљавању неке мисли“ (1987: 165). Такође, Петровић у *Бурлески* алегорију скоро уопште и не користи.

ку види само у жанровима које карактерише обавезна неповратност читања (1987: 93), јер је читаоцу након првог читања познат извор натприродног, па прича губи своју драж. Ова специфична темпоралност која условљава појаву фантастике у књижевном делу још једна је особина коју *Бурлеска* не поседује. Даље, фантастика захтева строгу наративну структуру, какву *Бурлеска* такође нема. А ипак, ако изблиза погледамо ово дело, уочићемо у њему присуство готово сваке књижевне врсте која се може уклопити у шири концепт фантастике: од обредних песама, преко религијских текстова, апокрифа, бајки и легенди, до појединачних мотива који могу садржавати извештај фантастични потенцијал. Свакако, међу поменутих мотивима најистакнутији су они који чувају везу са митом и старом религијом, и који се често јављају као самостални мотиви наше обредне поезије или народних бајки (змија младожења, храст почетка света, љубав Месеца и Сунца, култ плодности, култ предака, путовање Месеца у чуну, празник ватре, убиство бога, крвава свадба...). Тако *Бурлеска* у малом представља развојни пут српске фантастике, од најраније митске и фолклорне имагинације, и то оне везане за прасловенски период, преко религијске, сакралне фантастике (апокрифних и библијских, као и текстова световног типа, али религијски инспирисаних, попут референције на *Слово љубве* Стефана Лазаревића), до имагинарног каталога који потпуно разбија темпоралну структуру дела у четвртој књизи *Бурлеске*. Иако се о *Бурлески* не може говорити као о искључиво фантастичном делу, широка мрежа њене референцијалности укључује извесне видове фантастике, као што садржи и фантастичне мотиве који чувају исту, инваријантну основу какву садрже и митови.

2. ВЕЗА МИТА И ФАНТАСТИКЕ ИЛИ РАСТКОВА МИТУРГИЈА. Кад је реч о фантастичком потенцијалу *Бурлеске*, уочава се специфичан однос Петровића према старословенској митологији – авангардан, креативан и полемички однос. Разоткривањем Растковог поступка митологизације може се разјаснити и колебљив статус фантастике у *Бурлески*. У једној од бољих студија посвећених овом делу, Светлана Слапшак примећује: „Сем општих и наравно убедљивих закључака о присуству словенске митологије (...) његов поступак митологизирања остао је недотакнут (...) остаје непримећено како је Растко *стварао своју митологију*“ (курзив М.Ш.), те да би његовом књижевном поступку много више одговарао термин *митурџија*. Митурџија одговара митопеји, а разлика у значењу почива у томе што је митурџија *више рад на миту него стварање*: „‘Рад’ више од ‘стварања’ одговара колажу, монтажи, каталогизирању и уопште изразитој *десакрализацији* коју у *Бурлески* спроводи над традицијом и митским мишљењем“ (Слапшак 1989: 162). Овом дефиницијом дотакнуте су и основне теме нашег рада: стварање сопствене митологије (дакле, алтернативни приступ „званичном“ миту који отвара врата продору имагинације, нестварног и фантастичног), појам митурџије (као рад на миту, пре него стварање мита – тј. песнички приступ миту, а у вези са полемичким ставом према уобичајеним формама

преношења мита који је типичан за авангардни антитрадиционализам), као и објашњење зашто управо митургија, а не митопеја – јер је ова врста рада на миту погоднија да се опише авангардна природа књижевних поступака, десакрализација, антитрадиционализам и травестија митских предлогака.

Расткова митургија свакако обухвата и доста елемената паганског и демонолошког супстрата. Први се испољава у Растковој опсесији младих ством расе (у случају *Бурлеске*, у паганству Старих Словена), а када је реч о демонологији, њени елементи јављају се углавном као низ лабавије повезаних самосталних митема (нпр. појава хтонских животиња – мотива ниже митологије, тј. демонологије, занимљив лик ђавола који у себи носи доста од типичне народне представе, хтонски простори, лиминално време/место, тј. фантастични или демонски хронотоп). У демонологију спада и сваки помен паганских божанстава, посебно ван прве књиге *Бурлеске*, јер након ње они губе свој већ пољуљан божански статус и постају демони. Но, осим поменутих, *Бурлеска* не даје много других ликова ниже митологије, и потпуно је лишена уобичајених демонских ликова, карактеристичних за предање и народну књижевност (виле, вампири, шумски духови и тако даље).

Наводећи основне карактеристике менипеје које се јављају и у *Бурлесци*: фантастички приповедни оквир, тродимензионална структура хронотопа која омогућује пренос радње са неба на земљу и обрнуто, доминантна улога цитирања травестирањем, пародирање филозофских система и митолошких концепција – при чему су прве две и важне карактеристике фантастичне књижевности којима ћемо се вратити – Слапшак ова закључује да је реч о жанровском опредељењу које делу даје значење дисквалификације традиције (1989: 164). И одиста, Растко до *Бурлеске* не долази следећи традицију, већ рушећи је. Међутим, ово рушење је креативно и суштински не пориче традицију, већ је васпоставља на необичан начин, као што писца доводи и пред питање „Како оживети у себи осећање историје, колективне судбине и свемирске саобразности, не ослањајући се на традиционалистичке обрасце?“ (Мишић 1996: 215). Стога фантастику *Бурлеске* овде и разматрамо у кључу авангардног антитрадиционализма, односно слободног приласка миту, његовом преобликовању, те фантастичком потенцијалу који носе елементи паганства и демонологије, пореклом из исте оне традиције која се настоји оспорити у авангардном маниру.

Кад је реч о авангардном контексту у коме је *Бурлеска* настала, поменута су већ важна Петровићева одступања и његово свесно дистанцирање од надреалистичке доктрине, у којој је уочио замке што ограничавају слободу стварања. Посебно је свој критички однос према методама надреалиста подвукао у есеју *Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести*, где интересовање надреалиста за живот подсвести види као интересовање које је површно и пред којим истинска осећања виталности остају скривена (Петровић 1974б: 469).⁴ Растко се окреће прасловенској прошлости и то је

⁴ Занимљиво је да исти приговор, управо у име фантастике, надреалистима (француским) ставља и Зоран Мишић. Он им замера то „што су они, настојећи да допру до под-

основ његовог удаљавања од актуелних књижевних покрета, и његова посебност унутар њих. Ипак, он се држи онога што му из авангардне поетике одговара, на првом месту стварања дела по принципу колажа, тј. „поступака који нису и не треба да буду нужни с обзиром на неку надређену мисаону сврховитост дела“ (Влежбицки 1989: 77). Овај аутор, међутим, заборавља да одреди која би и каква та мисаона сврховитост у овоме делу била, посебно што је реч о делу као што је *Бурлеска*. Слично мишљење износи и Предраг Петровић у студији о српском авангардном роману, када каже да у првој глави романа „приповедни текст настаје колажирањем аутентичних цитата и пародијски стилизованих одломака који своје изворе имају у разноврсној документарној грађи“, али да „и даље остаје недовољно јасно зашто приповедач повезује различите фрагменте из предања и бајки, односно који је смисао и поетичко оправдање тог поступка“ (Петровић 2008: 234). Стављајући по страни ове коментаре који се воде за начелима једне нормативне поетике, делимо мишљење Зорана Мишића да је оваква сврховитост у Растковим делима извесно постојала, али да је, просто, у складу са пишем задржаном опсесијом младости народа и великим дрхтајима, прекинуто трајало. Одиста, „он није морао, попут својих париских вршњака, да тражи посредне путеве у сан или егзотику да би пронашао живе воде примитивне наивности и митске свести. Његов доживљај новог света извирао је из најдубљих предачких врела. Када разгрнемо први, ‘фрејдистички’ слој Расткове поезије, растрзане комплексима детињства, открићемо две прастаре антагонистичке силе које су се у њеном подземљу настаниле: древну паганску обест и мистичарску стрепњу и екстазу“ (Мишић 1996: 237).

Расткова фантастика, дакле, није ониричка, сановна, нити се ослања на било које од типичних „изговора“ фантастике. Тодоров као такве наводи употребу модалних израза, појаву случаја или подударности, сан, утицај дрога, привид, заблуду чула и лудило (1987: 43, 50). Од поменутих, ниједног у *Бурлески* нема. Расткова фантастика почива у магијском и примитивном које открива у дубинским слојевима покопаним у народним обичајима и тајанственој вери словенских предака.

Као и у другим словенским књижевностима са јаком фолклорном традицијом, и у српској се фантастика развијала превасходно на основама богате традиције, усмене књижевности, предања и скаски. Свакако је већи део фантастичког потенцијала *Бурлеске* заснован на фолклорној фантастички. Веза митологије и фантастике огледа се у продирању у заборављене

свесног путем психичког аутоматизма, занемарили путеве истраживања прасвести човеке, у којој се крију прави кључеви чудесног. Ти кључеви не могу се пронаћи ако се песник ограничи само на то да попут психоаналитичара следи неразговетни, ћудљиви диктат подсвести, већ ако послушају и разговетне, освешћене поруке које му из скровишта колективно несвесног шаље сновидовна традиција“ (Мишић 1996: 281). Мишић фантастику види управо у прасвести, једној од кључних Расткових тема.

слојеве магијске свести, у којој питање да ли је нешто природно или натприродно, стварно или нестварно, реално или фантастично, губи на значају. За магијску свест ништа што се може манифестовати, нити ишта са чим се може успоставити комуникација (а то укључује све појавне облике природе, која је оживљена и божанска) не може припадати икојем другом до свету стварности. У овом типу фантастике натприродно се схвата као природно, онако како је схватано у митском систему и примитивним друштвима. Управо је то оно што Тодоров дефинише као *чудесно*: у случају када се оно јавља, „натприродни чиниоци не изазивају никакву посебну реакцију, ни код јунака, ни код подразумеваног читаоца. Чудесно није одлика односа према испрличаним догађајима, већ својство саме природе тих догађаја“ (1987: 58). Није случајно што Тодоров чудесно повезује најпре са жанром бајке нити што као његову подврсту издваја хиперболично чудесно (1987: 61), које је и једно од омиљених средстава детронизације у *Бурлески*, али и један од сигнала фантастике. Такође, елементе бајке и бајковне фантастике – и као Пропове морфолошке јединице и као читаве преузете мотиве – налазимо у *Бурлески* у многим варијантама. На пример, мотиве бајке *Змија младожења* (мотив женидбе с препрекама, као и мотив натприродних препрека), или мотив златне јабуке из бајке *Златна јабука и девет њауница*, као и мотив аждаје из бајке *Аждаја и царев син*, Петровић колажно уклапа у митску причу о сукобу соларног и хтонског божанства. Овај мозаик, сачињен од типских прича какве познаје свака митологија и појединих бајковних мотива фантастичног порекла, лепо илуструје Растков митуријски поступак.

У дефинисању књижевне фантастике разликују се два основна приступа. Један је шири и под фантастиком подразумева и њену појаву у алегорији, параболу, миту; овде се у фантастичке убрајају и различити приступи овим појавама (гротеска, бурлескно снижавање, иронија, алогичност, апсурд, комика). Премда се сви ови типови „фантастике“ могу наћи у *Бурлески*, ово би била фантастика схваћена у најширем смислу, како је, на пример, описује Палавистра: она се јавља „свугде где постоји онеобичавање“, а ово „одступање од поретка реалности може се извести подједнако успешно“ најразличитијим стилским и језичким средствима, између осталих, оним горе наведеним (2013). Ово је схватање по коме је фантастично све оно што је немиметичко (сличну класификацију износи Јовица Аћин у *Пауковој њолици*). Постоје и нешто искључивија схватања фантастике (којима смо овде склонили), какво је оно Мишићево. По њему, склоност да се чудесним сматра све што необичношћу свога облика изазива чуђење, те „све што није природно приказује се као натприродно, свака некомуникативност представља се као вид езотеричне комуникације, у сваком сложенејем начину писања налази се траг ониричног тајанства“, јесте начин да се фантастика изједначи „са херметичном, поетском, алегоричном, па и са сваком другом врстом литературе која не репродукује верно спољашњи изглед света“ (Мишић 1996: 271). За Мишића фантастика пониче из дубина

митске свести и стога се није одувек „одвајала као посебан ирационални вид уметности“: у једном црначком идолу, каже он, нема за оне који му се клањају ничег фантастичног (1996: 267).

Примитивна свест, дакле, не познаје наведено разликовање. Али „не само у примитивним, већ и у свим сакралним уметностима чудесно и стварно, мистично и разумно не раздвајају се [...] Појам фантастике рађа се тек од када је уметност, изгубивши свој сакрални значај, религиозни занос заменила песничким заносом. Култ имагинативне уметности поникао је на згаришту верских култова“ (Мишић 1996: 267).

Погледајмо стога старословенске култове који чине важну сижејну линију *Бурлеске* и који Петровића представљају као писца са истанчаним осећањем за аутентичне народне и прехришћанске традиције.⁵

3. ПАГАНСТВО СТАРИХ СЛОВЕНА. ДЕМОНОЛОГИЈА (НИЖА МИТОЛОГИЈА) КАО ИЗВОР МИТСКЕ ФАНТАСТИКЕ. Колебање присутно при дефинисању фантастике – да ли у њу уврстити и области људског духа попут религије или демонологије – повлачи и питање зашто су оне изазовне за писце фантастичне књижевности, и по чему представљају несумњива изворишта натприродног. Када говоримо о фантастици заснованој на митолошкој или демонолошкој грађи са словенских простора, неопходно је истаћи проблем извора и њихове веродостојности. Од аутентичне и несумњиво постојеће религије и митологије Старих Словена сачувани су само детаљи, недовољни за реконструкцију било какве целовите представе. Грађа је врло ретка, а писани или усмени споменици врло се често замењују хипотезама. Опасност

⁵ У навођеном есеју Слaпшaк инсистира на десакрализацији традиције у тој мери да пренебрегава чињеницу (макар и само на том месту) како је Растко за фантастични свет божанстава ипак одабрао управо замишљени словенски пантеон – не, рецимо, богове грчке или римске митологије, што би му извесно олакшало посао, и што би било, просто речено, очекивано. Могло би се рећи да је словенску стару религију одабрао управо да би традицију словенства изложио критици. Али, чињеница је да је (поред тога што му је словенски пантеон, као непознат свет који је данас немогуће реконструисати, остављао довољно простора за једну личну митологију) Петровић са *Бурлеском* створио скоро једино дело српске књижевности које га уопште представља. Донекле сличан приступ, иако питању прилази са друге стране, има и Радован Вучковић. У његовој *Поетици хрвајског и српског експресионизма* очигледно је настојање на дистанцирању Растка Петровића од токова који подразумевају „националну оријентацију“. Вучковић, на пример, истиче Растково одушевљење словенством, тј. примитивним облицима свести и култура, тврдећи да је преношењем одушевљења на Африку показао „шири интернационални смисао“, те да се тиме „оштро разграничио од декоративног стила и националне мистике који је тај тип литерарне филозофије примио у нашим условима, посебно у српској књижевности.“ (1979: 249). Ова оријентација свакако није била национална у модерном смислу те речи – митски садржаји који се у *Бурлески* пародирају тешко су сводљиви на појам народа, а још мање на појам нације или државе у савременом смислу те речи. Свакако је постојала усмереност на националне корене, на исти начин на који се „националној мистици“ окретао, рецимо, и Момчило Настасијевић.

која од њих вреба истицали су сви проучаваоци старословенске митологије. Због несигурних и малобројних извора, када се налазимо у домену словенске митологије, паганске вере и демонологије, често смо у исти мах и у домену нагађања, домишљања и натегнутих паралела – једном речи, у домену идеалном за настанак и развитак фантастике, јер, колико је такво домишљање недозвољено и непожељно у било којој научној области, па и у проучавању нама врло мало познате словенске митологије, толико је оно добро и чак потребно када смо у области могућих књижевних светова. Петровић превазилази овакве дилеме везане за жанр дела и фиксирани, завршени облик мита, као и оне везане за његове изворе: користећи предности авангардне монтаже, он васпоставља митолошки модел Старих Словена комбинујући сазнања до којих су дошли етнологзи, антрополози и филолози са интуитивним поимањем природе и мистиком, сачуваним у народним предањима. Због специфичности употребе, мењања и прилагођавања мита, као и односа према затеченој грађи, израз *митурџија* којим се Слапшак ова служи да би описала Растков приступ миту потпуно је одговарајући.

У науци је потврђен проблем словенске полидоксије – Стари Словени нису разликовали богове и демоне.⁶ Ловмјањски каже да је Старим Словенима било страно супротстављање богова и ђавола, који су били само перјоративни израз за демоне: „Црни бог Полабљана је *interpretatio slavica* хришћанског ђавола. Борба Бога и ђавола, поларизација добра и зла – то су хришћански мотиви...“ (1996: 51). Уколико је статус виших божанских бића (и када су она паганска) одређен религијским представама везаним за хришћанство, онда категорију тзв. нижих митских бића – демона – ваља сагледати првенствено у контексту елементарнијих облика религијске свести, пре свега анимизма. У тексту *Видови другоџ светиа у народним веровањима и традицијској свести* Некљудов цитира Иванова, који демонологију описује као нижу митологију. По Иванову, то је „она раван религијско-митолошког система где се јављају појаве које немају статус божанства, које фигурирају не толико у епохи митолошког првобитног стварања, колико у свакодневици, које пребивају у непосредном, скоро непрекидном контакту са човеком, и сходно томе, јављају се као објекти који се не представљају у митовима, већ у другим, несакрализованим жанровима фолклорне прозе (билимама, предањима и др.)“ (Некљудов 1998: 8).

Слично мишљење износи и Кулишић када каже да је главна одлика словенског Олимпа да није општи и заједнички свим словенским народима:

⁶ Овим проблемом бавили су се сви проучаваоци старе словенске религије, између осталих, Нодило, Нидерле, Ловмјањски, Леже, Некљудов, Иванов, Чајкановић, Бојан Јовановић, Никитина, Топоров. Реконструкција словенске полидоксије пружа закаслелу слику, за коју је тешко рећи колико одступа од првобитних веровања, пошто је ретроспективна метода бескорисна када нема писаних извора. Питање веродостојности извора јавља се и у вези с најстаријим сачуваним списима – делима Адама Бременског, Хелмолда и Сакса Граматика (код нас сабраних у преводној студији Растка Костића из 2009, *Пад Арконе или сумрак словенског ђаганизма*).

„Међутим, ако за поједина божанства не можемо утврдити да су била општа словенска, из народних обичаја и вјеровања јасно се види да је *анимистичка и демонистичка основа*, на којој су се код појединих словенских народа развиле и представе о неким вишим божанствима, већином заједничка, *џрасловенска, а једним дијелом и ојшћа индо-евројска*“ (Кулишић 1975: 5, курзив М.Ш.).

Растков однос према старословенском миту укључује и промену у статусу паганских божанстава, која са хришћанством спадају у класу нижих божанстава или демона, што свакако утиче и на њихов потенцијал као фантастичног мотива. Демони, одређени као зли духови, у традицији европских народа често су некадашња божанства бивших, потиснутих религија, и управо их као такве Растко представља у трећој књизи *Бурлеске*, у травестији апокрифа *Обилазак Богородице њо мукама*. Поступком детронизације – прво историјске (која је последица христијанизације пагана), потом и детронизацијом као књижевним поступком – ова бића преводе се у домен фантастичног, чиме губе своју митску снагу. Ако упоредимо представе Велеса, Триглава, Тројана или Перуна у првој и трећој књизи *Бурлеске*, уочићемо механизам Расткове митургије. Ова божанства не само што постају део каталога натприродних бића, већ су и детронизирана на посебан начин, што њиховим представама даје и комичне, па и апсурдне и црнохуморне тонове. Међутим, њихова натприродност не чини их нужно и фантастичним бићима. У народном веровању Срба различита схватања о натприродном указују на истовремено постојање елементарних и развијених, нижих и виших представа. Домаћем фолклору својствено је и изражено веровање у магијску силу иманентну појединим биљним (апотропаји, сеновите биљке) и животињским врстама (култне, хтонске и тотемске животиње), местима (углавном лиминалним, граничним просторима), појавама (атмосферским, које су ништа друго до манифестација божанстава), као и изузетним појединцима (нпр. здухачи или вампириције). Оспоравање њиховог божанског и(ли) натприродног статуса у *Бурлески* изводи се детронизацијом, а она се огледа у томе што магијску снагу и функцију оваквих људи, простора или животиња може преузети било ко. Тако Набор, обичан смртник, избегава смрт и улази у рај као жив, преваривши богове: „Када поче да лупа по долини, ја се само направих да сам умро. Иако ми је било осигурано место у рају, опет сам сумњао да је пријатно бити без тела. Кад умрех, нико мој леш није нашао да спали. И ја жив уђох у рај, и ја жив искочих из раја. Подвалих свима боговима“ (Петровић 1974а: 74). Митургијски поступак овде се, дакле, своди на двоструко оспоравање: прво на оспоравање божанског статуса паганских митолошких бића, а потом и на авангардну детронизацију у којој се, уз употребу комике, црног хумора и апсурда оспорава њихов фантастични потенцијал.

Демони су у аутентичном српском веровању били непознати „до времена када је под утицајем хришћанства прихваћен овај назив у свом нега-

тивном значењу“ (Јовановић 2000: 195). Реч *демон* је новији појам за одређену врсту натприродних бића – „оно што су Грци називали унутрашњим човековим демоном, примитивни народи представљали су у виду духа заштитника, Римљани генијем, стари Египћани појмом Ка, хришћани анђелом чуваром“ (Јовановић 2000: 195). Сам израз потиче од грчког *daimōn*, и „иако је та реч првобитно била морално неодређена, временом је почела да означава само личне духовне ентитете који чине зло“ (Елвуд 2004: 157). Уобичајени стари прасловенски назив за злог духа је *бес*, и он се очувао и у средњовековној књижевности, да би потом био замењен изразом *демон*, који је у црквеној литератури већ имао искључиво негативно значење. „У старој подели натприродних бића, демонима су означавани духови који нису постали виши религијски ентитети“; према њој, они су имали место „између неодређене, имперсоналне, магијске силе (...) и божанства. У значењу нижих богова, духова природе, душа покојника и предака, демони су по свом карактеру могли бити добри или зли“ (Јовановић 2000: 197). Петровић имагинарну визију словенских божанстава даје у синкретичном облику који обухвата и паганство и касније хришћанске утицаје, чему одговарају и нејасне представе сачуване од Старих Словена, у којима реч „бог“ може служити и да би одредила демона⁷.

Свет нижих митских бића основа је на коју су свођени виши религијски ентитети у процесу њиховог оспоравања, детронизације и потискивања изазваних ширењем нове вере. Лик ђавола у народним веровањима и причама, на пример, настао је као резултат таквог процеса (смешан, глуп ђаво кога је лако насамарити), а овакву његову представу донекле даје и Петровић у апокрифној књизи *Бурлеске*. Исто се десило и са старословенском паганском религијом: са христјанизацијом паганска божанства прелазе у развијени демонолошки фолклор, добијајући као зли духови значајну улогу у народној религији, и ако већ не остају део званичне религије, они и надаље постоје као живи елемент традиције, а неретко и као важан елемент фантастичне књижевности.

Ове термилошке дигресије имају за циљ откривање механизма Расткове митургије. Писац користи очигледно оскудне изворе словенске митологије, стапајући их са својом опсесијом паганством Словена, како би их уобличио у посебан доживљај словенског пантеона. Пишчева основна литература биле су тада малобројније студије о словенској старој вери, углавном из пера страних аутора. И поред оскудних и непотпуних представа старих хроничара и оскудних цитата из њихових дела – а можда

⁷ Хришћански утицаји виде се и у обичају Словена о коме пише Хелмолд: на светковинама се они обређују сви из једног пехара, над којим изговарају и неке речи проклињања, „у име богова – доброг као и злог (...) на свом језику називају злог бога Даболом (ђаво, Дабол), или Црнобогом (Zcerneboch), што значи ‘бог црне боје’“ (Хелмолд 2009: 61). Овај дуализам добра и зла, како истичу и Нидерле и Ловмјањски, био је стран словенској религији, као што је то била и етичка поларизација божанстава.

управо захваљујући њима – за Расткову песничку имагинацију остало је довољно простора. Уклапајући малобројне податке о словенским божанствима са усменим предањима, створио је дело митске и фолклорне фантастике прожето пародичним духом. Овај поступак не може се схватити ван авангардне поетике и авангардног односа према књижевном жанру.

4. ФАНТАСТИКА *БУРЛЕСКЕ*: типови и мотиви. Типови фантастике у *Бурлески* су различити; уз то, неким њеним мотивима Петровић прилази са озбиљношћу, док већину ипак комично детронизује, употребљавајући притом сва три основна облика народне смеховне културе, како их дефинише Бахтин⁸. Основна врста фантастике која се у *Бурлески* јавља, поред фолклорне, била би фантастика митског типа. Важно је нагласити да оба ова типа фантастике одударaju од сопствених уврежених дефиниција, понајвише захваљујући поступку митургије, комичном и авангардном приступу ономе што би могло бити озбиљна фантастична материја. Митска фантастика, иако заснована на миту, кључно се разликује од свог предлошка и њена специфичност не лежи искључиво у самом процесу стварања новог мита, већ и у употреби тако новоствореног мита. Утемељена на архетипским представама, фантастика *Бурлеске* прати прастаре симболе, ма колико да их детронизује, и враћа се постојаној митској подлози. Тако Набор Деволац, јунак *Бурлеске*, лутајући временима, кренувши од старословенског раја, преко хришћанског посвећења, завршава у писцу савременом послератном добу, разрушеном као и каталог чији је он родоначелник. Но, лутајући урбаним пејзажима последње књиге, Набор оваплоћује једно ново схватање чудесне свевремености (или истовремености), али у исти мах оживљава и легенде Старих Словена, сажимајући обе у Растковој омиљеној фигури *јуџиника*: „Прво обичан деран, па после, по наговору богова, преселио се у рај: тамо се оженио, тамо некоме одрубио главу, оданде побегао. Испричана је његова смрт, као смрт светог оца умрлог шест стотина година после свога рођења...” (Петровић 1974а: 111). У српској књижевности, ни пре а ни после *Бурлеске*, није познато књижевно дело сличне важности, а засновано на старословенској митологији. Ова је митологија, због своје неистражености и мањка споменика, могла бити одличан извор за фикционализацију и стварање фантастичних књижевних светова. Но, десило се управо супротно, па *Бурлеска* остаје усамљена песничка визија имагинарног света прасловенских богова и људи. Оно што је у вези са њом фантастично нису просто изоловани митолошки мотиви, митеме, поједина божанства, нити необични, древни обичаји познати свим митологијама света. Да је тако, не бисмо могли го-

⁸ Бахтин издваја обредно-представљачке форме везане за карневалске светковине, књижевна смеховна дела разних врста, као и различите форме и жанрове слободнијег уличног говора, као што су клетве, псовке, проклињања (1978: 10) – сва три типа налазимо у изобилу у *Бурлески*. Зато сматрамо да је у њој остварен специфичан укрштај комичног и фантастичног, при чему је у највећем броју случајева фантастика средство детронизације.

ворити о фантастичном или надреалном, већ само о роману једноставно заснованом на богатом фолклору или митским садржајима.

Фантастичан је (пре, надреалан) *авангардни ириситуй* овим мотивима. Оно што је иновативно односи се на Расткову митургију која реконструише замишљени прасловенски пантеон, не грчки или римски, који се обично јавља у авангардним делима и који помало болује од истрошености: „Тек са Растком долази оно што је блиско изворном словенском миту“ (Вуковић 1989: 383).

Добром броју митолошких мотива Растко придаје ауру фантастике. Захваљујући свом нескривеном митолошком пореклу, ови мотиви припадају фантастици због своје *алитернајивносџи*, изазване делом несигурним историјским изворима, а делом поступком Расткове митургије. Овде пре свега мислимо на космолошке приче о боговима-законодавцима (Сварог), борбама соларног и хтонског божанства (Дажбог и Тројан), протеривању мрачног бога у доњи свет, дељење света на земљу, рај и пакао, инцест међу боговима, љубав Месеца, Сунца и Зоре итд.

Први такав заокруженији мотив у *Бурлески* односи се на мит о борби соларног и хтонског божанства. На његовој представи задржаћемо се нешто дуже како бисмо у њој открили митургијске механизме важне и за транспоновање фантастичних елемената и мотива. Без повлачења паралела са другим митологијама Старог света, задржаћемо се на оним елементима који сачињавају фантастични потенцијал оваквих прича и који упућују на Петровићево стварање алтернативне митологије. Тако, након борбе бога сунца Дажбога са Тројаном, хтонским богом који не поштује законе соларног божанства, следи опис борбе у којој се јављају сви елементи мита онако како је забележен код Чајкановића. Тројан се враћа у облику црног бика, хтонске животиње. Но, Петровић се не зауставља на миту какав затиче, већ му додаје типски мотив о змају што узима сеоске девојке као данак, уплићући и глас објективног приповедача-хроничара, који износи податак о Тројановом идолу са златном главом и јарећим ушима, пронађеном близу једног рудника поред Саве. Растко је своју верзију мита засновао претежно на тексту о Тројану из Вуковог *Рјечника*, као и на тексту М. Ћ. Милићевића у *Кнежевини Србији*, који садржи и занимљиву етиолошку скаску. Ради поређења, дајемо њене најважније делове, онако како ју је забележио Чајкановић (иста прича јавља се и у Лежеовој *Словенској митологији*):

„У М. Ћ. Милићевића [...] имамо једну занимљиву етиолошку скаску, која покушава да објасни извесна топографска имена у шабачком крају; са њом се слаже и оно што је испричао Вук у *Рјечнику* [...] Према тој скаски, у граду на Церу, од кога и данас стоје развалине, живео је некада некакав цар Тројан. Он је имао три главе, од којих је једна јела људе, друга стоку, а трећа рибу. Дане је проводио у своме граду на Церу, а ноћи у граду Ширину, на Сави, и ту љубио жене и девојке. Ноћу је ишао због тога што се *бојао сунца*, ‘да га не растопи’ [...] Када би дошао својој љубазници, слуга би натакао коњма зобнице, па када би коњи зоб

појели и петли запевали, кренули би они натраг и пре сунца стигли у Тројанов град. Али једном муж (или брат његове љубазнице, којима се ствар досадила; или неверни слуга) метне у зобнице песак а петловима повади језике. И тако Тројан задоцни, у путу га стигне сунце, и он погине“ (ЧАЈКАНОВИЋ 1994: 78).

Чајкановић помиње и песму *Анђели блаџо дијеле*, која има „митски карактер и есхатолошку садржину“, а у њој се описује један град „чији су се становници тобоже отпадили од хришћанске вере и морално потпуно по-срнули. Град се зове *Тројан*, а главна кривица његових становника у томе је што се не моле Богу истиноме, Нег’ од сребра *боџа саковали*, Па се моле *боџу сребрном*“ (1994: 82). Иста традиција забележена је и код Милићевића, где је везана за град Ширин на Сави, у коме је живео неки народ „који се молио богу сребрном“, што је, према Чајкановићу, исти онај троглави Тројан који се бојао сунца (1994: 82). За Тројан-град везана је и легенда о светоме Ђорђу: „Под градом налази се мало језеро; из њега излазила је аждаја и прождирала девојке, док није дошао ред на банову кћер. Онда се је јавио свети Ђорђе, убио аждају и ослободио девојку“ (ЧАЈКАНОВИЋ 1994: 84).

Ево како овај одељак изгледа у *Бурлески*:

„Одмах затим из Засавице учеста излазити неки вран бик [...] Перун, који је био и ковач, скује својим воловима на рогове гвоздене шилке; кад наиђе на њих врани бик, буде пробуражен [...] Али стаде тући град за седам година. После седам година опет се нађе онај црни бик. Као намет, села му мораху давати своје девојке [...] Тако дође ред и на кћер једног сеоског кмета. Отац јој рече да се моли Тројану, да му приноси жртве; мајка да принесе жртве Дажбогу. Девојка помисли: ‘Сунце ми је драже од свега; волим принети сунцу нег демону’. Док је чекала, јави јој се неки јунак [...] А то био Дажбог, бог сунца [...] па јој метне главу у крило да га биште, и заспа (...) Скочи, замахне пет пута мачем око себе, закликће. Бик већ умре [...] Остало је све везано за Тројана несигурно. Ту код Саве има неки рудник, па кад су 1327. године копали рудари, наиђу на неког идола са златном главом чије су уши биле јареће. Они навале да га извуку, проговори овај идол: ‘Море, људи, оставите ме, зар ме је мало моја страст кињила (он се то гадније изразио), него ћете сад и ви!’ [...] док се оном идолу не досади, те закле Дрину, Саву и Колубару да добу да му помогну: једино Засавица и незвана дојури му у помоћ [...] А ниже уточишта Засавице у Саву [...] налазе се рушевине [...] Старији памте да је град негда био на обали, а гњурци приметили на граду шестора врата с катанцима. И ваде из потопљених одаја пуно женских појасева. Народ и сад приписује тај град богу Тројану, као и онај на планини Церу и друге“ (ПЕТРОВИЋ 1974а: 15–16).

Онеобичење изазива неколико ствари: прво, очито је алудирање на четири реке Доњег света, које у *Бурлески* омеђавају стваран, постојећи простор, а не митски свет мртвих; затим, пародијски укомпоновани сижее народних бајки *У цара Тројана козије уши*, *Аждаја и царев син* и *Злајна јабука*

и *девет̄ ѿауница*, којима Петровић додаје и елементе легенде о Св. Ђорђу који убија аждају, што је *interpretatio christiana* паганског мита, као и појаву сребрног цара, који је, по Чајкановићу, идентичан са троглавим божанствима, ноћним коњаницима, Триглавом или арконским Световидом (1994: 79). Занимљиво је да у *Бурлески* Тројанов идол проговара, као што то, према легенди, чини и Световидов идол након изношења из храма. Фантастика се овде јавља као средство десакрализације и детронизације пошто сваку митску или фантастичну причу обавезно прати иронично снижавање, чији је уобичајени сигнал појава ауторског гласа, или, као у наведеном одломку, интерполација говора идола. Исти поступак могуће је пронаћи у готово свакој митској причи *Бурлеске*, па тако и у представи Велеса или његове мајке у другој књизи – божанства су представљена као обични смртници чији се животи ни по чему не разликују од људских; напротив, извртање мита види се у томе што смртни људи Деволa чак утичу на судбину богова.

Другде (код Лежеа и Ловмјањског, на пример) јавља се Тројан као име у грчкој средњовековној литератури – у апокрифу *Откриће Свѣте Марије божје о ѿаклу* (овако названом код Лежеа), тј. у *Ходу Богородице ѿ мукама* (код Ловмјањског и у другим изворима). Изворни облик апокрифа, као и наведене легенде о Тројановом граду и култу, важни су јер омогућавају непосредан увид у Расткову митургију, као и у функције и мотиве фантастике. У овом апокрифу Богородица обилази пакао у пратњи Св. Михаила. Први грешници с којима се сусреће јесу они који нису веровали у Бога и Свето Тројство. На овом месту старословенски превод апокрифа умеће један одељак, који користи и Петровић: „То су они, који су заборавили Бога, који су називали боговима оне предмете, које је Бог створио ради наше употребе, као: сунце, месец, земљу, животиње, рептилије, који су постали камени богови као и људи: Трајан, Хорз, Велес и Перун“ (ЛЕЖЕ 1984: 110).

Ловмјањски доноси исти одељак, констатујући да је писац апокрифа закључио „да су неверници ова људска имена претворили у имена богова“ (1996: 95). Овде ћемо се накратко вратити Палавестриној опасци да су старозаветне апокрифне приче и параболe о чудима, узношењу на небеса или силаску у пакао (*Књига о Варуху, Виђење Исаијино, Обилажење Богородице ѿ мукама*) имале наглашену васпитну црту која се у народној машти мешала с паганским духовним наслеђем (2013). Тако их користи и Петровић у трећој, апокрифној књизи *Бурлеске*, травестирајући сусрет хришћанске светице са паганским божанствима у паклу. Петровић даје крајње неканонске портрете светаца, сасвим у духу менипејске и бурлескне књижевне традиције, као и авангардног принципа десакрализације. Међутим, иако је ово део *Бурлеске* који је изазвао највећи скандал и згражавање у црквеним круговима, он у исти мах садржи сасвим канонске представе заборављених паганских божанстава као демона – управо онако како их је видело хришћанство – демона који су, напустивши пагански рај, завршили у хришћанском паклу: „... стигоше тамо где пребиваху они који су одрекли владајућег Бога, његову власт или његово постојање. Ту је било и много од-

бачених божанстава. Међу њима Перун, Хорзу, Свантовид, Радгост и још. Једини је Велес жутокоси, зеленооки, велики љубавник, остао на земљи, преходећи са горе у гору“ (ПЕТРОВИЋ 1974а: 88). Представе прати неизоставно пародирање како паганства тако и хришћанства. Митска фантастика још једном служи као средство десакрализације, посебно у Перуновој причи о томе како му је Илија преотео владавину:

„С каквим је правом Илија завладао громовима, с каквим се правом служи он његовим ватреним кочијама! Чује се да он и месец једе као погачу! Оца му, мајку му. Какав му је диван кип био посвећен у Новгороду: тело од храста, глава од сребра, брада од злата [...] Вуку кип по блату, и још га туку и шибају канџијама. Залуд из храстовине виче свети дух: О, тешко мени; о, тешко мени! [...] Перун се врло расплака на ову своју несрећу. И Девица се ражали, па да му покаже усрдност, пружи му ручицу да је пољуби. Перун се ужасну, обрте се на кук, опсова, опсова, опсова“ (ПЕТРОВИЋ 1974а: 89).

Петровић се не устручава од уједињавања појединачних пантеона у свесловенски, па тако представља и ликове Световида, Црноглава или Хорза, богова типичних за Полабљане. Ликови Световида и Триглава дати су без готово икаквих одступања од описа старих хроничара (Адама Бременског, Хелмолда и Сакса Граматика). Но, у приказу Мануса, лунарног божанства, Петровић врло слободно фикционализује предложак, и по мотивима митолошке поезије даје синтетичку слику божанства какву не познаје ни један појединачни извор. Његов опис подсећа на чудовишне митолошке представе: „у њега су жуте ноге до колена, жуте руке до рамена, на грудима има уста и очи што се увек смеју“ (ПЕТРОВИЋ 1974а: 18–19). Као предложак послужила му је песма *Женидба Милића барјакџара* и њен митски симболизам женидбе Сунца звездом Даницом, које у *Бурлески* представљају Сорја, Перунова сестра, божанство сунчеве светлости, и Аухрена, богиња зоре. У есеју *Младићство народнога женија*, можда и најважнијем теоријском огледу за смисао *Бурлеске*, Петровић помиње да је ове слике засновао и на архаичној литванској дајни „где Мено – божанство месечине – жени се Саулом, званом Сојра – божанством сунца [...] Мено, њен брат и муж, растаје се затим од ње, и усамљен, заљубљен у Аухрену (која је зора или зорњаца), лута“ (1974б: 321). Овај аутопоетички пасаж једноставно онемогућава свако нормативно тумачење *Бурлеске*. Петровић, наима, и отворено говори о томе да су праве песничке творевине врло тесно повезане са митологијом, анимизмом, тотемом и фетишем, и да као такве допиру до нас. Није неопходно тражити посебну другу сврховитост његовог колажирања нити овај поступак по сваку цену тумачити увек као сувише слободну, искључиво авангардну и са митом тек лабаво повезану употребу фрагмената.

Представа пакла је чворишна тачка у којој се у *Бурлески* укрштају фантастика и десакрализација. Изворници којима се овде Растко могао обратити јесу велика дела антике, од *Одисеје*, преко Платонових дијалога,

Енеиде и Лукијанових дела, па до Дантеа, чије дело ђаво *Бурлеске* препоручује Богородици на читање, као „дело неког Флорентинца који је ту скоро на доста добар начин описао унутрашњости пакла“ (Петровић 1974а: 93). Као што је утврдио Бахтин, „слика пакла у народној традицији постаје слика страха побеђеног смехом, страха који је, уз то, двојак: од самог мистичног пакла (од ‘хада’ и од смрти) и од владавине и истине прошлости (која још влада али је већ на издисају), свргнутих у пакао“ (1978: 411).

Расткова митургија укључује фантастику засновану на демонологији махом у трећој књизи, док су прве две претежно посвећене паганству. У оквиру терминолошких разјашњења, важних због успостављања паралела између фантастике, демонологије и митологије, ваља дефинисати и паганство: по Јовановићу, у значењу прехришћанских и нехришћанских религијских традиција, оно је „широк и недовољно одређен појам народне религиозности“ (2000: 5). „Засновано на магијској пракси, идолопоклонству и веровању у природне силе“, оличене у појединим божанствима, паганство је „референцијални појам, са негативним верским предзнаком“ (Јовановић 2000: 14). Ово одређење је важно због тога што се заснива на комуникацији „са садржајима и представама светог и наднаравног“ (2000: 22), која је у темељу паганства, али и фантастике: оживљена природа, комуникација са божанствима, путовање у рај или пакао, изглед божанстава, често натприродног раста или полицефалних. Све наведено, иако је уобичајени елемент паганских култова, чини и корпус мотива фантастичне књижевности, или барем оног њеног типа заснованог на митском и елементу предања. Везу између паганства и фантастике чине и несумњиво дубоки психолошки корени паганства који сежу до архетипских представа, а оне су постале веома продуктиван образац у ониричкој фантастици (честој у француском надреализму или немачком романтизму), као и у алегорији, типичној за сакралне психомахије.

Пагански култови спадају у домен фолклорне и митске фантастике, посебно када је реч о оживотвореној природи. Словенски богови били су *сама њприрода*, и Растко у бројним представама природе као живог бића полази од овог анимистичког схватања, преобличавајући митско мишљење у фантастичан приказ паганског сјаја, сурових светковина и саучествовања демона вегетације (шума, биљака, звери, вода, неба) у животу „обичних дерана“ из Девола. На пример, на сцену љубави између Перуновог млађег брата и Радгостове кћери „цела природа прсну у грохотан смех нежно узбуђена“ (Петровић 1974а: 10), или, на призоре словенства и паганске обести „цела се природа насмеја; четири се врбе поклониле“ (Петровић 1974а: 42). Најзанимљивији одломак који илуструје Растков метод десакрализације изгледа овако: „Викнуше углас и допадоше тлу земљином вичући: Мајко, мајко, земљице, наша препелице, отвори се! То наљути ову, прогунђа. Како земља стоји на води, а вода на огњу, а огањ на змајогорчеву огњу, то се змај у чуду помери и репом ошину, а мора се због змаја узбуркаше. Овако што створи тежак утисак у народа, али народ у одушевљењу притиште прси

рукама да се не распрну“ (Петровић 1974а: 78). Својеврсна сакрална пародија овде се не ослања на словенске, већ шире индоевропске космолошке митове, као и на средњовековне визије света који почива на води, ватри, змају или корњачи.

Још једна типска карактеристика фантастичне књижевности, а посебно њеног фолклорног вида, јесте граница између горњег и доњег (овоземаљског и хтонског, сеновитог) света, које дели магична линија. Она је у *Бурлески* поништена комичном употребом магијских бројева и општих места о преласку границе која имају функцију десакрализације. У *Бурлески* пародијско снижавање обично прати хиперболизација. Да се начас вратимо дефиницији чудесног код Тодорова. Он га описује као жанр у коме натприродност не изазива никакву посебну реакцију. Природно је стога да се жанр чудесног најчешће везује за бајку, у којој је хипербола опште место. У хиперболичном чудесном, каже он, „појаве су натприродне само по својим размерама“ (1987: 59). *Бурлеска* даје мноштво оваквих примера, почев од натприродне величине богова. Тако се Тројан размеће:

„Груди ми се рашире и толико израсту да собом свет испуне [...] Ја сам ужасан; кад се залетим, свалим једног по једног као биволе у воду [...] У мени су све планине. Кога данас оборим, да више не устаје. Слећем с коња као кад се цела гора топола обара. Руке су ми тако размакнуте и раширене као рај да хоће и љубу бога Перуна да загрле: то су две реке“ (Петровић 1974а: 13).

Осим што је реч о хиперболичном чудесном, треба овде обратити пажњу на то да оно потиче од типичне анимистичке представе у којој су богови сама природа (тако су у Тројану „све реке“). Временско путовање Набора Деволца подразумева, такође, све тематске стадијуме дела: прво многобожац, он постаје хришћанин, посветивши се након убиства бога и доживевши натприродну, метузалемску старост од 612 година. Да је ово пародичан вид употребе хиперболе, показује и њена произвољна употреба, јер се на другом месту каже: „Ево нашег човека изванредно збуњеног. Врати се онамо одакле је дошао, ту се простре по тлу и остаде тако у потпуној досади до данас [...] Седамнаест хиљада година није се макао с места“ (Петровић 1974а: 112)⁹.

Други тип хиперболе односи се на пародијско снижавање магичног значаја бројева, онда када је реч о бројевима препрека које јунак треба да пређе да би стигао до одређеног места, што је омиљен и чест бајковни мотив. Он је, природно, у блиској вези са фантастичким хронотопом *Бурлеске*, узгред буди речено, и јединим недвосмислено фантастичким елементом

⁹ О феномену временског „растења“ хронотопа писао је Бојан Јовић у тексту *Путовање, феномен временске дилатације и њорекло хронолоџија*, у коме се утврђује значај „временске дилатације приликом путовања у други свет, карактеристичним за корпус специфичних фолклорних текстова“ (2008: 161).

овога дела. Када Набор креће у посету богу Велесу, пут га води „преко осам јаруга и преко девет кладенаца“ (ПЕТРОВИЋ 1974а: 49). Пародирани типски бројеви не морају одвајати свет живих од раја; и сам рај познаје овакве просторе. До његове унутрашњости Перунов брат „мимоиђе два дома, прескочи један поток, па крај три сена, па крај једног бунара, па крај једне разваљене воденице дође на гумно“ (ПЕТРОВИЋ 1974а: 10). У паганској вери релације између човека и природе или света изражене су нумерички, и ова „света математика“ (SEZNEC 1995: 124), обнова питагорејства, манифестује тајну хармонију која између њих постоји. У *Бурлески* је, међутим, магијска вредност бројева употребљена произвољно и у бесмисленом контексту, што је елемент авангардне поетике, као и Растку омиљеног поступка монтаже. Ипак, хронотоп задржава пагански карактер, претварајући се у фантастичан временпростор, чије је порекло у народном календару, заснованом на архаичним празницима током којих се укидају границе између два света, стварајући тако лиминално време (и простор).

У *Бурлесци* хронотоп у својој класичној дефиницији – изражавање суштинске узајамне везе временских и просторних односа у књижевном делу (БАХТИН 1989: 193) – не постоји: рај се дословно налази у истој равни са Деволском долином, земљом људи, која је такође дата као митски простор¹⁰. Ово је и основни хронотоп *Бурлеске*, присутан у *Бодиновој балади*, још неким песмама и путописима Растка Петровића. Разбијање просторног јединства има везе и са приповедачким поступком, једнако као и са идејом дела, чиме се успоставља разгранати систем веза између различитих планова дела – сакрализовано место, рај, представљен је као нешто банално, а дејструкцијом простора постиже се иронизација уобичајених његових значења. Старословенски рај је десакрализован и представљен као место у коме ипак не влада вечито блаженство, у коме завршавају и они који нису праведници (Набор је убица бога, а на самом почетку *Бурлеске* у рај се кришом увлаче три душе). Утопијски простор који насељавају људи не само што је идентичан старословенском рају, већ га са њим повезује и то што не зна за хришћанске појмове прародитељског или греха уопште. Убиства, инцести, блудничења, гротескни спојеви животног и беживотног представљају обичан живот и не изазивају чуђење. Јасне просторне одлике се губе, и између места које насељавају богови (претпостављеног словенског Олимпа) и оног у којем живе смртници нема разлике. Митско време потискује објективно историјско, и приказује радње и догађаје као манифестације вечних прототипова. Тако се савремени тренутак претвара у безвремени свет митологије, што се изражава *ипосијорно*. Митски Девол се, дакле, јавља као *genius loci* или дух места, топоним који постаје „просторни архетип трансцендентних сазнања“ (ПОПОВИЋ РАДОВИЋ 1989: 31).

¹⁰ Шире о одликама хронотопа у *Бурлесци* в. Марија Шаровић, „Проблем времена у роману *Бурлеска ѓосјодина Перуна боџа ѓрома* Растка Петровића“, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књига LVII, свеска 2, стр. 375–391, 2009.

Основни вид хронотопа везаног за представу раја је идилични. Већим делом заснива се на просторним одликама карактеристичним за бајку и легенду премда је простор бајке обично нелокализован. Изломљена линија кретања кроз простор слична је бајковној: небо – земља – подземље. Набор се несметано креће просторима чије су атрибуције измешане, мртви прелазе у свет живих и обрнуто. У логици мита, међутим, Наборово бурлескно „увлачење“ у рај као и даље живог човека одудара од типичних представа не само словенске већ и много шире индоевропске традиције. Ипак, овај изузетак од мита задржава и неке сличности са митским обрасцем: „За схватање старословенског погледа на свет важне су не толико представе о метемпсихози, колико о узајамној повезаности земаљског и ‘другог’ света, предака и потомака, погледа на ‘онај свет’ као на неку аналогију земаљског, које допуштају повратак на земљу, и одлазак у ‘вечни мир’“ (ВЕЛЕЦКАЈА 1996: 19). Представа о томе да се смрћу постојање не завршава, већ добија друге форме, ником од живих познате, јасно се одражава у Управдиној поруци упућеној породици, кроз рупу на огради раја послату преко неког Деволца: „Кажи мајци да плачем од јутра до вечери, да ми је туга у срцу. Кажи оцу да га проклињем што ме није дао за онога кога сам желела. Кажи другарицама да тужим, да ми срце пуца од туге“ (ПЕТРОВИЋ 1974а: 59). Веровање да душа борави под земљом или изнад небескога свода, иза хоризонта или бескрајних водених пространстава и неприступачних планина је, како видимо, у *Бурлески* пародирано. Пут на други свет не води кроз непроходну зачарану шуму, а ако је то и случај, онда то никада нису препреке у облицима уобичајеним за народну књижевност или предања. Све наведене митске представе налазе место у њој у улози комичне детронизације.

Потпуна деструкција класичног хронотопа и његово расипање одигравају се у трећој књизи *Бурлеске*, где се хришћански светитељи, заједно са приповедачем, налазе на типском месту које се мора прећи да би се стигло до другог света: „Пространо огромно море [...] Ми смо у четрнаестом веку, на мору које дели земљу од пакла“ (ПЕТРОВИЋ 1974а: 85). Поетику очућеног, архаичног простора у коме обитавају мртви Петровић у *Бурлески* користи опет као средство ироничног снижавања. Тако, на питање Богородице како може да пуши кад дуван још није пронађен, Св. Петар одговара: „Слушај, сестро; били ми у четрнаестом, осамнаестом или шестом веку, све је то свеједно. Ја се стално преносим између неба, земље и пакла, те сам у ближем односу са стварима него остали људи, па зато их могу употребити и пре него што буду пронађене“ (ПЕТРОВИЋ 1974а: 87). Типске представе преласка међе, у којима се линија између два света посебно наглашава, јављају се, рецимо, у причи Момчила Настасијевића *Зайис о даровима моје рођаке Марије*, где приповедач, одлазећи у посету рођаци, готово физички прелазе границу између два света, или у Поовој причи *Пад куће Аџера*. У терминологији теорије могућих светова (Долежел, Трејл итд.) путовање омогућава прелазак јунака из природног у натприродни домен, слично ономе што се дешава у бајци. За разлику од наведених дела, смртни јунак *Бурлеске*

потпуно несметано прелази из земље у рај, посећујући богове, па чак инсценира сопствену смрт како би се са Управдом преселио у рај.

Митема путовања у свет мртвих, тј. путовања са циљем преласка граничног места, јесте генеричка матрица фантастичне књижевности. Она је у *Бурлески* у тој мери пародирана да одлазак у рај представља најједноставнији могући чин. У бајковној фантастици „на оваквом путовању, сигурно ће се на путу наћи ријека и мост, море и чамац, дрво, споља или провалија, пас и демонски или анђеоски водич душа или чувар прага – што су најчешће ознаке пута у земљу без повратка (ELIADE 1981: 58)¹¹. Истина, и апокрифи о путовању светаца у пакао познају неке од ових мотива – ту су и море и чун којим се путује, као и „анђеоски водич душа“ (у случају *Бурлеске* Св. Михаило), али су девијације основног митолошког модела изразите и упућују на особени начин на који је Растко интерпретирао митске матрице.

Хронотоп *Бурлеске* познаје и више традиционалних варијетета јединственог хронотопа који се може обележити као демонски, при чему је свакако најважнији онај везан за бајке, у којима се „преко фигуративног пракода митско-магијског мишљења“ наносе слојеви естетске имагинације, па се „одликама демонског хронотопа из народног веровања додају преобразена својства“ јунака, простора, онеобиченог времена... (Алдачић 2004: 112). Посебност демонског хронотопа у *Бурлески*, као и у усменој књижевности, произлази из односа „жанра и садржаја и историчног односа народне вере и народне уметности“ (Алдачић 2004: 120).

Наведене и остале мотиве и њихову разуђеност (инцест, принцип Ероса отелотворен у Велесу, приказ живота богова на пародијском словенском Олимпу, ковање оружја, обед богова, мотиви блиски класичном епу какви су јунакови подвизи, пут на небо или крвава свадба) Слапшакова обележава као *културну фикцију* (1989: 165). Они су и покушај дисквалификације традиције, тј. сакрализаторског односа према традицији, а са друге стране, покушај обнове мотива и језика примитивних књижевних форми и митског начина излагања. По Слапшаковој, елементи словенске митологије представљају окосницу стилске структуре текста (1989: 166), јер су текстови са којима се успоставља веза управо они у којима се користе посебни синтаксички модели као што су пророчанства, литургијски текстови, молитве, напеви. Фрагментарност словенске митологије, њена разбијеност и реконструкција, дочаране су недоследностима, прекидима, наглим временским и просторним скоковима, заменама личности. Зато статус фантастике у *Бурлески* има везе са антитрадицијским и пародичним приступом текстовима-обрасцима, јер уместо типичних средстава за измену јаве и сна, реалног и фантастичног, Растко користи ефектну помоћ свакодневног говора, једноставно употребљавајући реч *као*, чиме се *Бурлеска* и завршава (Слапшак 1989: 167). Ова реч, која изражава несигурност

¹¹ О овој митеми, честој и у Петровићевој поезији, в. Јовић 2005: 176–187.

поводом праве природе онога о чему се говори, јесте и поуздан сигнал присуства фантастике.

Дограђивање и књижевно уобличавање прасловенства и живота прасловенских предака, њихових обреда, живота и смрти упућују на алтернативну митологију и рад на миту. Фантастика *Бурлеске* ипак остаје онајвише фолклорна, дакле, заснована на грађи потеклој из обредне, митолошке поезије, предања и народних бајки. У дефиницији фантастике *Бурлеске* могу бити од користи и тумачења овога дела у хришћанском, догматичнијем кључу. У једном од таквих читамо да се код Растка „у интерпретирању хришћанских идеја не види однос верника према аксиомама вере, већ песника према миту“, те да „његов Христ није господ хришћанске цркве, већ прерушени пагански бог“ (Јанић 1989: 368). У историји књижевности XX века познати су и други случајеви спорне песничке реконструкције мита – тако је исту реакцију јавности доживео педесетих година прошлога века, након појаве *Беле богиње*, Роберт Грејвс. Сличност са Грејвсовим делом и приступом митолошкој грађи као „песничком миту“ овде се не завршава, јер и Петровић, попут Грејвса, мит користи у смислу „вербалне иконографије“ (ГРЕЈВС 2004: 18), с тим што Растко, за разлику од Грејвса, митску традицију деса-квализује и преводи у домен лабаво повезаних митема, колико у циљу васпостављања паганске обести или представљања словенског пантеона, толико и у циљу авангардне деструкције. Петровић вешто избегава замке манипулације митом онда када га треба уклопити у неки религијски став, сматрајући га елементом јединствене, бесконачно вариране песничке теме.

У *Историји пророчишта* Фонтенел каже да „мит стварно добија на пуном значају само у оним епохама у којима човек верује да још увек живи у божанском свету, без јасних разликовања закона природе“. И одиста, још од почетка XIX века напори модерних митографа били су усмерени ка реконструкцији примитивног менталитета, било да су то чинили преко филологије било преко антропологије (SEZNEC 1995: 4). Растко се држи и једног и другог у свом процесу ремитологизације. Међутим, у *Бурлески* нису ретка ни исклизнућа у фантастику, посебно кад је реч о смењивању митологије и сакралне историје (односа паганства и хришћанства, као и фантастичног несклада који произлази из њиховог „трења“).

Док је идентификовати присуство фантастике или мита лако, није тако и са увиђањем сврхе њихове употребе. У овом раду нас је интересовала једна, макар и површна систематизација митских структура оличених у паганству и демонологији и њихов утицај на феномен фантастичне књижевности. Сложеност овог покушаја огледа се у томе што деловање ових структура не мора бити увек уочљиво. Многи утицаји митске свести допиру до имагинације, па се она често да свести на мит као архетипску подлогу, али то не мора значити да је мит универзална или неизоставна основа фантастике. У случају *Бурлеске* Растка Петровића паганска вера Старих Словена јесте послужила као митска матрица на којој се развија фантастика, али је њена основна функција ипак више у вези са авангардним поимањем

жанра, тј. са принципом десакрализације и пародијског снижавања. Поставља се питање зашто се у везу доводе управо мит и авангарда. Одговор је можда и у неослабљеним снагама мита, који у савременој уметности подстиче ослобађање од „ситнореалистичког, дескриптивног, линеарног и буквалног поклапања времена и збивања“, односно мита који „ослобађа приповедачке токове од апсолутизације и доминације времена као непроменљивог и статичног тоталитета“ (Глушчевић 1998: 14). Такође, у *Бурлески* Растко Петровић анализира приближавање паганске словенске митологије хришћанском миту и њихову асимилацију. Негде у том простору настаје и за *Бурлеску* карактеристична фантастика заснована на архетипу, магији и миту.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Алдачић, Дејан. Демонски хронотопи у усменој књижевности. *Прилози истраживању фолклора балканских Словена*. Београд: Хелета, 2004, 112–123.
- БАХТИН, Михаил. *О роману*. Београд: Нолит, 1989.
- БАХТИН, Михаил. *Стиваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*. Београд: Нолит, 1978.
- ВЕЛЕЦКАЈА, Наталија Николаевна. *Многобожачка симболика словенских архајских ритуала*. Ниш: Просвета, 1996.
- ВИЛОВИЋ, Ђуро. Растко Петровић: Бурлеска господина Перуна бога грома. *Критика, књижевност-умјетничка ревија*. Загреб, број 1 (1922): 40–42.
- ВЛЕЖБИЦКИ, Јан. Српска авангарда и Растков случај. Ђорђевић Вуковић (ур.). *Књижевно дело Растка Петровића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989, 61–80.
- ВУКОВИЋ, Ђорђевић. Новатор и претеча. Ђорђевић Вуковић (ур.). *Књижевно дело Растка Петровића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989, 379–391.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. *Поетика хрватског и српског експресионизма*. Сарајево: Свјетлост, 1979.
- ГЛУШЧЕВИЋ, Зоран. *Књижевност и ритуали*. Београд: СКЗ, 1998.
- ГОРДИЋ, Славко. *Образац и чин. Огледи о роману*. Нови Сад: Матица српска, 1995.
- ГРЕЈВС, Роберт. *Бела божиња. Историјска драматика јесничког мита*. Београд: Досије и Службени лист СЦГ, 2004.
- ДАМЈАНОВ, Сава. *Корени модерне српске фантасике: фантасика у књижевној српској предромантици*. Нови Сад: Матица српска, 1988.
- ЕЛВУД, Роберт С. Демон, демонологија (одредница). *Речник живих религија*. К. Крим, Р. А. Булард, Л. Д. Шин (ур.). Београд: Нолит, 2004, 157–160.
- ЈАНИЋ, Ђорђе Ј. Растко Петровић и хришћанство. Ђорђевић Вуковић (ур.). *Књижевно дело Растка Петровића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989, 329–368.

- Јовановић, Бојан. *Дух њаџанског наслеђа у српској традиционалној култури*. Нови Сад: Светови, 2000.
- Јовић, Бојан. *Поетика Расика Пејровића: структура; контекст*. Београд: Народна књига, Институт за књижевност и уметност, 2005.
- Јовић, Бојан. Путовање, феномен временске дилатације и порекло хронотопа. Гојко Тешић (ур.). *Теорија, естетика, њоетика*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008, 155–168.
- Кулишић, Шпиро. *Из старе српске религије. Новогодишњи обичаји*. Београд: СКЗ, 1970.
- ЛЕЖЕ, Луј. *Словенска митологија*. Београд: Графос, 1984.
- ЛОВЊАЊСКИ, Хенрик. *Религија Словена*. Београд: XX век, 1996.
- Мишић, Зоран. *Критика њесничког искуства*. Београд: СКЗ, 1996.
- НЕКЛУДОВ, С. Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности. *Восточная демонология. От народных верований к литературе*. Москва: Российская Академия наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Наследие, 1998.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Критичке одлике српске фантасике* <<http://www.rastko.rs/rastko/delo/11841>> 14.03.2013.
- ПЕТРОВИЋ, Здравко. *Креативни хаос „Бурлеске џосјодина Перуна бога џрома“: о конструисаној деконструкцији авангардног романа Расика Пејровића*. Београд: Службени гласник, 2011.
- ПЕТРОВИЋ, Предраг. *Авангардни роман без романа. Поетика крајког романа српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. *Бурлеска џосјодина Перуна бога џрома. Старословенске њриче*, књига 1. Београд: Нолит, 1974.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. *Есеји и чланци*. Београд: Нолит, 1974.
- ПОПОВИЋ РАДОВИЋ, Мирјана. *Српска митска њрича*. Београд: Рад, 1989.
- СЛАПШАК, Светлана. Митургија Растка Петровића. Ђорђије Вуковић (ур.). *Књижевно дело Расика Пејровића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989, 161–170.
- ТОДОРОВ, Цветан. *Увод у фантасичну књижевност*. Београд: Рад, 1987.
- ХЕЛМОЛД, фон Бозау. Старословенска хроника. Растко Костић (ур.). *Пад Арконе или сумрак словенског њаџанизма*. Београд: Атос, 2009.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *О врховном богу у старој српској религији*. Београд: СКЗ, БИГЗ, 1994.

*

- ELIADE, Mircea. *Okultizam, magija i pomodne kulture*. Zagreb: GZH, 1981.
- SEZNEC, Jean. *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton University Press: Bollingen Series XXXVIII, 1995.

Marija Šarović

RASTKO PETROVIĆ'S *BURLESKA GOSPODINA PERUNA BOGA GROMA*:
MYTHOURGY AND FANTASTIC IMAGINATION

Summary

The text presents a problem thesis about the role and significance of the fantastic in the work *Burleska gospodina Peruna boga groma* (*Burlesque of the Lord Perun, God of Thunder*). The old Slavic pantheon, paganism and elements of Slavic demonology in *Burleska* are discussed first in the context of fantastic literature. The basic goal of the paper is not just enumeration of these elements, but relating them to the fantastic literature. For the same goal, the important question is why myth and the fantastic have a common and invariant basis and whether the fields of human spirit like mythology and demonology should be viewed as the sources of the fantastic. Such a research has as its goal a possible typological confirmation of the wavering status of the fantastic in Petrović's opus.

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
marija.sarovic@ikum.rs.org

Др Предраг Петровић

ЧИМЕ НАХРАНИТИ РОМАН? ПОЕТИЧКИ ПОГЛЕДИ РАСТКА ПЕТРОВИЋА

У раду се испитује експлицитна поетика Растка Петровића, посвећена питањима модерног сликарства, књижевности и, посебно, романа. Петровићеви есеји групишу се око његових романа. Док се у ликовним критикама и студијама о фолклорном стваралаштву из прве половине двадесетих година прошлога века експлицирају поетичка питања везана за *Бурлеску џосифодина Перуна бога ѓрома*, дотле текстови о европском роману с почетка тридесетих година стоје у дослуху са поетичким видокругом *Дана шесћоџ*. Међу модернистичким романима Расткову пажњу највише су привукла дела енциклопедијског замаха, на првом месту Џојсов *Уликс*.

Кључне речи: роман, поетика, мит, наука, теорија релативитета, сликарство, модернизам, авангарда, тоталитет, енциклопедија.

Заједно са Бодлером, Борхесом и Кишом, Растко Петровић дели страст према енциклопедијама. У аутобиографски интонираном лирском есеју *Реч и сила развића*, објављеном у часопису *Пућеве* 1924. године, приповедач евоцира опсесију из детињства: „Сећам се да сам имао стари један нидерландски албум са енциклопедијским мапама познавања природе, механике и културе. Тамо беше добро литографисаних биљака свију геолошких времена, физичких принципа локомоције и астрономских карата. Ниједно друго дело не би ме задовољило као то” (Петровић 1974а: 114). Таква читалачка знатижеља била је пресудна да Растко у међуратном периоду постане један од наших најбољих познавалаца модерног европског романа. Његову пажњу привукли су управо романи енциклопедијске провенијенције, на првом месту Џојсов *Уликс*. Није случајно што је серију есеја о савременој прози, коју је објављивао у листу *Време* 1931. године, започео чланком насловљеним *Човек чииа књиџу*. У читању као облику сазнавања света или пак препуштања имагинацији Растко препознаје епохалну ситуацију савременог човека, неминовно упућеног да у књигама трага за истином о себи

и свету у коме живи или пак за илузијом коју му нуди неки други, могући универзум. „Контакт између оних који пишу и оних који читају,” вели Растко, „регулатор је целокупног интелектуалног живота човечанства” (Петровић 1974б: 226). Слично Херману Броху, Растко Петровић управо о књижевности говори као о неопходном, али и врхунском изразу који човек може дати о смислу своје судбине. Ипак, чини се да у исти мах жели и да одбрани позицију књижевности, а поготову наше потребе да размишљамо о њој, пред покушајима маргинализације и свођења на забаву или „залудан и докон труд”. Књижевност је упућена на тоталитет и има своје место у целини свеколиког постојања. „Да књижевност, таква каква је, не припада човечанству, таквом какво је, исто као што му припада вода или насушни хлеб, не би уопште можда вредело освртати се на њу. Овако заједно са судбином људства, књижевност заузима своје место у универсуму. Она се налази пред основним проблемима живота људске јединке” (Петровић 1974б: 218).

Било да отворено назива роман енциклопедијском формом, када у есеју о Прусту циклус *У шрагању за изгубљеним временом* одређује као „психолошку енциклопедију” која садржи „све оно што се видело, чуло, сазнано, замислило и преживело, до романа и даље, за време писања” (Петровић 1974в: 156)¹, било да метафорично вели за Џојсовог *Уликса* и *Зенону свесћ* Итала Звева да су „најнахрањеније, најпуније књигама, које су се у границама онога што називамо књижевност, појавиле после рата” (Петровић 1974б: 224), Петровић ће роман увек посматрати у контексту интензивних уметничких и научних промена свога доба. Добро „нахрањен” роман за њега је дело које целином уметничких поступака и значења успева да изрази сву величину и трагизам човековог постојања у универзуму. Док се у поетици Иве Андрића и Милоша Црњанског може говорити о смислу људског постојања који се образује у целини историјских и друштвених збивања, Растко је, и као романаписац и као тумач романа, опседнут знатно ширим димензијама – космичком, која је простор непрестаног саодноса материје и енергије, и метафизичком, која је у знаку немерљивих митских и спиритуалних сила. Микрокосмос индивидуалне свести у сталној је вези са митском целином колективног духа и универзалног постојања природе. „Што је с једне стране маханички рад материје и енергије, материје и њених судара са оним што је материја и енергија у човеку, то је тачно са друге стране спиритуализована вредност тога рада у човеку” (Петровић 1974б: 219), закључиће Растко Петровић имајући у виду искуство теорије релативитета и модерне антропологије и психологије. Та заинтересованост за односе који се успостављају између уметности и науке очевидна је већ у његовим ликовним критикама, објављеним почетком двадесетих година прошлог века.

Поетика Растка Петровића на изузетан начин потврђује ону уметничку генезу монтаже и симултанизма у модерном роману коју су из авангард-

¹ У новије време Жак Рансијер примећује да је „Прустова мана била у томе што ништа није могао да изостави, што није могао да се обузда да не каже *све*” (RANCIERE 2008: 41).

не ликовне уметности извели Бенјамин и Брех говорећи о Деблиновом, односно Џојсовом приповедању (BENJAMIN 1986; БРОН 1979). Своје прве, јасно профилисане погледе на уметност Растко ће изложити управо у есејима о сликарству, у време када завршава и објављује роман *Бурлеска ѓосјодина Перуна боџа ѓрома* (1921), у чијој композицији и нарави доминирају поступци монтаже, колажа, конструкције и симултанизма, аналогни техникама авангардног сликарства, које је Растко имао прилике да упозна у Паризу након Првог светског рата (ДЕРОКО 1979). Уметнички поступци и домети кубизма и експресионизма (ова два покрета се не искључују, истиче Растко у есеју о Пикасу) утицали су на формирање не само ране него и укупне ауторове поетике, све до последњег романа – *Дан шесџи*. Коначно, ти први текстови значајни су и зато што од њих почиње наша модерна ликовна критика. „Растко Петровић је био први српски критичар који је тежиште померио ка теоријској херменеутици”, вели Лазар Трифуновић, „чиме је створио услове за препород ове дисциплине и модернизацију њених метода и мерила” (ТРИФУНОВИЋ 1989: 123).

Говорећи о генерацији најмлађих српских сликара – Сави Шумановићу, Петру Добровићу и Јовану Бијелићу – Растко највише пажње посвећује новом доживљају простора и другачијем типу визуелног искуства, које афирмише авангардна уметност. Уместо сатичне репродукције, кубистичко сликарство развија сложен и прецизан систем аналитичке дезинтеграције, која предмет ломи на геометријске облике и потом га поново конструише спајајући различите планове и углове посматрања. Анализирајући Пикасову слику, *Гуџарисџа* Растко објашњава да уметник обликује фигуру визуелно савршеније него што она постоји у стварности јер је успоставља истовремено из више различитих перспектива, настојећи да тиме изрази целовиту истину, да на платну реализује тоталитет постојања реалног модела. Инспирисан Аполинеровим појмом надреалност, ту нову визуелност Петровић назива „естетиком сувише стварног” која „синтетизира све садржаје сликарског мотива и његових односа у свемиру” (ПЕТРОВИЋ 1974г: 22).² Тиме што истовремено активира обиље смисаоних потенцијала неког објекта, уметничко дело постаје „реалније” од стварности, откривајући истину која би иначе остала непозната оку. Истина уметничког дела више не произилази из фотографске репродукције, која даје само фасаду стварности, већ се конституише из визије и концепције. Док је у релности објекат заробљен простором и раскидан временом, на слици као алтернативној стварности „спајање времена и простора је савршено”.

² Овај Растков есеј први пут је објављен у загребачком *Савременику* 1921. као први део диптиха (други чланак је написао А. Б. Шимић) под насловом *Конструкџивно сликарсџиво*. Естетика „сувише стварног” о којој пише Растко најближа је каснијим одређењима симултанизма, како га, рецимо, види амерички романиста Роџер Шатук у Аполинеровој поезији и сликарству Анрија Русоа пред Први светски рат: „Симултанизам тежи да обухвати тренутак у његовом тоталном значењу или да, са још већим амбицијама, прикаже тренутак који превазилази уобичајене представе о простору и времену” (SHATTUCK 1968: 325).

У овим оценама о могућностима уметности да надилази несавршеност постојећег света, може се препознати одјек Аполинерових размишљања из студије *Сликари кубисџи* (1913) о потреби уметника да стално рекреирају и модификују облике који постоје у природи. Штавише, управо уметност твори нашу слику о смислу и поретку универзума, без уметности „сублимна идеја коју имамо о свемиру, стропштала би се вртоглавом брзином. Ред који се јавља у природи, а он је само последица умјетности, одмах би нестао. Све би се расуло у хаосу. Више не би било годишњих доба, ни цивилизације, ни мисли, ни човјечанства, ни самог живота и немоћна тмина заувјек би завладала” (APOLLINAIRE 1984: 14).

Нова структура времена и простора која на кубистичким платнима образује могуће светове паралелне овом нашем, има своју заснованост у Ајнштајновој теорији релативитета о којој Растко одушевљено пише. Епохална промена која је изменила перцепцију космоса и укинула статичну тродимензионалност добила је свој достојни уметнички одговор. У интензивном односу, успостављеном између научне индивидуалности и уметничке кретивности, које доводе у питање конвенције старог, еуклидовског света, Растко види битну одлику савременог доба. „Закон развоја данашње уметности иде потпуно у духу савременог живота, чија је једна половина бар примена научних експлоатација ради боље потврде нових индивидуалности” (Петровић 1974г: 24).³ И када десетак година касније буде писао о модерном роману, Растко ће нагласити потребу да данашњи романописац не само овлада духом свог времена, што значи да буде упућен и у физику, психологију и филозофију, него да и у самој приповедној техници промени метод стварања. Приповедање све више постаје занат, писање романа пореди се са конструкцијом архитектонског дела или са компоновањем велике симфоније, а од аутора се захтева стилска вештина и профилисана поетичка самосвест. „Техника писања романа, толико усавршена у једном правцу у Француској, као логичан план и конструкција, дошла је и у Енглеској, у другом правцу, до исто тако великог савршенства. У грађењу савременог романа и у једној и у другој књижевности данас постоји занат, у коме се може варирати стилски, али од кога је тешко одступити, а да роман не буде одмах разбијен” (Петровић 1974б: 269). Међутим, у самом стваралачком чину оно интелектуално увек мора бити оплемењено имагинацијом и интуицијом. Већ у есеју о Шумановићу Растко Петровић уочава да однос између уметничке и научне индивидуалности постаје све сложенији. Не само да се од уметника очекује да одговори свим изазовима новог доба и

³ У својим раним есејима Растко ће, некада и одвећ круто, одредити везу теорије релативитета и кубистичког сликарства као директно „искоришћавање научних испитивања” у уметности. О овом односу модерне физике и сликарства Лазар Трифуновић вели: „Не зна се да ли су кубисти познавали теорију релативитета ни да ли је Ајнштајн видео њихове слике, али то није ни битно, јер није у питању директна веза између науке и уметности, већ јединствен дух времена у коме су створени и кубизам и теорија релативитета” (Трифуновић 1994: 57).

заснује свој поступак као интелектуално осмишљену поетичку стратегију, него се и од научника тражи визија и продорност какву има уметник. Али и поред аналогije коју успоставља између метода научне анализе и поступака кубистичког сликарства, Петровић верује да је креативни потенцијал уметности у стању да синтетише и надмаши најсавршеније научне анализе, које, ма колико се некада чиниле супериорне у претензији да објасне свет, још увек не могу са сигурношћу да разреше суштинско питање – „тајну оживљавања прве ћелије” (Петровић 1974г: 21). Растку је у том смислу близак афоризам Жоржа Брака, изречен поводом кубистичког метода, да *ум разара форму, а дух је обликује*. Та обликотворна моћ духа обухвата и реминисценције, асоцијативне везе, сензуалност и садржаје који допиру из несвесног. Упућен у различите фазе кроз које је прошло модерно сликарство (Аполинер пише о научном, физичком, орфичком и инстинктивном кубизму), Растко Петровић у својим раним есејима помиње удео интуиције као и индивидуалне и колективне духовности у стваралачком чину. То је сасвим у дослуху са Аполинеровим објашњењем уметничког доживљаја феномена четврте димензије стварности, који не обухвата само научно заснивање које је дао физичар Херман Минковски у геометријској интерпретацији кинетике специјалне теорије релативитета. Напуштање еуклидовске слике света за уметника значи не само научни него и интуитивни доживљај бесконачног, буђење нове сензибилности, појаву немира и трагање за сублимном уметношћу као утопијским изразом пред бескрајним просторима који задивљују и ужасавају (APOLLINAIRE 1984: 12–13).⁴

Коју годину касније (1924) Растко ће писати о природи уметничког стварања поводом надреализма у есеју *Живо стваралаштво и нейсредни подаци подсвессти*, штампаном у трећем броју часописа *Сведочанства*. Овај текст не само да је критика него и имплицитна полемика са надреалистичким програмом, како га је у првом броју *Сведочанства* представио Марко Ристић, преносећи одломке из Бретоновог манифеста, објављеног 1924. године у Паризу. И пре појаве надреализма било је приметно да се модерна уметност и психологија интензивно интересују за домен подсвесног. Међутим, Растко увиђа заблуду у надреалистичком захтеву да се целина људске духовности ограничи само на садржаје подсвести. Унутрашњи живот је сувише разгранат да би се дао свести само на једну компоненту. Аутоматско писање и асоцијација идеја не допиру до најдубљих слојева свести, јер је ферментација осећања, а не ферментација идеја „најдубљи живот личности”. Петровић заговара једно знатно отвореније одређење књижевног стварања као „мобилизације свих моћи свести“, односно ангажовања целине креативних потенцијала људске личности, свесног и подсвесног, ра-

⁴ Руски математичар и филозоф Пјотр Демјанович Успенски у књизи *Четврта димензија* (1909), под утицајем америчког теозофа Хинтона, развија идеју о четвртој димензији као парапсихолошком феномену који треба да обухвати све оне појаве које измичу званичној физици (USPENSKI 2007).

ционалног и нагонског. Ипак, кључно је питање аутентичности оних садржаја које надреализам, и не само он, олако проглашава за аутентични израз подсвести. Растку је блиско становиште да се у самосвесном уметничком чину, сталним корекцијама и тражењима, може обезбедити поетички легитимитет и, првенствено, језичка аутентичност садржаја које проглашавамо подсвесним. Уместо да нуди мистификацију у облику наводног аутоматског писања, уметник промишљено развија поетичке стратегије не би ли свој израз обликовао тако да делује што непосредније. „Тек сталним свесним поправкама у стању смо дати сву непосредност једног свог подсвесног геста” (Петровић 1974д: 469). Расткови ставови блиски су погледима на књижевност које у то време имају његови савременици Т. С. Елиот и Вирџинија Вулф када пишу о томе како се у хаосу језика и слика модерне књижевности осећа, мање или више, дискретно присуство луцидне свести. Та доследна поетичка самосвест која успоставља тешко проходан језички лавиринт, жели „да по сваку цену открије пламсање оног најскривенијег пламена који блеском шаље своју поруку мозгу,” пише Вирџинија Вулф о *Уликсу* (Вулф 1959: 84).⁵

Петровићево схватање подсвести и могућност њене језичке артикулације формирано је у дослуху са идејама америчког психолога Вилијама Џејмса, на кога се, као и Винавер, често позива у својим есејима. Брат романописца Хенрија Џејмса – Вилијам данас је познат као аутор термина „ток свести”. У књизи *Принципи психологије* (1890) развио је идеју да свест није устројена консекутивно попут ланца или низа, него као динамично струјање, попут тока или реке, обухватајући распон од разумом неконтролисаних психичких процеса до логички уређених мисли (Едел 1962: 47). Претходећи каснијој Јунговој теорији архетипова, Џејмс, а за њим и Растко, сматра да подсвест не обухвата индивидуалне сфере личности, него задире у домен колективног, Растко ће рећи расног. „Оно што је подсвесно, и што је живот подсвести [...] у својој вредности није ништа друго но баш живот врсте, расе, племена и друштва. Тек развијањем свесних интелектуалних снага, виших слојева јединке, развијала се индивидуална сила у човеку, опредељивала се његова особена вредност и карактеристика” (Петровић 1974ђ: 357). Пут до аутентичних садржаја подсвесног Растко ће, за разлику од надреалиста, наћи у декомпоновању језика и то изразитије у романима него у поезији. Али и то разарање синтаксе и лексике, које је као резултат дало особени Растков израз заумног или непојмовног језика блиског техници тока свести модернистичког романа, није било сасвим произвољно, него знатним делом посредовано архаичним културним памћењем и искуством инфантилног. Зато није чудо што је о природи језика

⁵ Рани Кишов есеј *О ирационалном: кроз књижевне теорије* (1959) даје преглед поетичких стратегија „организације” ирационалног у новијој књижевности. У идејама о „свесно организованом несвесности” могу се препознати аутопоетички путокази касније Кишове поезике (Киш 2007).

модерне поезије Растко највише писао у студији *Младићство народног зена*, објављеној исте године када и поменута критика надреализма (1924). Алхемија речи за којом трагају песници од Рембоа до дадаиста, али и лингвистичка истраживања Романа Јакобсона и филозофија језика Лудвига Витгенштајна све се интензивније интересују за инфантилне језичке игре и искуство фолклора. „Цела поезија подсвести, асоцијација, аутоматизама приближавала се и нехотице више народу, бројаницима, ако се тако сме рећи, но што је продужила уметност која непосредно била за њом” (Петровић 1974ђ: 357).⁶ Приметно је да у овој студији, која је у исти мах састављена и као антологија усменог стваралаштва, својеврсна претходница каснијим Попиним зборницима *Од златна јабука* (1958), *Урнебесник* (1960) и *Поноћно сунце* (1962), Растко пише о комичном и гротескном као особеним манифестацијама „импулса за самоодржањем” у колективном духу. Реч је о оним књижевним и културним феноменима који спадају у домен карневалске слике света, како ће их касније одредити Бахтин. Испитивање облика „модерног фолклора”, како га Растко назива наглашавајући њихову сличност са језичким експериментом авангардне књижевности, у серији есеја из средине двадестих година дошло је као резултат ауторовог авангардног искуства у Паризу. Занимање фовиста за црначке артефакте или кубиста за иберијску пластику иницирали су Растково студиозно бављење старијим слојевим српске културе, од остатака паганских обичаја у лирским песмама до средњовековног фреско-сликарства и архитектуре. „Био је први који је таквим очима гледао наш Средњи век”, пише Марко Ристић, „очима песника Двадесетог века, очима које су већ биле виделе Сезанове, Ван Гогове, Гогенове, Деренове, Пикасове, Бракове слике” (Ristić 1966: 175–176). Под утицајем струјања у тадашњој антропологији и психологији Растко ће развити методу „археолошког” читања усмене књижевности која настоји да идентификује и издвоји различите слојеве културе, наталожене током историје око првобитног митолошког језгра. То ће показати суптилном анализом баладе *Женидба Милића барјакџара*, која у целини Петровићевог опуса указује на важно поетичко средиште око којег се групишу слике света и подсвесне визије романескних јунака. У првом делу *Дана шестог*, главни јунак Стеван Папа-Катић покушава да артикулише различите слојеве мисли и слика који се истовремено роје у његовој свести док се у исти мах у природи разлиставају геолошки слојеви и раседи земљине коре. Није случајно што у другом делу романа Стеван постаје палеонтолог опседнут остацима прошлости који постоје паралелно са савременом цивилизацијом, и визијама истовременог постојања милијарди светова који путују бескрајем васионе. Присни однос који се успоставља између тела и природе, аналогија између микрокосмоса у човеку и макрокосмоса чији је човек део, те убеђење да свака промена у сфери материјалног

⁶ О Растковом језику опширно пише Новица Петковић у студији *Пукошина у језику* (Петковић 1999).

има свој одговор у домену духовног живота, творачка су језгра Расткових романа из којих се генеришу приповедачки поступци, композиција и језик. Величанствени завршетак *Дана шестго̄*, у који је уткано и сећање главног јунака на једну од најстаријих народних песама *Изједен овчар*, о небу осутом звездама и пољу прекривеном овцама, има своје рано митопоетско упориште у есеју *Младићство народно̄ генија*, где Петровић вели да „живот људи на земљи, ако има једну трагичну аналогију са животом целе природе, ако се природа и људи узајамно симболизирају, онда свака песничка хипербола, метафора, поређење итд. не значе само један уметнички облик, него непрестано спајање судбине човекове и природе целе, и то помоћу сликовитог проширивања језичког и песничког израза; значи непрестано струјање њихових живота и пулсација, која једино овде у уметности може бити слична оној у космосу” (Петровић 1974ђ: 320).⁷

Расткови огледи о фолклорној књижевности и колективном духу у знаку су митопоетске слике света која доминира и у његовим романима, чија је поетика блиска оном књижевном моделу који би се могао назвати енциклопедичношћу у митском или архетипском кључу, где је јединство наративне структуре обезбеђено „симболима, обично сликама које се понављају довољно често да би се препознали као елементи тоталног књижевног искуства” (Фрај 2007: 435). Таква визија света и човека није у супротности са Петровићевом опсесијом модерним научним достигнућима психологије, антропологије, физике или космологије. Заправо, до митског и архетипског у култури Растко је и дошао применом искуства и метода модерних хуманистичких дисциплина. Довољно је погледати списак литературе на крају студије *Младићство народно̄ генија*, која обухвата текстове Емила Диркема, Лисијена Леви-Брила, Макса Милера, Лубора Нидерлеа и других.

Док је у есејима о сликарству Растко писао о новом доживљају времена и простора који је формулисала теорија релативитета, а уметност свесрдно прихватила, у његовим огледима о модерном европском роману управо ће Алберт Ајнштајн бити један од главних „јунака”. Занимљива је блискост коју ће Ајнштајн потенцирати између просторно-временског континуума, што га постулира физика, и митске, односно религиозне визије свеопште повезаности света, одредивши двадесети век као доба нове, космичке религиозности. „Ви ћете тешко наћи дубљи истраживачки научни дух коме не би била својствена нарочито једна религиозност. Али се ова религиозност разликује од оне наивног човека. Овом последњем бог је једно биће у чије стање он полаже своје наде, чије се казне он боји – једно сублимирано осећање, као у односу детета према родитељу – једно биће према коме он у неку руку стоји у личном односу, ма колико тај иначе био пун поштовања. Али је истраживач прожет каузалитетом свега што се дешава. Будућност њему није мање потребна и одређена него прошлост.

⁷ О Растковој концепцији „живог космоса” пише Бојан Јовић (Јовић 2005: 142–152).

Морално није њему никаква божанска, него чисто људска ствар. Његова религиозност лежи у заносном дивљењу пред хармонијом природне законмерности, у којој се испољава један тако надмоћан ум да је све оно разумно у људском мишљењу и одређивању према томе – један потпуно ништаван одсјај” (АЈНЏТАЈН: 1955: 17). У просторном и временском бескрају митопоетски доживљеног универзума у роману *Дан шестии* главни јунак ће човека видети као сићушни светли прах у вихору вечности.

Поред ликовних критика с почетка двадесетих година, огледа и студија о фолклору, објављених половином исте деценије, трећу групу Расткових есеја чине они о европском роману, настајали почетком тридесетих година, у време када интензивно почиње да ради на свом најамбициознијем делу – *Дану шестом*. Синтетички обухватајући готово све значајне прозне тенденције тога времена, Растко даје јасне обресе једне могуће поетике романа која је иманентно присутна у књизи коју тада пише. Његову пажњу првенствено привлаче дела у којима види присуство сензибилитета и духа модерног доба, у којима препознаје уметнички одговор на сазнања новије психологије, атропологије и физике и која, коначно, сложеношћу приповедачког и композиционог поступка теже да што свеобухватије изразе свет и човекову позицију у њему.

Али и међу романима деветнаестог века Растко издваја једно дело универзалистичких претензија, које ће се показати необично важним за разумевање *Дана шестог*. Као и Џејмс Џојс или Милош Црњански, Петровић похвале упућује Толстоју, што делује противречно авангардном духу и, бахтиновски схваћеној, полифоној структури модерног романа. У есеју *Од Сџендала и Толстоја до данас* (1931) доводе се у везу две епопеје парадигматичне за античку и нову епоху – *Илијада* и *Раи и мир*. Растко је фасциниран грандиозним захватом историјских догађаја који задобијају размере судбинског за колектив и појединца. Обе књиге показују се као важне за разумевање човековог цивилизацијског хода и поимања његовог смисла: „Између *Илијаде* која је на почетку ове или која је чак на почетку једне претходне цивилизације, и Толстојевих страница, ми не видимо ниједну књигу у којој би збивање укупног људства и збивање човека понаособ било тако опсежно и узрочно обухваћени заједничком авантуром. У једној и у другој књизи, и у размаку који постоји између те две књиге, види се шта је човечанство било од увек, а шта је дух човеков превалио у оцењивању онога што је човечанство” (Петровић 1974е: 212). Док ће Црњански у повратку из рата видети најтужнији доживљај човека, за Растка је сам рат највећи и најтрагичнији догађај човечанства, који искушава све физичке, моралне и духовне потенцијале колективног и индивидуалног постојања. Приказати тоталитет света у рату за књижевника није само питање поетике и приповедања него и хуманизма и етичког става.

Из овог есеја очигледна је Петровићева заокупљеност романом-епопејом, који би композиционо обухватао два паралелна тока – светскоисторијску и универзалну позорницу дешавања („оно што се збило у човечанству,

са човечанством целим”) и трагичну ситуацију појединца („Човечанство живи, преживљује, али је слепо, глуво, немо, без човека као јединке”). И поред замерки које упућује тенденциозности и аристократизму *Рајџа и мира*, Растко ово дело види као димичну целину у којој се истина јединке сукобљава са истином колектива или пристаје уз њу, а приповедачко умеће успева да обједини огроман број елемената у комплексну слику рата виђе-ног „крз читав низ људи, крз разне субјективне обојености, са разних перспектива и под разним угловима” (Петровић 1974е: 214). Такво Толстојево приповедање о рату упоредиво је једино са описом битке код Ватерлоа у Стендаловом роману *Црвено и црно*, у којем Растко уочава како се слика ратног хаоса формира у психолошким реакцијама неколико учесника и то без тенденције ауторског приповедача да различите перспективе насилно синтетиче и подреди свезнајућој визури. Међутим, у односу на Стендала, Толстојева романескна визија рата не тежи само психолошки заснованој аутентичности него и универзалном смислу људске судбине, што је виђе-но само у старим еповима. На плану композиције и приповедања Толстој, такође, надмашује своје савременике јер тежи тоталној визији која обухвата не само уметничку интерпретацију веродостојних догађаја него и оне могућности историје које се крију у домену несвесног и неисказивог: „Толстој је из збирки замишљених, несвесних и неисказивих сведочанстава створио своју велику композицију” (Петровић 1974е: 215).⁸

Занимљиво је упоредити ова Расткова тумачења са ставовима Виктора Шкловског и Михаила Бахтина. У познатој студији *Грађа и стил у Толстојевој роману „Рајџа и мир“* (1928) Шкловски доказује како се у приказивању догађаја „јунаковим а не ауторовим очима” у Толстојевој приповедању остварује онеобичавање као поступак изузетне уметничке, али и сазнајне вредности јер се њиме сижејно модификује и „деформише” документарна грађа (Шкловски 1984). У књизи *Проблеми њојетике Досјојевског* Бахтин примећује сличан однос успостављен између приповедача и ликова у роману *Рајџа и мир*. Главни јунаци не живе у затвореним световима. Напротив, њихове су појединачне истине многоструко испреплетене, споре се и слажу о фундаменталним питањима. „Андреј Болконски, Пјер Безухов, Левин и Нехљудов имају развијене сопствене видокруге, који се понекад *џојово* поклапају са ауторовим (то јест аутор понекад гледа на свет њиховим очима), њихови се гласови понекад *џојово* сливају с ауторовим гласом” (Вантин 2000: 70). Бахтинове оцене сасвим су блиске неким запажањима Шкловског. Међутим, овако успостављен однос аутора и јунака води монолитном „сливању”, а не полифонији равноправних гласова до које Бахтин држи, и

⁸ Говорећи о односу књижевности и историје у Толстојевој *Рајџи и миру* Жак Рансијер у есеју *На бојном њољу: Толстој, књижевност, историја* примећује: „Општој фикцији стратега која сачињава науку историчара, књижевност супротставља истину саткану од онога што сведоци знају и онога што им остаје непознато, од свесног деловања појединца и од несвесног закона који их повезује” (RANCIERE 2008: 79).

зато у наставку вели: „Али ниједан од њих није на истој равни с ауторовим речима и ауторовом истином, и ни с једним од њих аутор не ступа у дијалогске односе. Сви су они, са својим видокрузима, својим истинама, тражењима и споровима укључени у монолитно-монолошку целину романа која их све дефинитивно формулише, романа који код Толстоја никада није ’велики дијалог’ као код Достојевског” (ВАНТИН 2000: 70).

У контексту ових теоријски различито заснованих тумачења Толстојевог романа, из којих проистичу и различите вредносне консеквенце, уочавају се обриси поетичке интриге првог (ратног) дела романа *Дан шестии*, који Растко почиње да пише почетком тридесетих година, студиозно испитујући наративне технике од Толстоја до Џојса и Хакслија. Могло би се, у први мах, рећи да Растко чита Толстоја онако како Бахтин тумачи Достојевског – уочавајући неподударача приповедачевог и јунакових виђења. Очигледно га занимају могућности вишепланског приповедања о сложенем комплексу ратних дешавања. Међутим, поређење које Растко прави између Толстоја и Достојевског, дајући предност првом, открива романескни интерес да се појединачна мисао или видокруг јунака увек интегрише у целину универзалног, општељудског искуства које задобија размере и смисаоне обресе мита. „Знамо да је потенција и комплексност мисли једног Кирилова или Ивана Карамазова код Достојевског надмашила потенцију и сложеност мисли кнеза Андреје. Али је мисао овога последњег дата у једног таквој акустичности збивања, са таквим перспективама, кроз пламени живот целог човечанства, да једино мисао Хамлета [...] звучи тако трагично у целој писаној легенди људској” (ПЕТРОВИЋ 1974е: 213–214). Ипак, било би погрешно закључити да је у овом есеју Петровић разрешио све стваралачке дилеме свог ратног романа. Иманентна поетика *Дана шестии* управо открива знатно присуство романескног искуства Достојевског, првенствено у настојању приповедања да продре у дубину јунакове свести откривајући супротстављене етичке и идеолошке побуде. „Човек је комплекс најразличитијих особина, остварених и неостварених, свесних и несвесних, тежњи и нагона, чији су, социјално узети, квалитети час позитивни а час негативни” (ПЕТРОВИЋ 1974б: 256). Јасно је и да је Растка Толстојев роман привукао због композиционих решења која се односе на широко засновану визију света у рату, односно интегралистичким наративним потенцијалом да се све индивидуалне судбине повежу у тоталитет општељудског трајања.

То да хуманистички смисао и вредност књижевности проистиче из њеног учествовања у „општем космичком животу човека и људства и универзума материје и енергије” биће један од кључних Расткових ставова у серији есеја о модерном роману *Сиварносѝ у сѝраној и нашој књижевносѝи* (1931). Поимање света и човека на почетку двадесетог века радикално се изменило након великих научних открића, али и након трагичног искуства рата, који је показао да „људски живот у једном космичком тренутку и вреди све и не вреди ништа” (ПЕТРОВИЋ 1974е: 224). Представити микро-

космос човекове свести у једном космичком тренутку врхунски је изазов који је пред роман поставио Џојсов *Уликс*. Као и Херман Брох, и Растко Петровић у овом роману види епохално уметничко остварење које репрезентује далекосежне промене у свим доменима људске духовности почетком новог века. У „нахраћености”, односно сазнајној и језичкој пуноћи Џојсовог романа Растко највећу пажњу посвећује „психолошкој механици” јунака, чија је свест, захваљујући искуству модерне психологије и експерименталним приповедачким поступцима, неупоредиво комплекснија од ликова дотадашње прозе. Растко први пут у нашој критици прецизно анализира и показује уметничке домете технике тока свести. Управо ово критичко преиспитивање омогућило му је да недуго потом ток свести поетички заснује и у првом делу *Дана шестіого*, дајући му нови смисао и другачије наративне могућности у односу на Џојсов роман.

Уместо ауторски посредоване психолошке анализе модерни роман настоји да успостави директну реконструкцију психолошког симултанитета. Међутим, као што у Толстојевом роману истиче интегралистичку тенденцију да се судбина појединца увек посматра као део универзалног искуства о људском трајању, Петровић и у Џојсовој приповедачкој техници, фокусираној на микрокосмос јунакове свести, такође уочава како оно индивидуално и непоновљиво у јунацима задобија значај општељудског. Изванредан је Растков опис динамичности психичког живота, што се у роману тока свести остварује мултиплицирањем једног тренутак у хиљаде асоцијативно повезаних тренутака у непрекидном испреплетаном току појединачног и колективног постојања. У „замршеном механизму” Џојсовог романа пратимо како се „један тренутак који проживљује човек претвара у хиљаде различитих тренутака у њему, а хиљаде других тренутака што је пре доживљавао доводи у везу са њима, али тако да се тај механизам не диже из заједничке судбине врсте и њене јединке” (Петровић 1974б: 264).

У техници тока свести Растко Петровић не види само нове могућности уметничке спознаје и артикулације човековог идентитета, него и резултат епистемолошког и поетичког преокрета, насталог у самој методологији романа. Бахтиновски речено, успоставља се сложена естетска активност између приповедача, јунака и читаоца, у којој приповедач не мора нужно да објашњава свој стваралачки поступак, начин на који је до њега дошао, нити да открива научне или било које друге изворе свог знања. „Романсијер може дати директно оно до чега је дошао анализом не показујући читаоцу којим је путем до тога дошао, уводећи читаоца тако у сам центар живота, најдубљег и најзначајнијег” (Петровић 1974б: 282). У оваквој позицији романописца може се препознати нешто од фигуре уметника као Бога творца о којој говори Стивен Дедалус у Џојсовом *Порџрејџу уметника у младости* доказујући савршенство драмског облика књижевности. „Уметник као Бог творац остаје у свом делу или поред, или иза, или изнад њега, невидљив, оплемењен толико да више не постоји, равнодушан, и обрезује нокте” (Džois 2005: 271). Растко је управо фасциниран могућношћу романа да драмски

или филмски реконструише тоталитет људске свести уклањајући при томе приповедача као коментатора и посредника. Међутим, да би та књижевна илузија била аутентична и имала уметнички легитимитет, она мора бити заснована на познавању научних метода, знања из психологије, атропологије и физике која, сама по себи, углавном нису предмет приповедања, попут теорије релативитета у *Уликсу*, него су имплицитни део поетичке свести романа.⁹ Та веза између уметности, науке и мита једно је од кључних обележја савременог доба. Растку се чини да је универзум, како га види теорија релативитета, само научна експликација архетипова који већ постоје у дубинама човекове свести и манифестују се у творевинама колективног духа. Ајнштајнова реч „променила је цело наше поимање универсума, последње поимање универсума које изгледа увек исто тако укорењено у нама као и основни инстинкт живота” (Петровић 1974б: 264).

Док Џојса одређује као снажног реформатора под чијом се језичком бруталношћу и силином борбе са материјалом „разламају утврђене ограде романа”, Растко у Прусту види виртуоза рафиниране анализе који другачијим приповедачким поступком такође тежи да реконструише симултанizam човекове мисли. Богатство тема, догађаја и ликова у Прустовој романескној енциклопедији, која „хоће да забележи све”, у знаку је апсолутне спиритуализације захваљујући неухватљивој мистици времена. Растко Петровић највише пажње посвећује приповедачким механизмима и асоцијативним везама којима се остварује доминација субјективног времена. Доживљаји не улазе у приповедачки ток по својој логичкој структури, него по својим квалитетима. „Квалитет једног новог доживљаја, ма колико изгледао безначајан, у стању је да га са целим тим добом живота доведе пред нас. Зато су враћања доживљаја кроз снове, ослобођене од контроле конкретних сећања, тако реална и узбудљива” (Петровић 1974б: 238). Поредити рафинирану и хармоничну Прустову прозу са бруталношћу и „несавршеношћу” Џојсовог приповедања, Растко предност даје ирском аутору јер од њега почиње револуција који ће временом еволуирати у мноштво нових могућности, али, ипак, заузима и критичку дистанцу према Џојсовом приповедању. Стилској и асоцијативној разузданости коју ће Растко духовито назвати „елефантијазисом”, потребно је „припитомљавање” и то управо оно које чини Вирџинија Вулф. Након реда и мере којима њена проза стишава језички експеримент *Уликса*, овај роман делује дешифровано. Петровић већ у том тренутку учача раслојавање и модификовања Џојсовог поетичког искуства, оно што ће каснија критика назвати „смањивањем џојсовске архитектонике” (EDEL 1962: 128)¹⁰ и што се може приметити и у *Дану ше-*

⁹ Иако се теорија релативитета у Џојсовом роману нигде не помиње, Херман Брох указује на то да је Ајнштајнова теза да „у медијум приказивања спада и субјект приказивања” окосница приповедачких стратегија у *Уликсу* (Врон 1979: 154–155).

¹⁰ Важно је Растково критичко промишљање монументалне величине и несавршеност *Уликса* која ће, верује Растко, одредити будућност романа у новом веку, упоредити са доцнијим Кишовим ставовима. „Сви смо ми модерни изашли не из Џојсовог шињела,

стиом. Након бурлескне визије историје у првом роману, Растку је почетком тридесетих година ближе искуство романа Вирџиније Вулф *Госпођа Далавеј и Излеј на свеџионик*, који развијају могућности тока свести, асоцијативности и симултанитета, али одустају од пародијске деструкције и стилске хетерогености. Растко пажњу посвећује још једном аутору постуликсовског типа романа – Олдосу Хакслију. Сложена композиција *Контрапункта*, заснована на модулацији различитих тоналитета, односно сазнајних перспектива, врхунац је, сматра Петровић, примене научних метода у модерном роману. Али постигнути уметнички ефекат успоставља другачији тип истине од оне научне. Велики број лица, не само у Хакслијевом, него и у романима Вирџиније Вулф, своју сензибилност и мисли усмеравају једни ка другима узалудно покушавајући да успоставе жељену комуникацију. „Никад једно осећање или реч нису управљени ономе који би их разумео, који их очекује, већ лицу које баш узалудно то очекује од неког трећег” (ПЕТРОВИЋ 1974б: 272).

Потреба за поузданим сазнањем и веродостојним документом људског постојања у универзуму испољава се подједнако и у књижевности и науци савремене епохе. Међутим, и научна и уметничка истина некада се указују као деформација оног што нам се чини тако очигледним. Тек онеобичавањем, парадоксалним обртом или сагледавањем добро познате ствари из нове перспективе открива се истина, што Растко објашњава на примеру фотографских снимака архитектонских конструкција, о чему исте године пише и Валтер Бенјамин у есеју *Мала историја фототографије* (1931). Ајфелова кула, снимљена из подножја, или Бруклински мост, сликан са уласка, примери су када „фотограф неће да снимити шта су те конструкције као сврха, већ шта су као изградња. Њина истина нам тада изгледа баш деформација њих” (ПЕТРОВИЋ 1974б: 225).¹¹ Уметност је свакако склонија оваквом облику перцептивних „деформација” стварности, којима се (раз)открива истина о свету, о чему је Растко писао и у ранијим есејима, првенствено у *Хелиотерапији афазисе*, када је понудио неколико репертоара језичког онеобичавања конвенционалних израза и форми. Овде нас, међутим, више занима однос, тачније разлика између уметничке и научне истине. Растко верује да роман има ту могућност сабирања знања и метода из различитих научних дисциплина, обнављајући синкретичку слику света, каква постоји у миту. Много више него теорија релативитета или психоанализа, роман долази до трагичне спознаје човековог постојања у универзуму, што је можда и најхуманије знање свеколике духовности.

него из Џојсовог кошмара, из џојсовског величанственог пораза! Модерни европски и амерички роман заправо и не чини ништа друго него покушава да Џојсов величанствени пораз претвори у мале појединачне победе” (КІЅ 2006: 238).

¹¹ Бенјамин ће, позивајуће се и на нека Брехтова запажања, писати о могућностима фотографије да уместо репродуковања реалности постане уметност тиме што ће „праву реалност гурнути под функционалну димензију”, постајући „фотографско конструисање” (BENJAMIN 2007: 27).

Нигде као у књижевности не види се судбина духа човечанства који је „тако јединствено исткан из оног што вреди као усхићење и блаженство, кад је остварење и победа, и као демонство кад је унапред осуђено на пропаст” (ПЕТРОВИЋ 1974б: 242).

Растков идеал да роман изрази тоталитет света врхунац је у есеју *Мисао*, објављеном исте године када и роман *Људи зоворе* (1931). Могућност да људски дух обухвати све што је икада изговорено и написано, да спозна вавилонску библиотеку човечанства, у којој су похрањена сва постигнућа и напори, то је идеал коме, сматра Петровић, тежи савремени књижевник: „Чути, као далеки и блиски шум, као брујање, све оно што говоре, што су говорили и што ће говорити људи свих времена и човечанства; моћи прочитати све што су записале људске руке. [...] Видети целу духовну историју бивања и човечанства” (ПЕТРОВИЋ 1974ж: 473–474). Таква интегрална мисао која би сагледала тоталитет постојања била би у стању не само да предвиди него и да се сусретне са будућношћу, дакле са временом у коме ми данас сусрећемо Расткову мисао, која је пре осамдесет година веровала да ће живот човека двадесет и првог века свакако бити технички савршенији, али „исто тако величанствен, сложен и узалудан као наш” (ПЕТРОВИЋ 1974ж: 474). Ако се већ не може обухватити тоталитет људских постигнућа, књижевна имагинација има моћ да спозна и изрази могући тоталитет појединачне људске свести, која је у дослуху са искуствима и симболима који припадају духовном наслеђу читавог човечанства. Слично Вирџинији Вулф, која у есеју *Модерна проза* (1919) ставља пред романописца изазов да испита свест обичног човека у једном обичном дану, Растко даје пример човека који јури градом: „У једном тренутку било шта што је угледао или додирнуо у пролазу подсети га, и несвесно, на нешто што се чини мистично и велико. Он не зна шта је то, али док је задуван, док трчи, мисли, интензивно мисли. Затим губи то, и око њега опет само ларма кола, вика пролазника, а њему страх да ће задоцнити” (ПЕТРОВИЋ 1974ж: 475).¹² Тај изазов да роман артикулише тоталитет појединачне свести кроз коју исјава мистично и велико искуство колективне духовности Растко ће покушати да оствари у роману *Дан шестии*.

Очигледно је да се Петровићеви есеји групишу око његових романа. Док се у ликовним критикама и студијама о фолклорном стваралаштву експлицирају поетичка питања везана за *Бурлеску*, дотле текстови о европском роману с почетка тридесетих година стоје у дослуху са поетичким видокругом *Дана шестии*. Овај однос експлицитне и иманентне поетике у делу Растка Петровића можда је приближи односу који се неколико деценија касније успоставља у опусу другог значајног аутора енциклопедијске поетичке провенијенције – Данила Киша.

¹² „За тренутак испитајте свест обичног човека у обичан дан”, пише Вирџинија Вулф имајући у виду прве објављене одломке из Џојсовог *Уликса*, „у свест улазе миријаде утисака – тривијалних, фантастичних, пролазних. Са свих страна долазе – непрекидан плушак атома” (Вулф 1956: 82).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Вулф, Виржинија. Модерна проза. *Есеји*. Београд, 1956.
- ДЕРОКО, Александар. Месец дана с Растком у Паризу и још по нека сећања. *Летопис Мајинце српске* (1979) 423/ 5.
- ЈОВИЋ, Бојан. *Поетика Раси́ка Пејировића*. Београд: Народна књига, 2005.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. Пукотина у језику. Новица Петковић (ур.). *Песник Раси́ко Пејировић*. Београд, 1999.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. Реч и сила развића. *Поезија. Сабињанке*. Београд: Нолит, 1974а
- ПЕТРОВИЋ, Растко. Стварност у страниј и нашој књижевности. *Есеји и чланци*. Београд: Нолит, 1974б.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. Поводом смрти Марсела Пруста. *Есеји и чланци*. Београд: Нолит, 1974в.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој уметности. *Есеји и чланци*. Београд: Нолит, 1974г.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. Живо стваралаштво и непосредни подаци подсвести. *Есеји и чланци*. Београд: Нолит, 1974д.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. Младићство народног генија. *Есеји и чланци*. Београд: Нолит, 1974ђ.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. Од Стендала и Толстоја до данас. *Есеји и чланци*. Београд: Нолит, 1974е.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. Мисао. *Есеји и чланци*. Београд: Нолит, 1974ж.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. *Дан шестии*. Београд: Нолит, 1977.
- ТРИФУНОВИЋ, Лазар. Уметничка критика Растка Петровића. Ђорђевије Вуковић (ур.). *Књижевно дело Раси́ка Пејировића*. Београд, 1989.
- ТРИФУНОВИЋ, Лазар. *Сликарски њравци XX века*. Београд: Просвета, 1994.
- ФРАЈ, Нортроп. *Анајџомија кријиике: четиири есеја*. Горана Раичевић (прев.). Нови Сад: Академска књига, 2007.

*

- АЈНШТАЈН, Albert. Religioznost naučnog istraživanja. *Moja slika sveta*. Nika Milićević (prev.). Sarajevo, 1955.
- APOLLINAIRE, Guillaume. Slikari kubisti. *Novi duh*. Jure Kaštelan (prev.). Split, 1984.
- ВАНТИН, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Milica Nikolić (prev.). Beograd: Zepeter Book, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Kriza romana: Uz Döblinov. *Berlin Alexanderplatz. Estetički ogledi*. Truda Stamać (prev.). Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *O fotografiji i umetnosti*. Jovica Aćin (prev.). Beograd, 2007.
- БРОН, Herman. Džejms Džojс i savremenost. *Pesništvo i saznanje*. Svetomir Janković (prev.). Niš: Prosveta, 1979.
- DŽOJS, Džejms. *Portret umetnika u mladosti*. Petar Ćurčija (prev.). Beograd, 2005.
- EDEL, Leon. *Psihološki roman*. Emilija Kuzmanović (prev.). Beograd: Kultura, 1962.

- KIŠ, Danilo. O iracionalnom. *Varia*. Beograd: Prosveta, 2007.
- KIŠ, Danilo. Doba sumnje. *Homo poeticus*. Beograd: Prosveta, 2006.
- RANSIJER, Žak. *Politika književnosti*. Gordana Prodanović (prev.). Novi Sad: Adresa, 2008.
- RISTIĆ, Marko. Rastko Petrović (1957). *Prisustva*. Beograd: Nolit, 1966.
- SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France – 1885 to World War I*. New York, 1968.
- ŠKLOVSKI, Viktor. *Građa i stil u Tolstojevom romanu „Rat i mir“*. Biserka Rajčić (prev.). Beograd: Nolit, 1984.
- USPENSKI, Pjotr Demjanovič. *Novi model univerzuma: načela psihološkog metoda primenjena na probleme nauke, religije i umetnosti*. Goran Bojić (prev.). Beograd, 2007.

Predrag Petrović

WHAT IS NOVEL TO BE FED WITH?
POETIC VIEWS OF RASTKO PETROVIĆ

Summary

The paper investigates explicit poetics of Rastko Petrović dedicated to the issues of modern painting, literature and, in particular, novel. Petrović's essays are grouped around his novels. While the fine-art criticism and studies about folklore creations from the first half of the 1920s explicate poetic questions related to *Burleska Gospodina Peruna Boga Groma* (*Burlesque of the Lord Perun, God of Thunder*), the texts about European novel from the beginning of the 1930s correlate with the poetic horizon of *Dana šestog* (*On the Sixth Day*). Among the modernist novels, Rastko's attention was drawn precisely by the works of the encyclopedic poetics, in the first place by Joyce's *Ulysses*. While in the poetics of Ivo Andrić and Miloš Crnjanski one can talk about the meaning of human existence which is formed in the entirety of the historical and social events, Rastko Petrović both as a novelist and as an interpreter of novels was obsessed with much wider dimensions – the cosmic one, which is an area of incessant interrelation between matter and energy, and the metaphysical one, which is in the sign of immeasurable mythical and spiritual forces.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија

pedja611@yahoo.com

Мр Јелена В. Јовановић

ПРИПОВЕДАЧ-ЛИК: ЉУБА ШАМПИОН У РОМАНУ
КАД СУ ЦВЕТАЛЕ ТИКВЕ

Рад се бави проблемом комуникације у ланцу писац – приповедач – наратор – читалац у делу *Кад су цветале тикве*, писаном техником сказа. Тежња је уочавање присуства поменутих инстанци, њиховог међусобног односа и значаја за семантику дела. Полази се од мотивисаности приповедача да започне причу, која је заједничка свим аутодијегетичким приповедачима Драгослава Михаиловића. Затим се указује на особености наратора-јунака, ограниченог јединственом тачком гледишта, и везама које су остварене на релацији са наратором. Однос наратора и наратора осцилира током приче, откривајући нова значења.

Кључне речи: наратор, наратор, сказ, пролепса, наративни нивои.

Приповедачи су кључни чиниоци у делима писаним техником сказа и најчвршће везивно ткиво између писца и читаоца. Они се јављају као једини видљиви извори наратије. Исповедајући свој живот граде књижевне аутопортете. Зато је потребно да, читајући таква дела, непрестано имамо на уму пристрасност сваког портретисте који је заробљен својом тачком гледишта због социјалног, психолошког, друштвеног момента. Сваки од њих приказује себе и друге онаквим какви верује да јесу.

Да би се остварио утисак аутентичности, писац својим јунацима обезбеђује наративну ситуацију која поседује чврсте аргументе да баш у том тренутку и на особен начин започну приповест. То је код Михаиловићевих јунака осећање самоће и потпуне напуштености. Борислав Михајловић, бележећи своје утиске о прози Д. Михаиловића, повезује његову заокупљеност самоћом са осећањем које је писац искусио у властитом животу. „Остаће тако сам у животу младић из чијих ће каснијих дела тако снажно говорити жеља, готово молитва – да се не буде сам“ (Михаиловић 1978: 121).

Јунака *Тикава* самоћа подстиче на исповест. На унутардијегетичком нивоу она мотивише настанак приповести коју знајемо од Љубе Срете-

новића. На првим страницама романа експлицитно је дата у опису ситуације у којој се приповедач тренутно налази. Дванаест година у Шведској он не престано осећа носталгију за Србијом. Последње реченице романа представљају врхунац приповедачевог осећања узалудности и усамљености у туђем свету. Оне исказују његову наду у избијање неког „паметног рата“ када ће с пуним моралним правом коначно моћи да оде у своју земљу. До тада остаје песимистичка визија једне људске судбине која лежи у неусаглашености хтења и онога што живот донесе.

„А ви, ако некад одете на Душановац, погледајте га добро. Чујем да се доста променио; ако. Тада ћете се можда сетити да овде живи један човек који и кад стоји и кад хода, и кад се смеје и кад спава – плаче за њим; један човек који још може да се узда – једино у рат.“ (Михаиловић 1987: 118)

Осећај узалудности и промашености живота као и осећај да се ништа у њему не може поправити терају Љубу Сретеновића на преиспитивање прошлости. Зато усамљеност, из које он сада покушава да сагледа свој протекли живот, има и много сложенији смисао у склопу читавог романа. Његова исповест се превасходно и конституише кроз однос садашњег и прошлог живота, као покушај да се досегне до апсолутног сазнања о ономе што је било. Михаиловићев јунак свестан је да се у новом животу, који је започео у Шведској, није остварио – да је сам, без корена и потомства. Он не воли земљу у којој живи, схватања тамошњих људи потпуно су му страна; сам признаје да љубав између њега и Инге личи на љубав којом се воле инвалиди, син кога има заправо није његов. Оваква позиција омогућиће му да дође до сазнања о немоћи да усмерава и води своју судбину. Тренутна усамљеност, поред тога што истиче трагичну димензију текста, доводи и до општег закључка о готово неминовном трагичном крају сваког човековог деловања и о човековој осуђености на патњу, бол и страдање.

На површини романа налази се лака и једноставна прича о београдском мангупу који због почињеног убиства бежи у далеку Шведску. Изгнаник се сећа свог безбрижног детињства проведеног у кругу породице, бурне младости, а потом и несреће која упорно и силно разара цео један свет. Прича је временски омеђена на десетак година – од времена Другог светског рата у Београду до педесетих година прошлог века. Оне су у животу Љубе Шампиона испуњене догађајима који ће потпуно обесмислити његов живот. Најпре му хапсе оца и брата, потом силују сестру која се након тога убија; мајка не може да поднесе бол због губитка кћери и умире у душевној болници. Следи очева смрт, крах боксерске каријере и, као кулминација свега, преображај главног јунака у хладнокрвног убицу.

Бежећи од трагичне прошлости, гоњен и грижом савести што је постао гори од оних против којих се борио, Љуба Сретеновић нашао се у Естерсунду. Али ни просторна ни временска дистанца нису успеле да убла-

же трагедију живота. Преостала је прича као признање које ће оживети прошлост, у којој се можда може наћи оправдање за почињени злочин.

Поред наведеног временског и просторног, постоји и семантички оквир приче, за књигу много важнији, који се поклапа са њеним формалним оквиром. То су прве и последње реченице које изговара приповедач. У њима се осећа неутажива жеља за повратком на место где је срећа једино могућа, али и болно признање да је тако нешто равно немогућем.

„Не, нећу се вратити“ (Михаиловић 1987: 7). Овом антиципацијом која се налази на самом почетку романа подвучена је коначност одлуке јунака приче. Речца *не* додатно наглашава и емотивно интензивира речено. Осим тога, писац пролепсом наговештава неки догађај који ће, кад за то дође време, у целини испричати. Тиме већ на почетку побуђује радозналост читаоца за даљи ток приче. Овде је реч о репетитивној хомодијегетичкој пролепси. Она има важну улогу у грађењу заплета и читаочевих интерпретативних очекивања. Упозорава да су збивања која наилазе веома важна за развој догађаја и понашање јунака у току приче која следи. Док се читалац лишава оне врсте радозналости везане за коначну судбину јунака, повећава се његово интересовање за причу како је доспео у положај у коме се тренутно налази. Зато можемо закључити да у првом поглављу лежи „мотивациони чвор“ фабуларног низа романа помоћу кога писац гради структурално јединство приче.

Књига се временски, просторно и значењски завршава на месту одакле је и почела.

„И отад ми у ствари остаде још само једна, доста мрачна нада: да ће најзад избити неки мали, паметни рат. Јер дође ли до тога, тада ће ме сигурно позвати и ја ћу, чист и без потребе да се перем, мирно моћи да се вратим. Али кад данас, ево, у овом глупом свету више нема ни паметних ратова...“ (Михаиловић 1987: 118)

И приповедач, и слушалац, и читалац доживели су преображај. Једино оно што је наглашено на почетку остаје непромењено и извесно. Љуба Сретеновић остављен је себи саме у туђој земљи и међу туђим људима да се нада једино неком „паметном рату“ који ће донети коначно избављење од мрачних сила савести, које му не дају да се врати у завичајни Душановац. Тиме је читава прича добила оквир и поенту. Бескрајна исповест личности овим је потпуно психолошки образложена. Безнађе и потпуна усамљеност полуге су које покрећу бујицу сећања. Признањем је ублажен грех и бар накратко смирена савест.

У време када је књига писана и објављена изгледало је сасвим другачије, али из данашње перспективе можемо закључити да писац свог јунака не оставља без животне шансе, чак и ако је она лежала у неком далеком и готово потпуно немогућем рату. Онај ко данас чита књигу може помислити да је Шампион можда ипак успео да види свој Душановац и мирно сконча живот тамо где га је започео. Можда је писац у моменту стварања

био свестан сталног кружења историје и неминовности неког поновног сукоба на турском Балкану. Ако је последња страница писана са сасвим другом намером, време јој је накнадно обезбедило нове вредности и књигу учинило богатијом за савременог читаоца.

Пошто је прича мотивисана, јунак-приповедач уверљиво, као на филмском платну, открива сегменте своје драме. Она се прича лако, јер нема тзв. „великих тема“ и „универзалних истина“. На њеном почетку централно место заузима боксерска каријера београдског мангупа да би се проширила и с времена на време пресецала читав роман. Испрва изгледа да ова линија има задатак да заведе читаоца на површно читање. Тренинзи, мечеви, ринг, победе, порази, крошеи могу подсетити на паузе с намером да се читалац одмори од комплексне приче о историјским и политичким превирањима која у ратним и поратним годинама разарају породице и животе. Ипак, читава тематска линија везана за бокс мора се посматрати у ширем контексту и неодвојиво од осталих тематских слојева књиге. Колико је она важна у процесу развоја личности Љубе Сретеновића говори и реминисценција с почетка романа.

„А бокс ти је такав: може те научити добрим стварима – да осетиш да се не умире од сваког ударца и учини те готово неустрашивим или чак и мудрим, да више не примаш све тако како изгледа – а може те и за цео живот преплашити и душу затровати, тако да почнеш да уживаш у томе што у човека можеш да удараш као у цак.“ (Михаиловић 1987: 19)

У њој је трагично наслућена генеза личности од безбрижног младића, склоног лагодном животу, до немилосрдног осветника који мучки убија песницама. Овом реченицом Љуба Сретеновић, можда несвесно, први пут разоткрива себе и гласно признаје свој грех. Она је уједно и објашњење за велику потребу и других Михаиловићевих јунака да исповестима из личних живота заокупљају пажњу слушалаца. За Љубу Шампиона, то је начин, пошто живот не може исправити и изменити, да оправда себе и оплемени оне који имају слуха за његову трагедију.

Пошто већ говоримо о трагедији, а она у овој књизи заиста постоји (неки критичари је помињу и као трагедију по Аристотеловом моделу¹), можда се на овом месту ваља позабавити и трагичном кривоцом јунака. Њу треба потражити у најранијој младости Љубе Врапчета, у првом еротском иску-

¹ Љубиша Јеремић објашњава комплексност приче у *Тиквама* и као аргумент користи запажања раније критике, с којом је сагласан – да је „у спрегу трагичних и драматичних условности, пројектујући судбину свог јунака до архетипске општости, Михаиловићева књига обогаћена филозофским искуством и, чак, многим својствима античке трагедије“ (Јеремић 1978: 159).

Пишући о лику Љубе Шампиона Иван В. Лалић додаје: „У његовој судбини, која нам је приближена у перспективу непосредног суочавања са кључним епизодама његовог живота, постоји једно трагично језгро које скоро да је обликовано по Аристотеловим рецептима о трагичном хероју“ (Лалић 1994: 7).

ству које је заправо брутална обљуба младе жене. Ту су корени етике по којој је васпитаван и због које ће морати да плати данак. Зато није случајно што у сећању и свести приповедача много година касније јасно одзвањају речи и израз лица силоване жене:

„Је л’ вас има још који? Је л’ вас има још, мајку вам ништачку?...
Је л’ вас има још таквих, мртву вам мајку!’
И псујући, жмури од беса...“

Бол и клетва девојке толико су упечатљиво дати да нам се чини да пред собом имамо библијску слику жртве чији је вапај стигао до Бога који ће касније, да би задовољио овоземаљску правду, послати анатему на кућу Сретеновића. Преступник је морао бити кажњен. Драгослав Михаиловић још једном прекида причу на правом месту што, по ко зна који пут, потврђује темељан и педантан рад писца на сваком сегменту књиге. Све је до танчина осмишљено и готово савршено реализовано. То је тај поштен однос према читаоцу о коме су говорили неки критичари у вези са стваралаштвом овог писца.

Својом причом приповедач открива и патријархалну породицу – њен морал као потпуно погрешну илузију о сигурности и срећи. Све оно што је понудила њему били су страх, немоћ, патња, бруталност и бол. Емотивно потпуно измучен и испражњен, он зарад истог тог патријархата пропада као човек. Убија како би уништио његов (девијантни) изданак, а тиме постаје гори представник истог соја. Оно што Апаш чини његовој сестри, пре неколико година радили су заједно другим женама. Трагедију главног јунака појачава чињеница да га је на први такав чин навео управо виновник сестрине несреће. На то ће га Апаш и подсетити непосредно пре него што му Љуба зада смртоносни ударац („Заборавио си да сам ти ја прву рибу наместио“ – Михаиловић 1987: 94).

Столе Апаш, у коме Љуба проналази компензацију за изгубљени узор који је имао у старијем брату, одбеглом у рат, формира код овог младића себи сродан систем вредности. Он се заснива на анималном нагону где опстаје јачи, суровији, лукавији. У том свету нема места за праштање, милосрђе, покајање. Бокс сад долази као манифестација таквог морала, који се као куга тих година ширио душановачким крајем.

„Некако, међутим, још за време рата, а поготову после њега, код нас је одједном постао врло популаран бокс.“ (Михаиловић 1987: 18)

И док једна група ликова бокс види као племениту вештину, другој је он само оруђе за демонстрацију силе и надмоћи. На тај начин, причом о боксу приповедач излаже читаву галерију ликова. На једној страни налазе се приповедачев брат Влада, Столе Апаш, Стари Перишић, Мита Мајмун, док су њима супротстављени Драганче Стојиљковић и капетан Зорић; на размеђи се кристалише лик Љубе Шампиона.

Прича о боксу открива алузију на стварни живот. Њом приповедач пласира наратеру своје схватање живота. То је сфера коју најбоље познаје и преко које може дати најживописнију слику својих представа. Уосталом, бокс је нит за коју је у тренуцима враћања у прошлост Љуба Шампион везао своју веру у овоземаљски опстанак. Зато је он и у Естерсунду наставио да се њиме бави. Напустио је ринг, али поучен сопственим искуством, жели да научи друге како да опстају и кад се конопци прекину – кад загосподаре животне финте, крошеи, директи, аперкати и понеки сфинг. Зато је значајан податак на почетку књиге који, откривајући његово тренутно занимање за спорт, антиципира везу са правим животом који је у свести приповедача једино могућ у завичајном Београду, на душановачком асфалту.

Приповедач линију о свом тренутном интересовању за бокс не шири, али му је важно да је макар узгред помене, јер то је веза која га спаја са прошлосту у којој је једино могао да се до краја оствари. „Уствари, ја сам овде, помало популаран. Опет због бокса. Тренирам фабрички клуб“ (Михаиловић 1987: 11).

Слушаоцу је предочено да не схвата олако и површно тематску линију одређену у боксу, јер ће управо из ње добити најтачније и најзначајније податке у којима се крије суштина приповедачеве исповести. С разлогом из епизоде у епизоду паралелно тече прича о боксерској каријери и животној бици. И у животу и у боксу правила су тачно одређена. Увек се кажњава онај који на било који начин и ради било ког циља покуша да од њих одступи. У почетку приповедач бокс схвата као „вештину“, „витешки дуел, обележје мушкости која се не манифестује насиљем већ борбом у равноправним условима“ (Цаџић 1973: 148), а сваку борбу као фер-плеј. Он је најпре део ведрога живота у коме јунак лагодно проводи дане и „гања рибе“ по Душановцу. Касније служи као прибежиште од све тежег живота, оптерећеног нагризањем илузије о срећи и моралу патријархалне породице и васпитања, као од сазнања о трошности и неморалу друштва које по сваку цену жели да моделује схватања појединца. Невоље постају све веће, а компензација у боксу слаби. Јунаку понестаје снаге – порази у животу су све интензивнији, а све је мање победа и у рингу. Зато у једном тренутку схватање бокса мора доживети преокрет. У свести приповедача то се догађа у моментима који означавају потпуни крах његове породице. Носиоци стубова породичног морала нестају. Оно што је требало да изроди рехабилитацију пољуљаних вредности заувек је отишло. Из живота нестају две жене које су биле изданици вредности, а које уништава и гута време које не чује њихову побуну и позиве у помоћ. Отрежњујуће звуче мајчине предсмртне речи. Обраћајући се мужу и Љуби она их пита: „Шта ћете ми сад ви?“ Затим наставља:

„Тридесет и четири године, кажеш, Андро. А не кажеш – тридесет и четири године на муци. Целог века – штрајкови, отпуштања, затвори. Никад нисам могла да будем сигурна да ћу сутра имати нешто да вам скувам да једете. А колико сам тек за време рата издрхтала. Један

лудак се ухватио са девојкама и боксом, друга два лудака с политиком: објасни им нешто. Нисте хтели да ми помогнете, ето. [...] Имала сам једно добро дете: и њега сам изгубила. И то све зато што сам била глупа. Моја женска памет ми каже: Гледај мушке, они су први. Мушке гледај: Они су будале, памети немају, слаби су, али су ипак главни. Како ћеш без њих у кући? И само блејим у вас и у овога маторога. Мислим, оно је женско, лепо, паметно, извући ће се само. Зато сам и хтела да изучи школу: нисте ваљда ви, будале, били за то? Завршиће, мислим се, школу, наћи ће себи мужа. И ето ти. Мушки ми је и покварили. Нисам пазила“ (Михаиловић 1987: 66).

Свака реч предсмртне оптужбе има снагу клетве која прети да уништи годинама, деценијама моделовано схватање улоге мушкарца и жене у друштву. Једна жена својом жртвом разоткрива трошност наметаног система вредности.

Одмах након овог дела следи реченица којом почиње тринаесто поглавље. „У то време ја сам стварно тек почињао да долазим у пуну снагу“ (Михаиловић 1987: 68). Бокс схваћен као вештина и као извор позитивног принципа, који помаже човеку да преброди кризе и поразе, доживљава слом. Сада је на снази бокс као оруђе у рукама осветника. Он у њему види начин да победи силе зла, које су послале несрећу и смрт у његов дом. Љуба је немоћан да корен распада своје породице види у друштву те га, интелектуалним моћима које поседује, открива у појединцу кога жели да казни и тако, убеђен је, освети све настрадале. Опет се слушаоцу нуди прича о развоју боксерске каријере и успесима, али сада те успехе богате коментари који откривају унутрашњи развој лика у хладнокрвног убицу. Ређају се описи напорних тренинга и мечева, а уз њих и запажања приповедача о сопственом душевном стању у то време.

„А и човек се некако исквари; сам по себи постане кваран. [...] И полако, од техничара постанем готово фајгер, готово нокаутер. Мало – помало, па – нокаут. Публици се то свиђа, али Зорић, који ме је томе и научио, све чешће ме нешто загледа. Као да му се то не свиђа.

И, временом, то ти тако постане као неко лудило: не смеш да изгубиш! [...]

И – некако сам се острвио, све чешће ударам једним мучким ударцем, неким скраћеним аперкатом под сису у срце. [...] Данас ја мојим момцима овде изричито забрањујем тај ударац; онда сам га, међутим не само користио него и увежбавао.“ (Михаиловић 1987: 70–71)

Прича овде потпуно губи хронолошки ток и везује се искључиво грађацијским ређањем развоја зла, опредмећеног у понекој борби, тренингу, контакту с другим ликовима. Зато можемо рећи да тринаеста глава представља рекапитулацију боксерске каријере главног јунака, са свим менама приповедачевог карактера, виђеног управо кроз причу о спорту. Она дотиче временски веома удаљене тачке – од самих почетака бављења боксом, па до тренутка у коме се налази приповедачко *ја*. Овде приповедач релативно

брзо, у облику нечег што наликује приповедачком извештају, резимира догађаје који су у реалном времену много шире постављени. Тиме се слушалац припрема за велико финале које следи на наредним странама. Спрегнутост израза посебно доприноси деловању сцена које имају велику емотивну носивост. Он је овде потпуно сврсисходан и уметнички максимално искористићен. Изражајни домашаји казивача нису прекорачени, све остаје у границама његових могућности – једноставно, на моменте грубо и празно, зато уверљиво.

Раније наведени коментари приповедача антиципирају Љубину последњу борбу у којој победом доживљава потпуни пораз. Они су употребљени с функцијом да испуне неку каснију празнину у причи. У процесу развоја радње тринаесто поглавље нема своју функционалну вредност и може се потпуно изоловати од остатака приче, а да се не осети да карика недостаје. Међутим, у семантичком смислу оно је неодвојиво од целине, јер шири значењске слојеве романа и накнадно богати причу. Можемо га посматрати као дигресију којој је склон сваки казивач, па и Љуба Сретеновић. После ње, имајући у виду основну нит своје приче, причалац ће се вратити на првобитни колосек. Тако је обезбеђено семантичко проширење, а да се не умањи спонтаност из које проистиче уверљивост приче. Наведено поглавље опредмећује оно што у Михаиловићевом поступку изградње дела опажа Иван В. Лалић. „След епизода, који је природан – у оном смислу, у којем је природно казивање човека који не заборавља оно главно што жели да саопшти, али не може да одоли навирању дигресија и при том остаје цело време на истој приповедачкој равни (дакле, човека који своја искуства вреднује управо онако како их мора вредновати Љуба Шампион са Душановца) – тај след може да издржи ригорозну анализу, и то са становишта његове функционалности у служби веродостојне евокације јунакове драме. Драгослав Михаиловић је заиста поштен са својим читаоцем. Споменули смо његову верност материји; можемо је проверавати на било којем месту, да се увек уверимо како је све у најбољем, у најсавеснијем реду“ (Лалић 1994: 10).

Функцију репетитивне пролепсе у овој књизи нарочито испуњава реченица с краја четрнаесте главе. Причајући о својим последњим такмичарским данима приповедач открива:

„Нисам ни слутио да тих дана стварно, у правом такмичењу, последњи пут навлачим рукавице на руке“ (Михаиловић 1987: 74).

Осим спортског, најављено је да постоји и неко друго такмичење. Сенка сумње у осветнички чин све је израженија. Ако се томе дода податак који прати ову пролепсу, а у вези је са наставком потраге за одбеглим Апашом, слика постаје много јаснија, а трагични епилог све извеснији. Приповедач с непогрешивим смислом за детаљ скреће пажњу на оно што тек треба да следи, а што има кључне последице на даљи ток догађаја.

У наредним поглављима приповедач наставља доследно паралелно праћење токова у рингу и ван њега. Оно што овде треба издвојити као спецификум приче јесте то што из ње ишчезавају сви носиоци позитивног принципа – личности које су везивале Шампиона за светлу страну живота и хуманије схватање света. „Драганче отишао у војску.“ Овим податком он потпуно ишчезава из књиге. Отац, који после мајчине болести и смрти доживљава потпуни преображај и преузима улогу покајника, умире. Капетан Зорић потпуно се дистанцира уз јасно упозорење:

„Опет ћу ти рећи: ја се теби као боксеру дивим. [...] Али, последњих месеци ја интензивно имам утисак да ћеш неког усмртити. Страхујем од тога! Ја, Љубо, не желим да будем тренер нити некоме ко би могао да буде убијен нити, пак, некоме ко би могао да убије. Не зато што се бојим таквог ризика у боксу; јер у њему такав ризик свакако постоји. Него зато што не желим да учествујем у припремама за нешто такво. Ти рецимо, последњих месеци тако рећи не силазиш са цака. Можда грешим али ја никако не желим да дође до тога да бих морао себи да пребацујем да сам на било који начин томе помогао“ (Михаиловић 1987: 78).

Слушаоцу постаје сасвим јасно да треба очекивати страшни окршај. То је сада потпуно извесно и он је лишен неизвесности у вези са самим чином. Оно што се јавља као подстицај за даљу заинтересованост слушаоца лежи у начину на који ће се реализовати и последицама које ће изазвати сукоб Апаша и Шампиона.

Желели смо да покажемо како приповедач причом о боксу испољава своје виђење света. Он је медиј преко кога се показује преображај личности. Зато велики значај имају моменти у којима јунаково схватање бокса као вештине прераста у начин да се победи по сваку цену. Јасну потврду таквог схватања добијамо од онога који је у рингу увек стајао иза Шампиона и будно пратио све његове покрете и ударце. Шампион се, пре но што са сцене уклони и последњи глас разума, до детаља сећа речи које му на ранку упућује капетан Зорић. Оне попримају пророчки карактер откривајући кретање путевима које појединац не бира својевољно.

„Данас ти улазиш у борбу с намером да победиш по сваку цену, а то више није спорт, то више, Љубо, није бокс.“ (Михаиловић 1987: 78)

Исповест долази до тачке у којој се сажимају две равни. Више нема приче о боксерској каријери и борбама у рингу, с једне стране, и приче о пропадању породице и потрази за отеловљеним злом које је покренуло бујицу несреће, с друге стране. Обе се уливају у један ток, тачније – сажимају у тренутак сусрета Љубе Шампиона и Апаша. Песнице постају део стварности – болне, сурове, немилосрдне. Доскора прибежиште од несреће, сада су начин да се она испољи. О начину описа разрачунавања двојице душановачких младића у критици је много писано, тако да се готово ништа не

може додати. По личном мишљењу, најбоље објашњење даје Љубиша Јеремић. „У опису, пак, овог страшног призора, у којем се мотив праведне освете неочекивано премеће у дивљу окрутност, Шампион користи речи којима је навикао да прича о својим обичним боксерским сукобима. И тако сада, причајући о томе како је ударао у прса и иначе болесног Апаша, он нема другог израза којим би описао доживљај смртоносне тежине својих удараца осим глувог ономатопејског ‘дуф’, двапут поновљеног. То ‘дуф’ појавило се једном раније у Шампионовој причи: онда када је описивао свој први обесхрабрујући пораз на рингу у сусрету са неразумљиво надмоћним противником. Ономатопејска речца овде је прецизно изражавала тежину и несхватљивост доживљаја пораза, појава такве речце означавала је нарочиту надмоћ наратора, његову способност да на најкомуникативнији начин уобличи своје искуство. У епизоди, међутим, у којој Шампион убија човека смишљеним ударцима, ономатопејска речца указује на управо супротан положај наратора, на његову немоћ да вербално уобличи своје збуњујуће искуство које је већ почео да доживљава, видели смо, као туђе, као низ поступака на које је неком несхватљивом силом био нагнан. У овом новом положају он ће, први и једини пут у свом причању, изнети и необично прецизно сећање на појединост која није никако у функцији догађаја: епизода с Апашом завршава се сликом птице што пред јунаком излепрша из мрака, и као да му једно време ‘показује правац’, да би се убрзо вратила у мрак.

Победоносан обрачун с Апашем тако се премеће у дубок пораз, судбоноснији од оног првог у рингу; овај пораз означио је крах нараторове способности да комуницира и са својим замишљеним слушаоцем, и са собом и својим искуством. Речима он више не уме да ухвати све смисаоне нити које његови доживљаји уносе у тематски опсег књиге. Од тог тренутка Љуба Шампион није више довољно поуздан осматрач сопствене судбине...” (ЈЕРЕМИЋ 1978: 162–163)

Драгослав Михаиловић гради јединствени свет дела, његову унутрашњу композицију, као што смо већ раније напоменули, избором јединствене тачке гледишта. *Тикве* су реализоване кроз причу главног јунака. Исповест је испуњена колоритним колоквијално-жаргонским специфичностима, које писац одлично познаје те их убедљиво користи и осмишљава најтананије нијансе тог живог језика. На тај начин он постаје доминантан комуникативни елемент дела, али уједно и начело карактеризације и индивидуализације ликова. Он је и значајан носилац семантичког слоја књиге који успоставља систем вредности у оквиру целине. Истим језиком приповедач мора да искаже свој поглед на свет, али и схватања тог истог света којим је окружен. Без обзира на хронолошку расцепканост и разубуђеност приче, на велике просторне осцилације, организација описа ликова и догађаја филтрираних јединственом перспективом и особеним језиком, гради целовити микросвет прознога текста.

Један од разлога за одабир језика полусвета београдске периферије, поред већ поменутих, може се потражити у тенденциозном удаљавању од

нормираног као укалупљеног и спутаног. „Периферија је место са више слободе, где се строго не примењује канонизовани систем обликовних поступака, где се појављују грешке и огрешења, као што се и у природном језику увек на периферији, у необавезноме општењу најчешће појављују неправилни облици и језик се ту квари. Али, временом, те грешке продиру ка центру и тада могу да заузму место нормираног облика, који онда све више почињемо да осећамо као застарео или архаичан. И, док су на периферији, ‘погрешни облици’ су увек условнији: односе се на владајућу норму, па тиме посредно на оно о чему реферишу. Али кад продру у центар и разруше владајућу норму, канон, – та се норма и канон почињу да вреднују као демодирани и застарели“ (Петковић 1979: LVIII). Овим се жели нагласити важан однос између нормираног и необавезног, центра и периферије. Драгослав Михаиловић жели да покаже аутономност дела, моћ његовог „саморазвића“, али које је у чврстој вези па, самим тим, и условљено културно-историјским кретањима.

Ради бољег уочавања појаве на коју желимо да скренемо пажњу, само укратко ћемо се осврнути на карактеристике базичне исповести Љубе Шампиона. Његов говор, дакле, испуњен је речима и изразима из вокабулара душановачког краја средином двадесетог века. Не треба занемарити чињеницу да је прилично „обогатен“ и терминима из области бокса. Када прича о свом детињству, Љуба ће рећи:

„За време рата, мој *буразер* Влада, који је пет година старији од мене, радио је илегално. А ми – ја, Јова Јолпаз, Миша Цврчак, Пера Патак – ми ништа, *зезали смо маџлу*. Понекад смо *буразеру* понешто и пренели. Али, ко те за то пита – нити смо знали шта носимо нити нам је то било важно. Углавном, мој *мајџори*, који је стално био напољу, морао да *шљака* да заради за *клоџу*, остављао ме на миру; *кева* ме такође није дирала: иако ми је *швеца* била пуних седам година млађа од мене, ја сам био *кевин* љубимац, њена маза; једино ми *буразер* није дао очи да отворим: *лешио* ме како стигне и како ме дохвати“ (Михаиловић 1987: 14).²

Неколико страница иза тога, опис боксерског меча употпуњен је професионалним изразима.

„У другој рунди сам опрезнији. *Пимџлам* нешто *дирекџима*, претим му *крошеима*. Али сад више нисам сигуран да сам прву добио: морам да кренем. Пођем полако, кључнем га два-три пута *дирекџиом* у чело – а он је ту осетљив колко и бизон – начиним *финџу* десном и – некако ми се згоди – добро га одаламим десним *крошеом*. Он то издржа и побеже у угао. Сад си, мислим се, мој. Почнем из даљине да радим као машина, *дирекџима*, да га не бих промашио, па да изгубим равнотежу, и чекам га да ми се намести за *кроше*. Али никако да га добро поткачим: бежи ми лево, десно, сагиње се, и ситним, мрким очицама

² Текст је измењен наглашавањем појединих речи и израза на чију фреквентност желимо да укажемо.

као у дивљег вепра стално ме гледа право у очи. Најзад, одједанпут се саже као јеж, опет ми се увуче у *илексус*, ту ме ваљда само два пута опали, док ме не отвори, и дуф! – опет онај *ајеркай*.“ (Михаилович 1987: 21)

Готово да нема странице без жаргонског: *швеца* (сестра), *наждрекао* (напио), *риба* (девојка), *чилаџер* (човек), *цале* (полицајац)... Томе треба додати и изразе: *леба ми, кеве ми, зезамо маџлу*... Даље се може приметити да готово сви припадници кланова, поред личних имена, носе и надимке – сам Љуба имао је два. Свој први надимак – Врапче приповедач у младости доживљава као срамоту и етикету од које треба бежати. Касније га зову Шампионом. То је заслужио својим успесима у рингу. Неки од осталих јунака носе имена: Миша Цврчак, Пера Патак, Столе Апаш, Мита Мајмун, Ивица Лепи, Стева Џамбас. Њихови надимци представљају или грубо и сурово исмевање неке од физичких или карактерних особина (Цврчак, Патак, Мајмун), или истицање оних вредности које је успостављала средина (Апаш – велеградски разбојник, лопов, злочинац, отимач; Џамбас – препредењак, варалица). У овој димензији огледа се читав културни, интелектуални, социјални моменат, карактеристичан за раздобље којим се прича бави. Када приповедач говори о том закулисном свету, он се служи свим карактеристикама његовог говора. Реченица је често неизбрушена и пуна нестилизованих израза у саопштавању њеног садржаја. „У лето четрдесет четврте је мени, Патку и Јолпазу једна курва келнерица што се шевила с неким Германцем истог дана скинула јунфер“ (Михаилович 1987: 15). Његов говор не познаје еуфемизме, а поређења и епитети сасвим су банални и у складу са представама и интелектуалним домашајима свог окружења (осетљив као бизон, очи као у дивљег вепра, јури ме као мртвог коња). Овакво приповедање је стилизовано као неусиљено, наивно ћаскање. Као нехотице, појављују се узгредни детаљи, а казивање се у извесним тренуцима претвара у фамилијарно ћаскање. На тај начин добијамо представу о приповедачевом поступку, чија је намера да створи илузију стварности, која ће због карактеристичног положаја приповедача бити лишена оних детаља које он не познаје и не може својим сазнајним моћима досегнути. Да би употпунио семантички слој приче, имплицитни аутор се потпомаже и другим ликовима који искрсавају онда када приповедач то сматра потребним. Интересантно је приметити како се говор јунака-приповедача значајно мења онда кад репродукује казивања других личности. Посебно се својом лексиком и синтаксом издвајају навођења приповедачеве мајке, оца и капетана Зорића. То је због тога што ови ликови, опет преко приповедача, имају задатак да саопштавају слушаоцу оно што сам приповедач са свог аспекта – узрасног, интелектуалног, психолошког – не може уочити, објаснити или сагледати.

У тим моментима и оно што спада у корпус говора самог приповедача постаје одмереније, рафинирано, „чистије“ у смислу приближавања нор-

мираном језику. Сасвим је другачија ситуација кад је у тексту заокупљен причом о душановачким мангупима. Тада говор постаје спрегнут, реченице лабаве структуре, лексика се у доброј мери удаљава од књижевне. Приближавање говором час једној час другој групи наводи наратора на неодлучност којој страни треба приступити и коме заиста припада Љуба Шампион. То подсвесно, између осталог, утиче и на неизвесност у вези са коначним исходом, упркос бројним најавама. Овде ћемо навести неке примере, због значаја који имају у структури дела.

„Тамо смо се Апаш и ја сударили.“ (Михаиловић 1987: 29)

„Ништа није у реду, мислим се, Столе, буразеру. Запамтићеш ти мени. – И јесте ми запамтио. –[...] Али, не бој се, Столе, ни ја нисам наиван, стари мој другару.“ (1987: 35)

„Имадох тог лета много посла... [...]

Пред полазак само још једанпут потражих оног клинца: мој пријатељ је још у Сурдулици...“ (1987: 83)

Међутим, иако им је приповедач често прибегавао, ове антиципације не воде безусловно дефинисању крајњег исхода. Могућности до самог финала остају неистражене. Нагласак се премешта на односе приповедача према осталим актерима приче, које он уклапа у свој сиже, много више него на сопствене мисли и намере. Околина и одраз њених схватања у свести приповедача имају пресудну улогу на даљи ток догађаја. И сам приповедач на крају ће се запитати да ли је то уопште он и није ли то пут којим је силом вођен. Читава исповест грађена је на супротности између приказаног и тајног – онога што види околина и онога што приповедач од ње скрива. Зато до краја постоји могућност да јунак одустане од дуго неговане и потхрањиване намере да убије човека кога у својој свести проглашава јединим извором своје несреће.

Годинама касније, из позиције одбеглог убице, он преиспитује своју одлуку и покушава да је дешифрира, како слушаоцима тако и себи самом. Прошлост приповедач доживљава искључиво полазећи од актуелног тренутка и положаја у коме се налази. Самоћа у коју се приповедач повукао изродиће признање као начин да се окаже грех. Зато је јунаку потребан слушалац захваљујући коме прича добија много већи значај. Њега осећамо већ на првим страницама текста – најпре у речци „не“, којом почиње исповест, и која представља одговор на постављено питање, а онда у низу најразличитијих сигнала које шаље приповедач како би обелоданио присуство сведока. Међутим, оно што до краја остаје непознаница реципијенту јесте да ли је у питању један или више наратора. Приповедач се у сваком обраћању доследно служи множином што може водити у два правца – да се јединственом саговорнику обраћа плуралом из поштовања, или да је у питању већи број слушалаца. Знајући карактеристике наратора, ближа истини је друга могућност, јер би се причаоцу какав је боксерски шампион Љуба, сигурно у каснијем току приче „омакло“ много спонтаније и при-

сније „ти“, као замена за хладно, дистанцирано и укалупљено „Ви“. Као потврду реченом навешћемо да је заменица другог лица множине увек означавана малим почетним словом, што никако не би могло да промакне писцу попут Драгослава Михаиловића, који у свим делима посебну пажњу обраћа на правопис. Наратор поверава причу већем броју различитих слушалаца, чиме она постаје дисконтинуирана, разбацана међу разним примаоцима, који је селективно и доживљавају. Само је читалац књиге тај који је у стању да је васпостави, те том улогом добија повлашћени статус. Осим тога, делује да је читава прича испричана у скрајнутом простору шведског клуба у коме се окупљају земљаци, те то собом доноси много интимнију и приснију атмосферу. Овим податком прича добија нову димензију – она представља исповест доступну сваком и обелодањену свима који покажу стрпљења и воље да је чују, уз један једини услов – да слушалац припада поднебљу приповедача. Само тако све што је казано добија пун смисао, јер је само земљак у стању да разуме јужнословенску душу. За све остале Љуба пати од неке специфичне болести, коју веома добро објашњава његова супруга Инге из угла једне Швеђанке.

„Кажеш да си крив. А ја теби опет кажем да ми то не можемо да разумемо. Како можеш да будеш крив? Не можеш да будеш крив. Био си болестан! Јер кад неко усред радног времена изненада заустави машину, баци комбинезон и оде у фабрички клуб и тамо за три сата попије двадесет флаша пива, и пословођу, који дође да га позове да се врати, отера у материну и гађа празном флашом, а онда, онако у кошуљи по хладноћи, седне у кола и некуд одјури, тако да му жена и дете пет дана не знају где је, и тек се петог дана, ко зна колико далеко одатле, негде у Аустрији освести и јави телеграмом, и затим се мирно врати као да се ништа није ни десило, онда то стварно нико живи не може да схвати. Ко то овде ради? И баш зато што не можемо да разумемо, ми морамо да мислимо да си био болестан.“ (Михаиловић 1987: 11)

Причу имају привилегију да чују само они који су рођени и који су одрастали у земљи из које је приповедач, јер је они могу најбоље разумети и судити о њој. Осим тога, посведочена из њиховог угла, она ће бити много ближа истини и моћи ће да ухвати суштинске нити које су приповедачу од пресудне важности. С једне стране, оваквим односом наратора и наратера губи се она врста интимности и отворености коју обично подразумева ситуација у којој се сведочи само појединцу. С друге стране, добијамо слику безрезервне наклоности и поверења указаних свим припадницима исте етничке групе.

Различити су начини којима нас приповедач подсећа на присуство фиктивних слушалаца. Један лежи у скраћеном дијалогу коме недостају реплике једног од саговорника. „Видите оног дечака тамо? Да, личи“ (Михаиловић 1987: 7). Овом дијалогу недостају одговор, а потом и питање, које, на основу онога што нам је понуђено, сами можемо реконструисати. Томе треба

прикључити и честу употребу прилога и показних заменица *овде, тамо, овај, овако* у конструкцијама које јасно указују на покрете приповедача и његову гестикулацију. „А панталонице нам овако трепере“ (Михаиловић 1987: 15), „Ја овако, раширених и руку и ногу – на леђа!“ (1987: 21), „И овако учини руком“ (1987: 43)... Писац *Тикава* зна какве предности пружа жива, спонтана реч над књишки уобличеним изразом. Колико год ограничених сазнајних могућности био, једно је неоспорно, Љуба Сретеновић је изванредан приповедач. Он непогрешивом интуицијом за занимљиво и важно сигурно води причу до жељеног исхода, коју помно прате сви њени слушаоци. То је због тога што фиктивни приповедач, због значаја који прича и причање имају за њега, с великом посвећеношћу ужива у самом чину казивања, као и због супериорности над свима којима нуди своју приповест. Овај „привид аутентичног сведочења, ‘фингирање’ стварне животне исповести, доприноси повећању читаоачеве блискости са јунаком, па и снажнијем и непосреднијем деловању саме приче о јунаковим доживљајима“ (Рибникар 1987: 83).

Изабрана форма и техника приповедања у овом, али и другим романима Драгослава Михаиловића који припадају овом типу, отвара још низ питања интересантних за разматрање и дубљу анализу. Овај рад ограничио се на истицање оних карактеристика којима се књижевна критика мање бавила, док су често разматране приповедачке особености у овој прилици изостављене или само узгред поменуте.

ИЗВОРИ

Михаиловић, Драгослав. *Кад су цвешале њикве*. Београд: БИГЗ, СКЗ, 1987.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Бал, Мике. *Нарайолоџија*. Растислава Мирковић (прев.). Београд: Народна књига, 2000.

Барт, Ролан. *Књижевносћ. Митолоџија. Семилоџија*. Иван Чоловић (прев.). Београд: Нолит, 1979.

Бахтин, Михаил. *О роману*. Александар Бадњаревић (прев.). Београд: Нолит, 1989.

Бут, Вејн. *Реторика њрозе*. Бранко Вучићевић (прев.). Београд: Нолит, 1976.

Величковић, Станиша. *Документи и њрича*. Ниш: Градина, 1998.

Делић, Јован. Бахтинова теорија дијалога и питања поетике сказа. *Књижевна исћорија* XXVIII, 100 (1996): 627–647.

Делић, Јован. *Исћорија срјске књижевносћ*. Београд: Требник, 1996.

Ејхенбаум, Борис. *Илузија приповедања*. Александар Петров (прир.). *Поетика руског формализма*. Београд: Просвета, 1970.

- ЕЛЕХНБАУМ, Борис. Како је направљен Гогољев „Шињел“. Александар Петров (прир.). *Поеџика руског формализма*. Београд: Просвета, 1970.
- ЈЕРЕМИЋ, Љубиша. *Проза новог сџила*. Београд: Просвета, 1978.
- ЛАЛИЋ, Иван В. Немогућност једног повратка на Душановац. Драгослав Михаиловић. *Кад су цвешале тикве*. Београд: Књига-комерц, 1994.
- МАРЧЕТИЋ, Адријана. *Фиџуре џриповедања*. Београд: Народна књига, 2003.
- МИРКОВИЋ, Чедомир. Човеку је потребно надање. *Савременик* XV, XXIX, 3, 1969.
- МИХАЛЛОВИЋ, Борислав. Почечи Драгослава Михаиловића (Кад сам први пут читао књигу Фреде, лаку ноћ). *Савременик* XXIV, XLVII, 2, 1978.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. Проблеми композиције у семиотичкоме осветљењу Бориса Успенског. Борис Андрејевич Успенски. *Поеџика композиције. Семиџика иконе*. Београд: Нолит, 1979.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. О типовима приповедања. *Огљеди из српске џоеџике*. Београд: ЗУНС, 2006.
- РИБНИКАР, Владислава. *Моџућности џриповедања*. Београд: БИГЗ, 1987.
- РКТ: *Речник књижевних џермина* (друго допуњено издање). Драгиша Живковић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност у Београду – Нолит, 1992.
- РУСЕ, Жан. *Нарџис романоџисац (огљед о џрвом лицу у роману)*. Јелена Новаковић (прев.). Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- ТОДОРОВ, Цветан: *Поеџика*. Бранко Јелић, Милош Константиновић (прев.). Београд: Завод за издавачку делатност „Филип Вишњић“, 1986.
- ЏАЦИЋ, Петар. Нови талас. *Криџике и огљеди*. Београд: СКЗ, 1973.
- ШТАНЦЛ, Франц К. *Тџиџичне форме романа*. Дринка Гојковић (прев.). Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

Jelena V. Jovanović

NARRATOR-CHARACTER: LJUBA THE CHAMPION IN THE NOVEL
KAD SU CVETALE TIKVE

Summary

The paper defines two poles of the story that represent the reflection of bluntness and spontaneity. There is, on one side, Ljuba Sretenovic, in his role of auto diegetic narrator whose telling of the story is free from deep analysis and is quite illiterate, and thus the overall picture is being built through the presentations of the events and acts of the characters without commenting or analysing them. On the other side there is the narratee and next to him there is an implicit reader as a receiver of the story. It is up to them to build up the meanings and complete the meaningful levels of the presented. In this way the illusion of reality is being made, which is why the writer has often been

given the status of the „new realist“ or „surrealist“. The auto diegetic narrator, the only source of narration on a diegetic level, reveals with his story the meaningful levels of the novel. Psychologically, it is motivated by the feeling of loneliness which burdens the narrator because of his immigrant life in Sweden. The narrative methods used in the novel reveal his complexity. The narrator is culturally, socially and intellectually determined, so on the surface we get the easily comprehensible story of the miserable life of the individual told in the language of Belgrade suburbs. Its background, that is revealed by other members of the communicative chain, presents the development of the character from the careless young boy to the murderer; the picture of the patriarchal family as a wrong illusion of happiness and the social state in Yugoslavia in the middle of 20th century. The illusion of the authentic witnessing adds to the greater closeness of the character and the narratee, which leads to the more direct and more powerful effects of the story.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Ђирила и Методија 2, 18000 Ниш, Србија
jelena.v.jovanovic@filfak.ni.as.rs

Жарка Свирчев

ИСТИНА ФИКЦИЈЕ *КНЕЖЕВЕ ВЕЧЕРЕ*
 Епистемолошки статус фикције у драми
Је ли било кнежевe вечере? Виде Огњеновић*

У раду се испитује однос између фикције и фактографије у драми *Је ли било кнежевe вечере?* Виде Огњеновић, односно, представља се ауторкино промишљање епистемолошких аспеката литературе. Даје се сажет приказ фундаменталних концепата односа истине и књижевности у западној поетичкој мисли, као и њихово двадесетовековно реинтерпретирање, са освртом на српски књижевнополемички контекст унутар којег се локализује стваралаштво Виде Огњеновић. Применом теорије интерпретације и рецепције Мишела Рифатера, анализира се интертекстуалност у драми *Је ли било кнежевe вечере?*, као и читалачке стратегије које се у тексту преплићу, а које осветљавају природу истине садржане у фикцији, потом сучељавање идеологизације и формализације истине књижевности и могући путеви досезања аутентичног *смисла* (насупротив *значењу*) литерарног текста.

Кључне речи: фикција, фактографија, истина, Вида Огњеновић, *Кнежева вечера*, интертекстуалност, читање.

1. Књижевност и истина: Платон versus Аристотел. Епистемолошки статус књижевности заокупља пажњу поетичких истраживања од најранијих дана и изазов је на који одговара и савремена мисао. У античким поетикама постављени су темељни концепти односа књижевности и истине који су бивали актуелизовани током историје западне поетичке мисли. Стога ћу се, пре приступа савременим промишљањима овог комплекса, конкретно његовој транспозицији у драми *Је ли било кнежевe вечере?* Виде Огњеновић, осврнути на два фундаментална концепта односа књижевности и истине – Платона и Аристотела.

* Рад је настао у оквиру курса *Књижевности, фикција и истина*, који на докторским студијама на Филолошком факултету у Београду води проф. др Корнелије Квас.

Платон је поетичким питањима посветио значајно место у својим дијалозима (*Ијон*, *Крајшил*, *Закони*), а своје разумевање односа песништва и истине темељно је изложио у дијалогу *Држава*. Поетичка питања су скопчана са његовом визијом идеалне заједнице, односно највишим идеалима којима она стреми (правичности надасве) и његовим онтолошким поставкама. Платон поставља два услова која песништво треба да задовољи како би удомило истину – морални образац и онтолошки образац. У Платоновој Хелади поезија је имала значајну васпитну функцију и узорни учитељи били су песници. Међутим, Платон доводи у питање песничко позвање да врши ову функцију, односно проблематизује садржај песништва са моралног аспекта. У другој књизи *Државе* разматра чињеничне истине/неистине песништва самеравајући их с обзиром на морални образац (императив) који треба да поштују. Платонов морални образац подразумева два принципа. Први принцип песништва постулира да се бог мора увек приказати онаквим какав је, то јест, заиста добар (*Država* 379) јер „bog nije uzrok svega, već samo onog što je dobro“ (*Država* 380c). Други принцип подразумева да „bogovi nisu ni čarobnjaci koji se preobražavaju, niti nas lažima u delu i u rečima vode na krivi put“ (*Država* 383a). Стога треба надzirати митотворце и цензурирати „опасне приче“ јер је од виталног значаја васпитавати омладинце „da roštuju bogove i budu božanski koliko je to ljudima uopšte moguće“ (*Država* 383c). Дакле, уколико песништво не кореспондира моралном обрасцу, оно бива проглашено за чињенично неистинито и стога штетно по заједницу. Но, да ли је песништво релевантно уколико је чињенично истинито? И да ли чињеничне лажи увек штете васпитном процесу? Платон прави изузетак по питању оправданости чињеничних лажи – оне су допуштене владарима, филозофима. Оправдање тог става одразиће се и на потенцијалне компетенције песника да сведоче истину. „Filozofi [su] oni ljudi koji mogu da shvate ono što je uvek jednako i nepromenljivo“ (*Država* 484b). Њима је доступно право знање јер имају одговарајућу алатку за досезање истога – дијалектичко мишљење које је у основи филозофског дискурса и једини пут ка свету идеја. Онтолошки аргумент, консеквентно, дисквалификује песнике, пошто они, како Платон објашњава на почетку десете књиге поредећи делатности творца, занатлије и уметника, подржавају „sliku stvarnosti, daleko od stvarnosti jer obuhvata samo mali njen deo“ (*Država* 598 b). По степену реалитета форма стола коју бог твори најреалнија је, столарев сто је на другом месту јер је емпиријски реалан, док је сто сликара само визуелна илузија. „Ta dela su trostruko udaljena od bića i lako se mogu napraviti bez poznavanja istine – budući da su prividi a ne ono što stvarno jeste predmet poezije“ (*Država* 599). Платон закључује (*Država* 603) да је вештина подражавања, која је у темељу песништва, *phaülê* – незнатна, штетна по духовно и морално здравље, окренута непосредном задовољству, далеко од истине, безвредна.

Аристотел већ на почетку своје *Поетике* уводи другачије поимање природе подражавања у односу на свог учитеља. Испитујући људску природу као извор уметничког стваралаштва, Аристотел истиче да је „podražava-

vanje [...] čoveku urođeno još od detinjstva, i on se od ostalih stvorenja razlikuje po tome što on najviše naginje podražavanju i što svoja prva saznanja podražavanjem stiče, zatim, svi ljudi osećaju zadovoljstvo kada posmatraju tvorevine podražavanja“ (*O pesničkoj umetnosti*, IV, 61). У наставку истиче да је задовољство које људи имају уживајући уметничка дела повезано са сазнањем које стичу у том процесу. Овим ставовима се Аристотел директно супротставља Платоновој идеји о безвредности подражавалачког умећа, додељујући уметности епистемолошку димензију. Даље, предмет мимезе, теоријска претпоставка о ономе што је парадигматско, као резултат њихових онтолошких система, различит је код филозофа. Мишљење је обојице да песништво кореспондира стварности, али предмет подражавања другачије схватају. За Аристотела су предмет подражавања „лица која делају“. Не, дакле, „podražavanje ljudi, nego podražavanje radnje i života (...) Zato su događaj i priča cilj tragedije, a cilj je najvažnija stvar u svemu“ (VI, 67). Прича је основа и „душа трагедије“. Но, предмет подражавања не може бити било каква радња, него логички организована, утемељена на принципу нужности. Тиме она постаје блиска филозофском дискурсу, утемељеном на аподиктичном суду, и самим тим средством досезања истине. За разлику од Платона, за Стагиранина је форма иманентна песничком делу, јер се песништвом и не може назвати дело чији склоп радње не испуњава парадигматски образац. Проблем референцијалности, чињеничне истине/неистине Аристотел разрешава истичући разлику између историографије и песништва: „nije pesnikov zadatak da izlaže ono što se istinski dogodilo, nego ono što se moglo dogoditi, i što je moguće po zakonima verovatnosti i nužnosti“ (IX, 71). Аристотел закључује да је „pesništvo više filozofska i ozbiljnija stvar nego li istoriografija, jer pesništvo prikazuje više ono što je opšte, a istoriografija ono što je posebno“ (IX, 72). Песништво преображава чињеничну истину/неистину у општу, парадигматску, и доноси публици особено знање. Напомињући да песништву додељује право на највишу истину, Корнелије Квас истиче да Аристотел „jednostavno uviđa da poezija do paradigmi dolazi na nešto drugačiji način od nauke, ali da je put nauke i poezije ka uzornim istinama suštinski srodan. [...] Pesma može imati i moralnu i vaspitnu, referencijalnu ili neku drugu funkciju, ali prisustvo različitih funkcija ne umanjuje istinitost pesme i, u krajnjoj liniji, njenu vrednost“ (Kvas 2011: 202).

Концепције односа истине и књижевности двојице филозофа представљају два тока западне поетичке мисли. Идеологизација књижевности и релативизација њене истине на трагу Платона, подједнако као и аристотеловска формализација истине књижевности и захтев за њеном аутономијом, обележили су и двадесетовековну књижевнотеоријску мисао. Међутим, двадесетовековна мисао не само да је релативизовала истину књижевности, него је и референцијалност историографског дискурса ставила под знак питања. Данас већ класичан есеј Ролана Барта *Дискурс историје* означио је прекретницу, укидајући разлику између дискурса историје и дискурса књижевности. Барт у писању историје уочава и издваја поступке (формалне

и тематске) произвођења дискурса, што га води његовој главној тези. Историчар није неко ко прикупља чињенице, него неко ко организује значења да би успоставио тренутни смисао и превазишао празнину чистог низа. „Istorijski diskurs je lažni performativni diskurs, u kome je prividna tvrdnja (opis) u stvari samo označitelj govornog čina kao lažnog autoriteta“ (BART 2005: 43). С обзиром на то да историјски дискурс не може да досегне стварно, он тежи ефекту стварног стављајући приповедање на место означитеља стварног, односно стварајући ново значење које треба да представља само стварно. „Istorijski diskurs ne prati stvarno, ono ga samo označava, neprestano ponavljajući *dogodilo se*, a ta asertacija nikada neće moći da bude bilo šta drugo do označeno naličje celokupnog istorijskog pripovedanja“ (BART 2005, 43). Конструктивистичка филозофија језика одсеца, такође, и књижевне текстове од ванјезичке стварности, инсистирајући на томе да је свака интерпретација текста, у ствари, произвођење његовог значења које не постоји независно од те праксе. Радикално подривање и неутралисање истине у књижевности један је од доминантних постмодернистичких поступака, али не и пракса без својих опонената.

2. Истина књижевности? : СРПСКА ПОЛЕМИЧКА МАТРИЦА. Однос књижевности и истине, фикције и фактографије предмет је и најранијих поетичких спорова унутар српске књижевности. Једна од највећих полемика, и уједно прва, водила се управо у вези са овим питањима. У полемици између Вука Караџића и Милована Видаковића, вођеној на страницама *Новина серпских* и Видаковићевим предговорима романа у периоду 1815–1822, конституисао се модел који ће бивати актуализован и у доцнијим поетичким споровима. Сукоб Караџић – Видаковић сукоб је рационално-утилитарног становишта и имагинативно-естетичког. Караџић је критиковао Видаковића најпре на језичкој бази да би потом своју критику употпунио позивањем на романописчево недовољно познавање историје, географије и обичаја, инсистирајући на фактографским подацима и прецизној репродукцији стварности. Караџићев концепт стварности подразумевао је стварност херцеговачког села која је била оштра супротност урбаном и грађанском миљеу Видаковића. Видаковић се бранио позивањем на естетска начела и песничку слободу, остајући доследан машти и лепом. Караџићева критика Видаковића део је његове идеолошке борбе коју је подупирао „рат за српски језик“. Она је мотивисана потребама конституисања националног идентитета, државотворним интересима, жељом за формирањем и одржавањем аутохтоног културног миљеа, који је подразумевао борбу против туђинске хегемоније у свим друштвеним порамима. Књижевност постаје моћно идеолошко оруђе. Она треба да васпитава и подучава људе чистом народном језику, обичајима (свакодневном живљењу) и моралним нормама. Инструментализација уметности у току историје и није бивала мотивисана искључиво идејним (филозофским или поетичким) поставкама аутора, него је у најтешњој вези са конкретним, реалним потребама. Још „Platona u osudi

umetnosti ili, tačnije, u priznavanju samo posebne vrste umetnosti, zasnovane na etičkom i ideološkom modelu, nije vodila samo doslednost u dedukciji sopstvenog filozofskog sistema nego, kao što je dobro poznato, i određeni lični motivi, koje prepoznavamo u njegovoj nameri da povrati snagu oslabljene atinske države“ (KVAS 2011: 194). Исти је случај бивао и са Хорацијем, Хегелом, марксистима итд. Слични разлози су и у подтексту српске књижевне полемике.

Последње деценије 20. столећа, такође, обележене су поетичким суочељавањима на линији књижевност и истина. Полемика која је обележила другу половину столећа, полемика изазвана Кишовом *Гробницом за Бориса Давидовича*, призвала је у своје окружје категорије попут фикције, истине, историје, документарности, локалног, универзалног. Управо ће се ове категорије преплитати и на поетичкој мапи српске књижевности последњих деценија прошлог столећа¹. Са једне стране су дела која је Мирко Ђорђевић објединио називом „популистички талас“. Под овом одредницом Ђорђевић подразумева литерарни талас осамдесетих година протеклог столећа који је изникао из „прегрејане атмосфере митоманије“. Дела из овог корпуса лишена су сваке естетске вредности и првенствено су националистички ангажована, политички и програмски интонирана, чиме је пољубљана и њихова етичка компонента. Миметички конципирана, лишена модерних уметничких поступака, ова дела претендују да упуте на „опште, најчешће народне, националне истине о људима и животу“, дакле, колективне, а не индивидуалне истине „јунака-проповедника“ који је само део колектива. „Популистичка литература је у знаку националне, или, још прецизније, националистичке идеологије“ и исцрпљује се у експлоатацији народног мита, архаичних и родољубивих мотива који се функционално, национално приземљују, банализују и племенски регионализују. Њихов крајњи учинак јесте трауматизација индивидуалне и колективне свести, ширење параноичних стања, која прерастају у пароксизам националистичког лудила (ЂОРЂЕВИЋ 1996: 394–418). Са друге су стране аутори чија су поетичка становишта и књижевни опуси, једноставно речено, у опозицији према „популистичком таласу“.² У њиховим је делима, неретко, на метапоетичкој равни, присутна критика идеологизације и инструментализације књижевности. Реду антипопулистичких писаца припада и Вида Огњеновић.

¹ Списак најутицајнијих књига у српској књижевности у периоду 1985–1995. посвећује ове супротне тенденције: Д. Поповић *Књига о Милушину*, М. Павић *Хазарски речник и Предео сликан чајем*, Д. Киш *Гробница за Бориса Давидовича и Енциклопедија мртвих*, Д. Ћосић *Опшадник, Грешник и Верник*, Д. Ковачевић *Балкански шћипун*, Ж. Павловић *Задах шела и Лайош*, С. Селенић *Очеви и оци и Убиство са предумишљајем*, В. Драшковић *Ноћ ђенерала*, Б. Пекић *Беснило*, Д. Михајловић *Чизмашци*, С. Велмар-Јанковић *Лагум*, М. Капор *Зелена чоја Монџенеџра*, В. Стевановић *Тесџаменџи*, В. Арсенијевић *У њошјалубљу* и М. Бећковић *Изабране њесме и њоеме* (нав. према ŽUNIĆ 1999: 88).

² Године 1987. Сава Дамјанов у *Пољима* (бр. 342/343) објављује текст *Видаковић модерници од Вука* у којем се, по први пут, осветљава и идеолошка позадина њихове књижевне полемике и истиче књижевнотеоријска релевантност Видаковићевих ставова. Текст Саве Дамјанова свакако алудира и на контекст осамдесетих година.

Питање епистемолошког статуса књижевног дискурса (између осталих) једно је од поетичких константи Виде Огњеновић, присутно у њеном драмском, приповедачком и есејистичком опусу. Оно је део шире проблематизације и превредновања „великих“, тотализујућих прича, које обликују вертикалу идентитета (националног, културног, родног) једне друштвене заједнице и механизма културе памћења, који истовремено производе и прошлост и садашњост. Инверзија историографског и књижевног дискурса испоставља се као једна од средишњих стратегија фабрикације (не)истине са којом ауторка ступа у полемички дијалог. Огњеновићева паралелно настоји оголити (зло)употребу текстова културе у конструисању идентитета и праксе, које идентитет самих текстова чине нестабилним и варијабилним, подобним за идеолошке конверзије.

У есеју *Маџића и чињенице* Огњеновићева и експлицитно формулише своје поетичке ставове. Есеј започиње констатацијом да се „rasprava o odnosu između istoriografskog (naučnog) i književnog (umetničkog) prikazivanja činjenica stalno obnavlja, što svedoči da se ova dva diskursa često pogrešno čitaju na isti način, pa se ta podela neprestano mora isticati novim dokazima“ (OGNJE-NOVIĆ 2007: 15). Усредсредивши се на граничне жанрове, као и на флуидност између два поменута дискурса, ауторка подвлачи да „razlike između ta dva pisma dovode u pitanje i nama dobro poznati opresivni ideološki, a drugde religijski ili tradicionalni tabui“ (OGNJE-NOVIĆ 2007: 15). Негативно оценивши вредновање литературе на бази биографског (сензационалистичког), Огњеновићева лапидарно сажима свој кључни став: „Fikcijska istina, naime, nije falsifikat stvarnosti, niti pred njom treba da odgovara, već je izmaštana slika neke od njenih bezbrojnih varijacija. Istorijska istina odgovara za verodostojnost, a fikcijska za metaforički naboj kojim dolazi do uverljivosti“ (OGNJE-NOVIĆ 2007: 17). Евидентно је да се ауторка не приклања постмодернистичком релативизовању и неутралисању истине у фикцијским текстовима, инсистирајући, са једне стране, на фигуративном моделу истине у књижевност³, а са друге стране, на референцијалној функцији историографског дискурса.

Питања епистемолошког статуса фикцијских текстова и фикционализације историографских наратива читавају се на многим равнима ауторкиних текстова (на метапоетичкој равни, тематско-мотивској, у одабиру појединих литерарних поступака). Као што је већ примећено (РЕШКАН-ЛУЖТА-NOVIĆ 2002: 31), драма *Je ли било кнежевe вечере?*⁴ открива неке од битних драматуршких и литерарних поступака Виде Огњеновић. У драми се, између

³ О моделима истине у књижевности види KVAS (2011). Аутор у тој студији разликује пет главних модела истине у књижевности: миметички модел, епистемолошки модел, етички модел, модел аутентичности и фигуративни модел.

⁴ Драма *Je ли било кнежевe вечере?* објављена је први пут у 11/12. броју часописа *Књижевности* 1989. године. У режији ауторке драму је извело Народно позориште из Београда 1990, а идуће године добила је Стеријину награду за текст савремене драме. Тренутно је, такође у режији ауторке, на репертоару Српског народног позоришта у Новом Саду.

осталог, испитује сложен однос између фикције и истине у књижевном тексту, инструментализација књижевности и идеолошко ишчашивање њеног смисла. Драма и на том плану може да послужи као илустрација стваралачке матрице Виде Огњеновић, присутне и у њеним каснијим делима.

3. КНЕЖЕВА ВЕЧЕРА: ФИКЦИЈА ИЛИ ФАКЦИЈА. Окосница драмске радње јесте припрема за прославу петстоте годишњице Косовске битке. Организациони одбор, људи окупљени око новосадске *Заставе* на челу са Јашом Продановићем, суочава се са низом проблема (што материјалне, што идеолошке природе), покушавајући да реализује своју кључну идеју везану за прославу – приказ нове кнежеве вечере крај сремског манастира Раваница. Полемика око потребе, могућности и циљева нове кнежеве вечере обухватиће и поетичка питања. Она су потка расправе представника Одбора и Илариона Руварца уочи прославе. Полемика је изазвана расколом између епске и историографске „обраде“ догађаја везаних за Косовску битку. Представници Одбора оптужују Руварца да, побијајући епску визију Косовске битке и националне митове, разара „ono na čemu se nacionalni ponos kalio kroz vekove i odoleo krvavim iskušenjima“ (OGNJEVIĆ 2001: 171). Захтевају да престане са писањем, то јест да га прилагоди потребама „националног питања“ (испоставиће се дневно-политичким), да га усагласи са „истином“ епске поезије. Руварац, не одступајући са позиција научне методологије, „ученик Осамнаестог века, века чисте мисли и разума“, одговара „da je pesma pesma, a istorija istorija. Pesnik nije istoričar, niti istoričar treba da je pesnik. Gde je najviše pesme, najmanje je istorije i obrnuto. Neću ja da izbacim istoriju iz pesme, već pesmu iz istorije“ (OGNJEVIĆ 2001: 173). Руварац не пориче да историја може бити опевана и додаје да „onda prestaje biti istorija, a postaje pesma. A to su dva različita pravca duha! Iako se u nečem dodiruju, umna im je svrha druga. Pesmi je zakon da izmišlja, a istoriji da izmišljeno opovrgava dokazima!“ (OGNJEVIĆ 2001: 173). „Ti bi teo“, наставља Руварац обраћајући се Јаши Продановићу, прозревши намере Одбора, „da pesma služi tvojoj raščivijanoj vlasti! [...] Književnost služi lepoti i uobrazilji, a ne glasačkoj kutiji, drndaro politikanerska“ (OGNJEVIĆ 2001: 183). И даље, речима Руварца, „...to je formalna i najdublja logika vaše politike; ništa se ne čini da iza toga ne stoji neka lična, ili tobože, opšta korist“, „kneževa večera, Vuk Branković, car Lazar, sve to služi pazaru“ (OGNJEVIĆ 2001: 182). Иларион Руварац истиче да се песништво и историја у нечему, ипак, додирују, дакле, не негира постојање спона између ова два наративна модуса, али инсистира да је закон песништва машта, а историографије – истина. Поврх тога, у кулминативном моменту расправе, стиховима епске песме побија реторику националне митоманије, наглашавајући њену моћ мистификације: „A vi kažete da ga narodni pesnici zovu carem. A prvi stih te pesme koje je naslov: 'Kneževa večera', glasi: 'Slavu slavi srpski knez Lazare'. Nije deseterca radi, obe reči su jednosložne!“ (OGNJEVIĆ 2001: 178), додељујући поезији, поред естетске и епистемолошку димензију. Јаша Продановић, иступајући као главни опонент Руварцу,

покушава да обори историчареве аргументе (постмодернистичком) сумњом у могућност досезања истине, алудирајући на конструктивистички карактер историографског дискурса: „Pitam Vas, pišu li te zapise kakva bezgrešna bića, anđeli, arhandeli, sveci nebeski, ili možda sam svemogući Savaot Bog?“; „Šta ako je taj, čiji Vi zapis danas bogotvorite, vodio mutnu, prljavu politiku, pred kojom Vi sad zatvarate oči, namerno? Šta ako njemu, plaćeniku, kurvi i špijunu, nije išlo u račun da našega cara carem nazove, da zapiše izdaju Vuka Brankovića...“ (OGNJENović 2001: 181)⁵. Узалуд се Руварац позива на научну методологију и циљ („Žila kucavica svakoga pravoga naučnog posla jeste sumnja...“), диференцирајући научни и политички дискурс, неспојивост тежњи те две дискурзивне праксе: „politika je predmet istorije, a ne obrnuto...“; „... nauka teži čistoj istini, a politika prljavoj pobjedi! Da je vama zapis po čudi, ne bi vama smetala kurvinska politika zapisivača!“ (OGNJENović 2001: 181). Политички прваци одбацују „марифетлук лажног записа“ и признају искључиво истину која је садржана у „светињи народног бола“.

Испоставља се да драматизација *Кнежевe вечере* у току које ће се бацити и кнежева клетва (то би требало да учини Светозар Милетић у улози кнеза Лазара) треба да послужи превазилажењу акутних проблема са којима се суочава политичка елита (назаренство, распад Милетићеве странке и расејавање у Србију). И додатно, ако би Вука Бранковића играо неко из супротног политичког тора, окупљеног око листа Браник, *Засишава* би имала добит јер, како закључује Продановић, „ne bi više srpskog uva bilo da 'Branik' u ruke uzme. Za dva dana – bivša novina. A mi bismo se možda mogli proširiti i na pet iljada“ (OGNJENović 2001: 148). Свечана и узвишена реторика о националном поносу, части, дужности, издаји, удесу само је алиби за национално-утилитарне и појединачне интересе. Епска песма је средство идеолошке манипулације и средство потенцирања трауматичних места колективног сећања како би се народ дисциплиновао. Она бива прилагођена потребама актуелног политичког тренутка и постаје реквизит у моделовању искуства људи последњих деценија 19. столећа.

Питање *Je ли било кнежевe вечере?* отвара се, дакле, у свом идеолошком, политичком, али и поетичком виду или, боље речено, преплитањем ових значењских аспеката. На метапоетичкој равни драме сучељавају се концепти инструментализације истине и „истине општег“ фикцијских текстова. Чињенице садржане у епској песми не кореспондирају стварности, не оној стварности о којој сведочи историографска архива. Но, питање да ли је она тиме лишена сазнајне функције, да ли њене чињеничне неистине кореспондирају истини општег не поставља се услед њеног свођења на референцијалност и легитимисања чињеничних неистина оправдањима праг-

⁵ У драми *Je ли било кнежевe вечере?* није у првом плану однос фикције/факције у историографском дискурсу. То је случај, рецимо, у драми *Кањош Мацедонових*. У тој драми се, такође, тематизују и опозиција естетизам/утилитаризам и епистемолошки статус уметничког дела.

матичне природе. Истина песме остаје затамњена идеолошким кривотворењем и инструментализацијом чињеничне (не)истине. Начин на који се оно опште подређује појединачном сликовито и лапидарно је сажето у Руварчевим речима: „narod, nepismen kao što ga je Bog dao, ne čita ništa, već gudi napamet, a vi, zaslepljeni politikom, čitate kako je vama potrebno, a ne kako je napisano!“ (OGNJEVIĆ 2001: 179).

Питање на који начин избећи кривотворење смисла књижевности, неутралисати буку и бес историје, које га теже потчинити, постављено је ауторки у једном интервјуу, а њен је одговор гласио (OGNJEVIĆ 2010):

„Pravilnim čitanjem. Nevolja je što mi istorijske, naučne zapise i tekstove čitamo kao zbirke pripovedaka, kao opise izmišljenih krvoprolića, ubistava i ljudožderstava. Obrnuto, fiksijske tekstove najčešće shvatamo kao dokumentarne prikaze zbilje, od kojih zahtevamo da se povinuju našoj predodžbi o toj istoj pojavi u stvarnosti. Zato je odbacivanje književnog dela i menjanje istorijskog tumačenja redovna pojava u nasilničkim društvenim uređenjima. [...] To se sve sjedinjava u ono što Miša Stanisavljević briljantno formuliše kao: 'Elan mortal'. Nije, dakle, potrebno neutralisati 'bes istorije', već ga na pravi način pročitati.“

Ауторкин одговор послужиће као даља истраживачка смерница.

4. ЧИТАЛАЧКИМ СТРАТЕГИЈАМА КА ИСТИНИ ФИКЦИЈЕ. Стратегије „погрешног“ читања искривљују истину текста стављајући је у службу одређених (актуелних) идеја и пројеката. Рецепционистичка теорија и теорија интерпретације песништва Мишела Рифатера (Michael Riffaterre) послужиће као оквир у испитивању начина на које читање може резултирати досезањем истине и смисла текста. Најпре, Рифатер указује на то да постоје, поред читалачке расејаности, два узрока неисправног читања. То је неуспех препознавања вербалног знака и/или неприкладна идентификација референта (RIFFATERRE 1981: 227). Пажњу, у склопу теме која се разматра, привлачи друга грешка. Та грешка је условљена референцијалном заблудом, снажном вером језичких корисника у невербалне референте, њиховом претпоставком да речи значе упућујући на стварност изван граница језика, на објекте који независно постоје пре него што постану знак (RIFFATERRE 1981: 227–228). „Али језгро литерарног искуства је“, наставља Рифатер, „начин сагледавања знан као интертекстуалност. Текст не реферише на објекте изван себе, него на интертекст. Речи текста означавају претпостављајући друге текстове, а не упућујући на ствари“ (RIFFATERRE 1981: 228). На трагу Рифатерових читалачких грешака може се закључити да су драмски ликови који инсистирају на приказивању нове кнежеве вечере заведени (или су јој намерно прибегли) референцијалном илузијом. Песма *Кнежева вечера* дешифрира се у кључу референцијалности, своди се на одраз стварности, разуме се као сведочанство конкретног историјског тренутка. Међутим, до истине песме може се доћи једино дешифровањем њеног интертекста. Рифатер интертекст дефинише као „корпус текстова, текстуалних фрагмената, или тексту

сличних сегмената социолекта који дели лексику и, у мањем обиму, синтаксу са текстом који читамо (директно или индиректно) у форми синонима или, чак обрнуто, у форми антонима“ (Riffaterre 1984: 143).

Рифатер мапира три константе у литерарном представљању стварности (Riffaterre 1984: 159). Најпре, миметичка истина не упућује на референте, него на њихове елементарне представе. Потом издваја присуство конектора који перцепцију интертекстуалности чине обавезном и неизбежном. Конектори усмеравају читалачку пажњу на смисао текста који се не налази ни унутар текстуалног контекста ни унутар ауторског идиолекта, него у интертексту. Трећа константа јесте подривање читаочевог погледа на свет услед интертекстуалне мимезе. Стога је литерарна репрезентација, закључује Рифатер, есенцијално један интерпретативни дискурс јер интертекстуалност супротставља идиолект и социолект, чије елементе или асимилиује, или одбацује, или пародира. Коначно, интертекстуалност не може избећи да буде херменеутичка (Riffaterre 1984: 159–160). Интертекстуалношћу⁶ треба да се досегне смисао, а пренебрегне значење. Рифатер говори о значењу „када речи означавају посредством своје једнозначне везе с невербалним референтима, односно када се односе на нешто што знамо или верујемо да припада стварности“, а о смислу говори „када исте те речи означавају посредством свог односа са структурним непромењивима“ (Riffaterre 1980: 625–626). Смисао, дакле, настаје у оквиру текста и под његовом је строгом контролом, и различите интерпретације текста не могу бити у колизији јер су варијанте једне матрице као творца смисла.

Које би било исправно тумачење песме *Кнежева вечера* (без претензије да је и коначно)? Ослонимо ли се на Рифатеров интерпретативни модел⁷, присуство интертекста требало би да сигнализира одређена неграматичност. Но, најпре „хеуристичким читањем“ успоставља се значење песме: песма говори о ноћи уочи Видовдана 1389. године, о скупу друштвене/војне елите на којем избија скандал који рефлектује неслогу великаша, њихово

⁶ Интертекстуалност је једна од шест универзалија литерарности текста. Поред интертекстуалности, Рифатер издваја неграматичност или катахрезу (конектори), монументалност (перцепција ауторитета дела и његове непромењиве уобличености), артифицијалност (индиција да је реч о фикционалном тексту, сукоб значење/смисао), представљање (разлика референт/референца) и текстуалност (омогућава непромењиву вредност уметничком делу без обзира на смену идеолошких система у којима се дело чита). Детаљније о универзалијама литерарности и интертекстуалној фази у Рифатеровом схватању поезије в. Kvas (2006: 169–232).

⁷ Корнелије Квас (Kvas 2006: 230) истиче да Рифатерова теорија интерпретације има своју интерпретативну вредност уколико се примењује на херметичку (аутореференцијалну) поезију која обилује неграматичностима. Међутим, напомиње да се она може применити и на поезију која у већој мери остварује референцијалну функцију језика, али у тумачењу само појединих стихова и строфа. Песма *Кнежева вечера* свакако у највећој мери остварује референцијалну функцију језика, али је приметна и неграматичност која упућује на постојање интертекста, те ће пажња бити фокусирана на тај сегмент.

размимоилажење у политичким ставовима (политика за битку и против битке) чиме се доводи у питање стабилности земље, једном речју, сва она значења на којима се инсистира у драми *Је ли било кнежевине вечере?*, односно она која су становиште Организационог одбора. Успостављањем значења јавља се и претња од референцијалне илузије. Међутим, уочавањем неграматичности избегава се референцијална илузија. Чини се да та неграматичност лежи у стиховима који следе након Лазаревог реторског питања коме ће од присутних наздравити златан пехар вина:

„Та ником је другом напит’ нећу,
Већ у здравље Милош-Обилића:
Здрав Милошу, вјеро и невјеро!
Права вјеро, потоња невјеро!
Сјутра ћеш ме издат’ на Косову,
И одбећи турском цар-Мурату;
Здрав ми буди и здравицу попиј;
Вино попиј, а на част ти пехар!”

Након „хеуристичког“ читања ових стихова, искрсавају питања зашто кнез Лазар наздравља издајнику чија ће издаја имати трагичне последице, због чега не предупреди издају, кажњавајући Милоша за пример, уместо што га дарива. Међутим, након што неграматичност сигнализира присуство интертекста – смисао песме не лежи у контексту песме или у самој стварности, „херменеутичким“ читањем се открива смисао песме. Корнелије Квас издваја два типа интертекста на основу свеобухватног погледа на Рифатерову трећу фазу стваралаштва, потенцијални интертекст и актуелни или књижевни интертекст (KVAS 2006: 216). „Potencijalni intertekst ili različite forme hipograma otkriva i „običan“ čitalac i književni kritičar na osnovu pretpostavki sociolektа. Sociolekt [...] sadrži gotove narativne i deskriptivne modele koji izražavaju zajedničke ideje jedne socijalne grupe“ (KVAS 2006: 216–217). Потенцијални интертекст заснован на социоекту у случају *Кнежевине вечере* јесу текстови „косовског циклуса“ средњовековне књижевне традиције и канонски текстови Лазаревог култа, обликовани према жанровским обрасцима мартријума и хришћанских легенди о подвизима⁸. Актуелни интертекст *Кнежевине вечере*, који само књижевни критичар открива као књижевни текст, уочавајући везе између интертекста и текста „које му ’osvetljavaju’ naslućeni smisao pesme” (KVAS 2006: 217), већ је уочен у литератури,

⁸ Димитрије Богдановић (Богдановић 1991: 191) указао је на спону између средњовековне књижевности и косовске епике: „У мучеништву Лазара и његове војске црква је добила снажан подстицај вере (у духу древне Тертулијанове речи: *semen est sanguis christiana-pogum*), у култу великомученика Лазара она обнавља и у свој хагиолошки поредак уводи једну прастару, иконску хришћанску категорију, категорију мартријума. Зато постаје тако актуелно и идеолошко тумачење косовског мартријума, чему служи читав ’косовски циклус’ старе српске књижевности, у коме се мора гледати и прави, и првобитни извор народне косовске епике.“

и наводи га Јелка Ређеп истражујући настајање и записе мотива кнежеве вечере: „Кнежева вечера може да асоцира на последњу вечеру Исуса Христа“ (РЕЂЕП 2008: 364). Књижевни интертекст су, дакле, делови *Новоџ завейта* (Мт 26, Мк 14, Лк 22, Јн 12). Откривање смисла песме у релацији са интертекстом наводи на закључак да песма упућује на хришћанску етику трпеливости и жртвовања, опредељење за царство небеско насупрот овоземаљском материјалном и пропадљивом, на врлину и подвиг етичког набоја који ће постати један од постамената косовског херојства. Лазар наздравља чашом која симболише избор и прихватање мученичког лика, као што је и Исус, након тренутака колебања (Лазар се не двоуми ни у једном тренутку), прихватио чашу коју му је Отац наменио. Адекватним разумевањем интертекста, *Кнежева вечера* се схвата као епизода из Лазареве хагиографије, а не као сведочанство о политичким размирицама и средствима контроле (Лазарева клетва би, читана у овом кључу, била ултимативни завет на чињење добра, а не, као што политички актери пет стотина година касније желе, облик политичке контроле, укора и уцене нападаеног народа).

Чињенични корпус садржан у песми *Кнежева вечера* не потврђује се као историографски релевантан, али на плану општег кореспондира хришћанској парадигми. Интертекст (потенцијални и књижевни) открива истину песме, која не бива детектована јер се текст настоји задржати на равни значења како би био подобан идеолошким трансформацијама. Међутим, у драми се не настоји инструментализовати само песма *Кнежева вечера*, него и елементи социолекта (који би могли учествовати у уочавању интертекста), жаришта колективног памћења/идентитета. Интертекстуалност омогућава да се реконструише смисао текста (или бар да се лоцира поље на којем се може покушати досегнути његова истина), али интертекстуалност омогућава и да се испита „друштвеност“ одређеног текста која, такође, може бити релевантна за разумевање смисла који текст настоји произвести.

Истину и смисао текста разумевамо откривајући његов интертекст, а на успостављање одређене интертекстуалне релације утичу и специфичности контекста (историјског, друштвеног, културног) у којем се формира текст. Књижевни дискурс не успоставља дијалог само са сопственом традицијом, него је део друштвеног интерактивног поља, односно социолекта у ком се преламају и дискурси религије, науке, политике, те он сведочи и о друштвеној обичајности, нарави и осећањима. *Косовски циклус* средњовековних текстова, односно епика косовске провенијенције, учествовала је не само у формирању књижевне традиције, већ и у изградњи посткосовског светоназора и видовданске етике, која је постала један од стожера националног идентитета и иконографије. Актуелизација хришћанске егзистенцијалне и етичке парадигме у *Кнежевој вечери* имала је, дакле, и своју антрополошку, културолошку и идеолошку сврху у одређеном историјском тренутку. Међутим, у драми Виде Огњеновић интертекстуалност песме *Кнежева вечера* није једина цитатна релација која рефлектује културно одређивање и позиционирање. У драми су присутна три вида интертекстуалности. По-

ред интертекстуалног присуства *Новог завета*, то су цитатност *Кнежеве вечере* на петстои јубилеј (и њене идеолошке и политичке импликације) и интертекстуалност као доминантан литерарни поступак. Љиљана Пешикан-Љуштановић (PEŠIKAN-LJUŠTANOVIĆ 2002: 26) посебно је обратила пажњу на овај литерарни поступак, уочавајући и у приповедном делу Виде Огњеновић сложен однос „između transtekstualnosti i transpozicije socijalnih i istorijskih faktora, i različitih vidova citatnosti, od neposrednog posezanja za jezikom kulture, nauke, književnih tekstova, idiomatikom svakodnevice, do različitih vidova citatnih relacija (parodiranje, parafraza, stilizacija, aluzija, travestija...)“.

Ауторка се служи елементима политичког и друштвеног миљеа војвођанских Срба крајем 19. столећа (не без алузија и на обележавање шестстоте годишњице Косовске битке). Историјски веродостојни су, на пример, ропство и болест Светозара Милетића, сукоб *Засјаве* и *Браника*, убиство Мише Димитријевића, смрт престолонаследника Рудолфа, рад задруге *Српкиње Новосајкиње*, Руварчева историографска делатност. Колоквијализми, хунгаризми и германизми део су драмског вокабулара, стилизације у духу епике и бећараца упућују на народну књижевност, а успостављају се и цитатне везе са Стеријиним комадима *Тврдица* и *Родољубци* (PEŠIKAN-LJUŠTANOVIĆ 2002: 35–36).

Типолошке одлике интертекстуалности откривају шира значења литерарних поступака којима се полемиче са инструментализацијом смисла фикцијских текстова и њихове истине. Док цитатност *Кнежеве вечере* у оквиру драмске радње одговара „илустративном“, литерарни поступци цитатности „илуминативног“ су типа. Формирајући се у опозицији према илустративној, илуминативна цитатност онеобичава значења предложака путем цитатне полемике, остварујући „na pragmatičnom planu dinamičnu orijentaciju na autorovo nepoznato viđenje kulturne tradicije koje razbija uhodane receptivne navike, a na planu kulturne funkcije načelo prezentacije vlastitog teksta i vlastite kulture bez obzira i često usuprot tuđim tekstovima i tuđoj kulturi“ (ORAĆ TOLIĆ 1990: 44).

Цитатни дијалог са текстовима десетерачке реторике и романтичарске (националистичке) оријентације и идеологије у драми се одвија управо у полемичком кључу, превасходно са њиховом политичком узурпацијом. Сценска адаптација *Кнежеве вечере* има за задатак да оживи косовску митологију и актуелизује познато читалачко (и друштвено) искуство како би се савремени културни модел испунио садржајима и фигурама претходног или, боље речено, како би се обезбедио алиби за политичке манипулације и шпекулације. Међутим, теме и мотиви који су део читатељског искуства и део социолекта претходно су већ дискурзивно обликовани и протумачени. Дискурзивна посредованост Косовског боја читава се, на примеру песме *Кнежева вечера*, у интертекстуалним везама са новозаветним темама и мотивима. Отуда адаптација *Кнежеве вечере* у контексту дијаметрално супротном од оног у ком је песма вршила своје многобројне функције бива извор хумора, али и сатире. Епски херојски патос и национално, етичко-емо-

тивно подвижништво, укалупљени у грађански културни модел с краја 19. столећа, имплицирају сав бесмисао десетерачког бусања, односно разоткривају његову утилитарну потку.

На пример, сликовите су сцене на часовима лепог понашања које организује удружење *Српкиња Новосајкиња*. Фрајлице је, такође, обузела еуфорија јубилеја који постаје обележје модног тренда⁹. Њихови разговори су испуњени референцама на национални мит, Косовка девојка им је узор лепог понашања, везу пригодне марамнице, убрусе и столњаке како би се прикупила средства за прославу годишњице. Госпођа Амалија, предводница женских снага у очувању кнежевог завета, опомиње фрајлице да не посустају, да морају бити предане и посвећене јер их косовске жртве на то опомињу. „Е, па не могу и нећу! Овде ми већ sede svih devet Jugovića i deseti Stari Jug Bogdane! Mesecima bodem prste vezući koplja i buzdovane i brčine od uva do uva! Željna sam da navezem cvet, ili ticu, ili, ne daj Bože, probodeno srce!”, бунтовно одвраћа госпођица Лугомирски, додајући да је „ceo Novi Sad prekriven maramicama sa handžarima i sabljeticama!”, “Ко ће да брише нос иконом, ајте каште сад?” (ОГЊЕНОВИЋ 2001: 158–159). Супротстављеност тековина грађанске културе и епски обликоване културне матрице извор је смеха, али, истовремено, у сатиричном регистру упућује и на шире импликације инструментализације косовског мита (митоманије).

Аутентични смисао *Кнежевe вечере*, превазилажење историјског удела присвајањем моралног начела насупрот начелу прагматичности, победа етичког ума насупрот здравом разуму показују се потпуно дисфункционалним у времену прославе петстоте годишњице Косовске битке. Истина песме која кореспондира новозаветној етичкој парадигми бива обесмишљена пропагандним ангажманом. Идеологизација песме је, у ствари, инверзија њене најдубље истине, сушта супротност њеном изворном смислу. „Погрешно читање” које настоји да јој да статус историографског документа, сведочи о сопственим стратегијама искривљавања историјског знања. Присвајајући „истину” песме, политичка елита је вулгаризује својом одређеношћу за неслогу, властољубље, сујету, похлепу и сплеткарење. Негативни аспекти истине фикције показују се као фаворизоване тактике друштвеног деловања које се покушавају маскирати играњем на емоционални ефекат националних митологема. Претпостављање песми идеолошког обрасца који треба да следи релативизује њену истину, а (епистемолошко) искуство које

⁹ О размерама „косовске моде” сведочи и, рецимо, рад карикатуристе Јована Пешића с краја 19. и почетка 20. столећа. Критикујући друштвене аномалије, снобизам и покондиреност, Пешић је урадио и две карикатуре под насловом *Косовски осветљеници*. На карикатури објављеној 1903. године у листу *Врач ђоџаћач* представљен је пар обучен по последњој европској моди, жена испред мушкарца. Нојево перје јој је на шеширу, у руци сунцобран, мушкарчева брада је истурена, томпус у устима, монокл на оку, штап у руци. Поред њега достојанствено корача пас. Пешићева карикатура управо упућује на „косовски синдром” с краја 19. столећа, и на нескладе који настају сусретом (сударом) два културна модела.

песма нуди својим читаоцима бива децентрирано и маргинализовано. Оно „опште” о којем песма сведочи бива надгласано појединачним које га подређује сопственим назорима, потребама и циљевима.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. *Историја сјааре српске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1991.
- РЕБЕП, Јелка. Мотив кнежеве вечере. *Зборник Машице српске за славистику* (2008) 73: 351–367.

*

- ARISTOTEL. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta, 2002.
- BART, Rolan. Diskurs istorije. *Txt* (2005) 9/10: 38–44.
- DORĐEVIĆ, Mirko. Književnost populističkog talasa. *Srpska strana rata: trauma i katarza u istorijskom pamćenju*. Nebojša Popov (ur.). Beograd – Zrenjanin: Republika – Vikom grafik – Građanska čitaonica, 1996: 394–418.
- KVAS, Kornelije. *Intertekstualnost u poeziji*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2006.
- KVAS, Kornelije. *Istina i poetika*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2011.
- OGNJENović, Vida. *Drame I*. Beograd: Stubovi kulture, 2001.
- OGNJENović, Vida. Mašta i činjenice. *Nasuprot proročanstvu*. Beograd: Arhipelag, 2007.
- OGNJENović, Vida. *Autopoetička ispovest*. 2010. <<http://www.knjizevnost.org/intervju/893-vida-ognjenovi-autopoetika-ispovest>>
- ORAĆ TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- PEŠIKAN-LJUŠTANOVIĆ, Ljiljana. Kad je bila kneževa večera?. *Scena 2* (2002): 31–36.
- PLATON. 1993. *Država*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- RIFFATERRE, Michael. Syllepsis. *Critical Inquiry* (1980) 4: 625–638.
- RIFFATERRE, Michael. Interpretation and Undecidability. *New Literary History* (1981) 2: 227–242.
- RIFFATERRE, Michael. Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretative Discours. *Critical Inquiry* (1984) 1: 141–162.
- ŽUNIĆ, Dragan. *Nacionalizam i književnost*. 1999. <<http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001127/01/133.pdf>>

Žarka Svirčev

THE TRUTH OF FICTION IN *KNEŽEVA VEČERA*

Summary

One of Vida Ognjenović's poetic topos is confrontation between two epistemological concepts, Platonic and Aristotelian model of truth in fiction. The authoress examines the topos, taking into account the statements from Ognjenović's essay „Mašta i činjenice“ in the drama „Je li bilo kneževe večere?“. By using Michael Riffaterre's theory of interpretation and reception, she analyses, on one hand, the counterfeiting strategy of falsification of the truth of fiction and, on the other hand, the possibility of reaching an authentic sense of the text. The focus is intertextuality of poem „Kneževa večera“ through which the authoress illustrates the mechanisms for the relativization of the truth of fiction which are ideologically and politically motivated. The analysis of intertextuality, also, shows that the truth of the poem transcends its particular meaning and participates in the truth of the general. It is concluded that Vida Ognjenović discusses the Platonic model, favoring the figurative model of truth in fiction texts which is in line with Aristotelian epistemological thesis.

Универзитет у Београду
Докторанд на Филолошком факултету
Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
zarkasv@yahoo.com

Др Душица М. Потих
Др Виолета П. Јовановић

ИГРА ИРОНИЈЕ ДУШАНА РАДОВИЋА*

Полазећи од Лотманове тезе о двопланском карактеру игре, Радовићев поступак обликовања тумачимо као игру ироније, која разграђује једну или обе лудичке копмпоненте. Игра гради условни лудички свет који, реферишући о реалном, постиже ефекат треперења значења. Укрштање реалног и лудичког света организује се око тачке пресека, коју одређујемо као семантички индетерминатор. То је структурни сегмент поетског текста који дестабилизује двопланску равнотежу игре и остварује његову вишезначност. Разликујемо два типа семантичког индетерминатора. Један је уписан у текст, а други у стварност изван њега. Први је чешће контекстуалан и постулира игру као апсолутну стварност. Други обликује текст посредством две врсте клишеа, типских ликова и типских ситуација. Песме које се развијају на фону типских ситуација одликују најинтензивнији продори реалног у лудички свет, с њим и најсложенији снопови значења. Аспект минус-поступка поништава негативан предзнак семантичког индетерминатора и поново успоставља двопланску равнотежу игре.

Кључне речи: поезија за децу Душана Радовића, Лотманова концепција игре, игра као поступак обликовања, Радовићева игра ироније.

Игра је у науци и критици препозната као стожерни моменат поетике Душана Радовића. На модерности Радовићеве поезије инсистирају сви његови тумачи, све до најмлађих (Љуштановић 2009).¹ На таквом се поетичком темељу заснива и прелом који је писац извео у послератним југосло-

* Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (178018) који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ За ширу литературу о Радовићу в. Јовановић 2001.

венским књижевностима за децу, освајајући креативни простор игре као слободе. Конципирајући детињство и књижевност за децу као лудички феномен, Милан Празић постулира тезу да су у Радовићевом писму закони игре дигнути на принцип универзалног важења. Свет је у стваралаштву Душана Радовића игра и сазнат је као игра, а њене су изражајне и релационе могућности универзалне. У свакој конкретној песми он успоставља одређени однос према фатумима живота, историје и модерног доба. Све манифестације живота и сва догађања у свету могу се мерити игром и могу се њоме изразити.¹

Радовића карактерише тумачење стварности дечјом логиком, која свет пројектује као шалу, игру и иронију померајући реалност у необичности, неочекиваности и чуда. Он поетику темељи на дететовој „неспособности“ да разликује своје ја и спољашњи свет, субјективност и објективност, праву и илузорну стварност. Полази од психолошке границе, од недовољне издиференцираности и наивно реалистичке представе света, од недостатка критичког мишљења детета (Петровић 2001: 326–337). Истраживачка пажња усмерена ка моделовању слике света уочава да се Радовићева песма заснива на елементима дечјег замишљања/измишљања стварности, на елементима дечјег доживљавања, које маштовито и слободно преиначава постојећи поредак (Јекнић 1998: 254–259). Радовић је писац лудичког укрштања светова.

Додир различитих нивоа бића јесте и тачка пресека која шири семантички ракурс поетског текста. На то Радовићево својство указује Насиха Капицић-Хацић. Његове су песме само на први поглед бесмислене јер су осмишљене већ тиме што су игра. Оне детету пружају више од игре: поруку, откровење, спознају, нови квалитет радости. Таква је песма *Како треба*: „Мале ствари и имена мала траже / ... / Док велика ствар великим именом располаже“ (Радовић 2006: 29). Ауторка закључује како она децу стимулише да размишљају о релацији: мало–велико (КАРИЏИЋ-НАДЖИЋ 1970: 186–196) симулирајући квалитативне специфичности дечјег начина мишљења и говора. Али овакве песме осведочавају Радовићево поуздано познавање развојних карактеристика деце овог узраста². Скривена поука посредована је игри-вим поступком опонашања дечјег доживљаја и хуморним дечјим спајањем феномена који припадају различитим равнима постојања.

¹ У есеју *Igra kao poezija, Zapis o paraboli Mačka i miš Dušana Radovića* аутор у драми *Мачка и миш* (Радовић 2006: 137–138) детектује више значењских равни, од социјалног и политичког односа потлачених и тлачитеља, преко егзистенцијалистичке и егзистенцијалне драме савремености, до хармонизујућег естетског принципа (ПРАЖИЋ 1971: 40–46).

² Деца млађег школског узраста у неким ситуацијама не могу да одвоје реч, као знак, од онога што она означава, што често доводи и до погрешних констатација. На пример, може се десити да дете, ако га питамо да упореди дужину речи *коњ* и *зечић*, каже да је прва реч дужа, мислећи, наравно, на чињеницу да је оно што ова реч означава (коњ) дуже од онога што означава друга реч (зечић). Одлика преоперационог мишљења, која може да се препозна у говору деце овог узраста, назива се конкретност (FURLAN 1981: 102–105).

Игра је форма и садржај стваралачког чина, став је Милована Даној-лића. Закономерност игре јесте опирање случајности, призвољности, непредвидивости. Текст Душана Радовића јесте игром кодиран свет, што га, с једне стране, отвара за имагинацију, а с друге, затвара у његов унапред постављени ред лудичког света. С тог се аспекта песников игриви поступак може схватити и као опирање деструктивном елементу бића, нереду и импровизацији, па и као побуна против смрти (Данолић 2004: 181–212). Свет, дабоме, изван уметности не постоји. Потичући из књижевности и у њу се враћајући, Радовић је и кретање по литерарној сфери изокренуо у поругу. На тај се начин дистанцирао од стварности, као од референтног поља, али и од њене трагичности. Дистанцирао се и од књижевности која кани да је изрази. Он тражи нову уметност, разграђујући стару, и нуди свој образац игре. Зато истраживачи књижевности за децу говоре о Душану Радовићу као о писцу који је извршио утицај и на „озбиљну“ књижевност.

Наше становиште полази од Лотманове концепције игре као двопланске моделативне активност која неусловне, реалне ситуације замењује условним, лудичким (1976: 99–112).³ Аморфни систем реалности она представља у облику особитог модела стварности чија се правила могу формулисати и треба да буду формулисана. Она подразумева истовремену реализацију игриво и практичног понашања, а играч је дужан да истовремено памти и не памти како учествује у условној ситуацији. У игри један стимуланс изазива више од једне условне реакције, а елементи реалног света добијају другачије значење. Реализација игре повезана је с преласком једнозначности у вишезначност па се и сваки њен елемент смисаоно услојава. Ефекат игре не постиже статично, истовремено коегзистирање разних значења, него свест да су могућа и друга значења. Састоји се у томе што она „трепере“.

Критичари су истакли елементе игре у поетици Душана Радовића, док је Лотман показао како игра постаје поступак моделовања градећи условни лудички свет, који реферише о реалном те постиже ефекат треперења значења. Парадигма таквог поступка моделовања може бити Радовићева песма *Мрак*: „У мраку проговоре гране, / и оживе сенке, / и панталоне узјашу столице, / и пењу се на полице, / и праве теревенке. // Председник им је прекидач за сијалицу. / Кад он каже: „Кврц“ / – не чује се ни фррр / ни мррр / ни жврц. // Све се умири, и све се утиша / – сем миша, и сем кад пада киша“ (Радовић 2006: 28).

Ако занемаримо мотив панталона које су узјахале столице, што игриво надграђује Змајевог *Малоџ коњаника*, песма се раслојава на три равни и свака од њих примерена је некој узрасној категорији читалаца. Сасвим мала деца прихватиће звучни аспект песме јер човек, а посебно мање дете, најпре реагује на чулну, акустичку компоненту језика, па и књижевног дела. Маштовита, алогична комбинаторика и асоцијативност песме заинтриги-

³ Због тога је, по Лотману, игри иманентна и сазнајна компонента (в. и Потих 2011: 3–17).

раће нешто старије дете будући да игра условљава њен доживљај света. Ми-меза имагинативности дечјег света тек је алиби за њену сатиричну димензију, намењену одраслом читаоцу, при чему и каталог ономотопеја добија додатну функцију постајући пародијом звучности и смисаоне испражњености политичке реторике.

Да би се текст у тој мери семантички отворио, књижевник се није могао служити језиком дословних значења. С друге пак стране, значење лексема много ни не помера. Не заборавимо да је он прво писац за децу, што значи да га морају разумети најпре најмлађи. Како објаснити мисаони досег његовог једноставног израза? Радовићева игра може се назвати игром ироније и њеног језика двосмислице. Рефлексивна слојевитост сваке велике уметности, што дело овог књижевника јесте, ниједној од њих не приписује само један смисао. Зато Душан Радовић пре свега збуњује. Могућност различитих семантичких реализација суштински је начин на који постоји Радовићев текст.

Укрштање реалног и лудичког света, дечје маштовито спајање различитих нивоа бића, организује се око тачке пресека и њу ћемо одредити као семантички индетерминатор.⁴ Посреди би био структурни елемент поетског текста који га чини смисаоно флексибилним. Са семиотичког становишта он врши функцију лексеме, сложене језичке јединице која има самостално значење, али и својство полисемичности (Шипка 1998: 12), способности њеног семантичког поља да у различитим контекстима оствари вишеструке семантичке релације, тако да тумачење конфронтира „сложену мрежу семантичких односа и могућности” (Драгићевић 2007: 36). Семантички индетерминатор делује на обе равни поетског текста тако што их дестабилизује омогућујући лудичко треперење значења и игру ироније. Између два плана песме, лудичког и реалног, он обликује сложени споп значења, што је и једна од најбитнијих карактеристика пишчеве поетике. У песми *Мрак* то би била лексема *ћпредседник*, који имагинарну стварност дечје игре враћа реалној стварности. Лудички свет подражава реални и надграђује га принципом преображаја да би семантички индетерминатор у њега увео и стварносну компоненту. Она га онтолошки не поништава, већ га семантички мултиплицира ка низу потенцијалних смислова.

Исти поступак обликује и песма *Раић* (Радовић 2006: 28), која се може тумачити и као пародија ратовања: „Стамболској принцези / стигао је гост, / принц такође, / ал’ прилично прост: / чачкао је нос! // Због тога је / – тра-га-та-та – / дошло и до рата. / Освојен је један – миндерлук; / прободен

⁴ Појам осмишљен према лингвистичком термину: семантички детерминатор. Посреди је лексема која је приликом процеса лексичког слагања у синтагми с пренесеним значењем, нпр. метафоричкој, употребљена у примарној семантичкој реализацији ради одређења значења лексеме употребљене у секундарној семантичкој реализацији. Уколико лексема изостане, функцију детерминатора преузима контекст (в. Гортан-Премк 2004; Драгићевић 2007).

је један – празилук; / обешен је један – чивилук.“ Принцеза и принц, типски ликови дечјег света, обликују се на фону бајке и њених типских ликова, што пародира и тај жанр. Улогу семантичког индетерминатора има лексема *чачкао је нос* јер у овој песми, која тематизује игру, једина реферира на реалности. Она интензивира перспективу дечјег света и његовог принципа преображавања стварности, што је у књижевности често алиби за специфичну тачку гледишта. Иронија, која као и у претходном примеру, у лудички свет уводи компоненту реалног, не поништавајући га, сада пародира опасне игре одраслих истовремено се хуморно осврћући и на конфликтност простора детињства.

Игра обликује модел целовитог света, уређеног по унапред задатим правилима (КАЈОА 1979). Њен је простор стабилан, док га игра ироније и семантички индетерминатор дестабилизују. Један аспект Радовићевог лудичког поступка јесте и његова негација, антилудички механизам. Велики број његових текстова моделује парадоксалну игриву стварност разграђујући њен двоплански карактер до ивице ентропије, не и преко ње, да би се с те тачке њен телеолошки механизам мултиплицирао хуморним стратегијама, константом, и пародијом, честом пратећом компонентом овог опуса. Игра, другим речима, моделује тако што синтагматичка лудичка оса подражава и надграђује парадигматичку осу реалности. Игра ироније, затим, унутар моделованог лудичког света преокреће функције осе селекције и осе комбинације, док повратна спрега не успоставља само везу између њих, већ их и декомпонује усложњавајући поруку.

Његов поетски текст гради две игриве равни, које можемо одредити као равни игре и равни игре ироније. Прва моделује лудички свет по узору на реални, док друга, полазећи од њега, потири или оба или један од њих. Песма *Поука* (Радовић 2006: 30) гради и разграђује стварност игре: „Хтела је да види шта је доле, / нагла се преко стола и – пала. / Ко? / Једна виљушка радознала.“ На равни игре она тематизује дечју имагинацију. Улогу семантичког индетерминатора има лексема *ко*, односно-упитна заменица за категорију живог. Индетерминатор корелира анимизму, развојној фази детета, али омогућава да се песма разуме и као алегорија радозналости детињства. На равни игре ироније лудички се свет разграђује драмом одрастања, тегобним путевима сазнавања света и опасностима са којима се дете на њима суочава. Наслов упућује и на поетички план, који маштовитошћу надвладава традиционалну дидактичност књижевности за децу.

У Радовићевој се поезији за децу могу издвојити два типа семантичког индетерминатора. Један је уписан у поетски текст, а други у стварност изван њега. Један припада лудичком, а други реалном свету. Први је чешће контекстуалан и његове су лудичкоиронијске конотације бенигније. Посреди су песме које су чиста имагинација или пак чиста игра. Оне нису условљене реалијама, већ полазе од њих као од узора да би их трансформисале тако да се однос лудичког и реалног света помера ка првом полу, све до поништавања неусловних ситуација и постулирања игре као стварности.

Једна од песама-игара с *контекстуалним индетерминаџором* јесте *Кад седам веселих дечака* (Радовић 2006: 29). Играјући се, дечаки замишљају како се мењају у складу с лудичким амбијентом. Они поистовећују лудичку и реалну сферу па свет постаје игра сама. Финална строфа пак у поетски текст уводи стварни свет, који декомпонује лудички: „Кад седам црних оџачара / умије седам стрпљивих бака / –гле! зева седам сањивих дечака!“ Смисаони рез није иронијски оштар, процес декомпоновања није деструктиван, већ између две сфере успоставља равнотежу. Игри ироније припада поступак моделовања, али не и слика света ове песме, која доследније остаје у оквирима афирмативног и оптимистичког карактера књижевности за децу.⁵

Крајњи израз типа песама-игара јесте *Плави зец* (Радовић 2006: 26–27). Њен је семантички индетерминатор контекстуалан, премда се у тој функцији може наћи и лексема *плави* зец, симбол велике значењске носивости. Ова је песма на првој игровој равни имагинативни експрес, док на другој, апсолутизујући лудички, а поништавајући реални свет, образује семантички склоп сложенијих конотација. Да ли песник реинкарнира дечју жељу за живом играчком, роботом и другом, све у исто време, или упућује и на чежње одраслих? Да ли је *плави зец* симбол неугасле људске жеље за идеалом, тежње ка немогућем и неостваривом, или сетни жал тужног весељака пред чињеницама живота? Или све то заједно? И даље. Осим што је недвосмислено фантастичка и очигледно смешна, да ли је ова песма шаљива или озбиљна? Да ли се песник подсмева жељама и разочарањима? Или све то заједно? И даље. Литерарни предлошци, иницијална бајка и усмено надлагивање, песму такође позиционирају бар двојачко – као апологију духа надигравања и као пародију. И даље...

Други тип семантичког индетерминатора, уписан у реални свет, припада песмама чији ефекат игре, усмерен на лудичку, реалну и поетичку сферу, може бити и далеко комплекснији. Оне се обликују посредством два типа клишеа. Један се развија на обрасцу типских ликова, а други на обрасцу типских ситуација. Први тип клишеа хуморно своди лик на типизирану карактеристику, до карикатуре, сатире, гротеске, апсурда. Други посредством истих стратегија обликује типске ситуације, с тим што је лудичкоиронијски продор реалног у игрови свет деструктивнији па њима припадају неки од Радовићевих текстова чије треперење значења има „највишу фреквенцију“.

⁵ У овом раду усмерили смо се само на поезију за децу, не и на друге видове Радовићевог стваралаштва. Само ћемо назначити још две аналитичке перспективе. На исти се начин могу тумачити и пишчева прозна дела намењена најмлађима. Пандан песми-игри била би, на пример, кратка прича *Зашто деца чачкају нос* (Радовић 2006: 141–142). Готово инфантилна једноставност неких дела за одрасле, посебно оних наменског карактера, приближава се књижевности за децу. Њих моделују поступци који инвертују механизме игре и игре ироније те њихове ефекте треперења значења, премда се и тај преокрет може тумачити као један вид ироније. Пример би била песма *Плави жакети* (Радовић 2006: 121).

Љуџа Јулка као да је изашла „испод Змајевих крила“ како због духа игре и психолошког портрета детета тако и због имена, које је у српској књижевности за децу готово стајаће: „Био је петак, дуги дан, / добро јутро, па добар дан, па добро вече... / И нико не дође у Јулкин стан / да види – шта то кува и шта пече. // Јулка претури играчке / наопачке, / скочи у кревет наглавачке / и заспа, / љута на мачке, на тачке, / и, уопште, на свакакве а ч к е“ (Радовић 2006: 29). Лексема *Јулка* јесте и семантички индетерминатор. Раван игре тематизује заиграно дете преокрећући иницијалну тему у хуморни однос према манама детињства, а обликовање света размажене мале прзнице, која не уме или неће да се забави сама, употпуњује и карактеристично дејчи језички лудизам, што бунтовно разлаже стварност.

Раван игре ироније усмерава се на проблеме детињства, па семантичка испражњеност типског лика упућује на усамљено или занемарено дете реметећи лудичку сферу. Њен је други аспект поетички. На фону Змајеве психолошке проницљивости Радовић разграђује његову хармоничну, идеализовану слику детињства, док стајаће име пародира шаблонске литерарне представе о девојчицама. Одсуство дидактичне компоненте јесте и поетички минус-поступак будући да би се она у традиционалној књижевности за децу очекивала приликом тематизовања дејчјих каприца. Изостанак поуке у сфери се неизреченог поставља у однос опозиције према књижевном наслеђу, што умножава и смисаоне линије ове песме.

Типски су ликови универзалне симболичке фигуре, сведене апстракције готово попут бајковитих ликова (PROF 1982; LIT 1994). Ако бисмо их посматрали са становишта функције јунака бајке, њихов би задатак био да омогуће полисемантичност текста. Управо се смисаона испражњеност типског лика на равни игре отвара за игру ироније. Клишеи, стога и погодни за функцију семантичког индетерминатора, у песми *Молба* (Радовић 2006: 26) јесу лексеме *џијских* ликова: Мише, који неће да једе и спава, те његове маме и сестре, које не знају шта ће од муке. На равни игре песма је хуморни одраз стварности, хипербола која од самовоље детета прави глобални проблем. Игра ироније дестабилизује идејну перспективу па се поступак хиперболизације, иронијски вишезначно, пројектује на идеолошки план. Ко ме се песник подсмева? Јогунастим дечацима или немоћној мајци и сестрама? И није ли из иронијске перспективе наговештен и прикривени мали тиранин, друго лице размажености? Песма се, међутим, не мора тумачити само са сатиричког аспекта. Планетарно типски Миша наглашава специфичност света детињства па Радовићева антитрадиционална педагогија најпре сугерише разумевање за његове посебности. Поука је упућена одраслима, а не деци, што из позиције одсуства активира поетички план те и њега отвара за игру и игру ироније.

Дидактичка вредност песме *Да ли ми верујете* (Радовић 2006: 26) моделује се, такође, на поетичкој равни. Дечак не воли да се купа и одбојност изражава хуморном имагинацијом претеривања, што обликује раван игре. Семантички индетерминатор и овде се односи на *џијски лик*. Игра иро-

није декомпонује дословност прве равни и мултипликује потенцијална значења песме. Није ли и она подсмех размаженом детету? И није ли гротескним виђењем истањивања страшно исмејан дечји страх, па и страх од смрти? И није ли, исмевањем и преувеличавањем, страх парадоксално смањен и сведен на праву меру? Или је пак иронијским преувеличавањем исмејан до смањивања па, тако стишан, у бити стварнији?

Или је финални сегмент песме, с доктором који прописује забрану купања, хуморни тријумф остварене дечје жеље? И она се смисаоно раслојава сугеришући и неостваривост, илузију, сатирички став према утопијским тежњама уопште. Типски лик мусавца упућује и на минус-поступак, на опозицијски типски лик уредног малог полтрона, његовог вечитог ривала, због кога стално извлачи дебљи крај. Песма се с тог аспекта може тумачити и као мала дечја пакост, као слатка, па макар и измишљена освета најпрезренијем лику дечачког света. Референца која води до Змаја и његове поучне песме моделује одсутни поетички став, Радовићеву лудичку дидактику, и с њом готово неограничено треперење значења.

Песме које обликују типске ликове инсистирају на апстрактности па су у њима простор, време те каузална логика неодређени. Оне које моделују типске ситуације, насупрот томе, спецификују координате реалности и у лудичку сферу уводе пишчеву савременост. Неодређеност првог типа поетских текстова и њихова клишетирана смисаона испражњеност гарантују универзалност. Супротан процес, одређеност, омогућује интензивнији продор сатире, треперавије ефекте игре, коју Радовићево стваралачко умеће не потискује и текст не своди на сатиру. Међу песмама које обликују типске ситуације могу се, такође, издвојити два типа. Један посредно, а други непосредно упућује на социјалистичку Југославију и модерни свет.

Једна од песама које посредно обликује реалну сферу јесте *Како њојпрошићии слонове* (Радовић 2006: 42–43). Заснива се на контрастној рими *бон* и *слон*, постављеној на опозицији велико–мало, што је и лексема која погодује функцији индетерминатора. Рима је фон на коме се развијају нонсенсна радња и исфразирани песнички језик: „Кад су једном хтели да нас понове, / – делили су слонове на бонове! / Један бон – један слон! / Пет бонова – пет слонова! / И већ према томе! // Потрошисмо што имасмо бонова / због тих црних и ушатих слонова! / Један бон – један слон! / Пет бонова – пет слонова! / И већ према томе! // Брзоплето потрошисмо бонове / тешко ћемо потрошити слонове. / Један слон – један век! / Пет слонова – пет векова! / И већ према томе!“ Раван игре обликује алогични каламбур, који се концентрише у рими. Дете ће реаговати на звучни аспект и логички хијатус овог плана песме, премда се она значењски и даље раслојава.

Игра ироније алегоријски у свет текста уводи реалну сферу, а њене су последице све невеселије. Бонови су непосредно после Другог светског рата били еквивалент за прописано следовање хране. Знало се колико је свако смео да поједе. Несразмера између стварних потреба и додељених могућности симболизована је слоном па песма престаје да буде само сме-

шна. Ко би могао бити слон? Обичан човек, који свој обичан апетит пред ограниченошћу бонова почиње да доживљава гротескно, као слоновски. Обичан човек, приморан да пред животом устукне прво у ономе што је најелементарније, нимало весело, себе доживљава монструозно. Или пак, видевши себе као чудовиште, упућује подсмех налогодавцима? Какав је тек баласт краја песме – слон који се не може потрошити ни за читав век?! Сатиричке импликације ове песме усмерене су ка друштвеним механизмима и механизмима власти, док њена историјска перспектива изазива још већу језу.

Друштвенокритички контекст једна је њена значењска раван. Она се може разумети и из опозицијске перспективе, као парадоксална афирмација, као потврда живота и његових вредности. Та смисаона линија делује као минус-поступак и константа је свих Радовићевих текстова који обликују померену, гротескну, парадоксалну или апсурдну слику света. Лудичкоиронијски бунт из позиције одсуства поново успоставља почетни хармоничан однос парадигматичког реалног и синтагматичког лудичког света, враћајући нарушену двопланску равнотежу игре, и укида негативан предзнак семантичког индетерминатора. Једно од својстава игре, по Лотману, јесте да гради идеалну потенцију света. Моделујући случајност, непотпуну детерминисаност, вероватноћу процеса и појава, она омогућава условну победу над непобедивим или моћним те лудички разрешава конфликте који се у практичном понашању или у друштвеном систему не могу превазићи (Лотман 1976: 99–112). На тој се тачки, на одсутном тријумфу игре, песникова визија поново удваја водећи како ка лудичкој афирмацији бивања тако и ка лудичкоиронијској илузији утопије. Да ли је Радовић игром потрошио слонове? Или је горак смех једина одбрана од њих?

Текстове који типске ситуације моделују реферишући о реалном свету илустроваћемо *Тужном њесмом* (Радовић 2006: 26) о старој госпођи Клари, која се несебично бринула о белих мачака шест. Тему стварносне провинијенције хипербола изобличава до вероватне неусловне ситуације. Иницијални стих активира уводну формулу бајке: „Живела једна госпођа Клара“, чија се рецепција и реализује на фону књижевне фикције. Улогу семантичког индетерминатора има лексема *живела је*, стајаћи израз који раван игре моделује посредством литерарног предлошка те осцилирајући између озбиљности и шале, сугерише њен нестварни садржај. Иницијални сегмент песме не експлицира однос узрока и последице, већ обликује модел света бајковите идиле (јастуци од свиле, машини од тила) уклањајући бајковити иницијални недостатак (усамљеност).

Раван игре ироније развија се у финалном сегменту тако што експлицира каузалност. Последица продора стварности (смрт госпође Кларе) јесте преокрет вероватне у невероватну ситуацију те декомпоновање бајке. Апсурдне мачке, које не знају да лове мишеве, инвертују образац у антибајку. Поигравајући се жанровским особеностима овог облика, песма преиспитује реалност у широком распону од увида у поноре усамљености и

старости, или суровог подсмеха њиховој тежини, до перверзно претераног уљуђивања животиња, што им одузима суштину, те до изопачене савремености која би, као и у Пражићевом примеру, да поништи законе природе. Због игре ироније Радовићеве текстове читају и одрасли па, изокрећући њихов лудички свет, наслућују у њима и одговоре на ломове стварности. У мери у којој коначних одговора, као и истине уосталом, уопште и има. Радовићев безазлени подухват на пољу књижевности за децу може се разумети и као алиби за погубнију игру сатире.

„Тужна песма“ јесте и књижевна пародија. Трећи тип семантичког индетерминатора јесте поетички. Он нема референцу у неком конкретном Радовићевом поетском тексту, нити пак у стварности, већ у сфери књижевности, што отвара још једну истраживачку тему. Пишчева се специфичност огледа у томе што, пародирајући књижевност, покреће озбиљна животна питања и обрнуто: изокрећући реални свет, преиспитује литерарни простор. Парадигматски је у том смислу *Сѝрашан лав* (Радовић 2006: 25), који, разлажући конвенције бајке, све страхоте овога света своди на шушкање хартије. Такво становиште намеће запитаност да ли је свет уопште стваран. Или смо и њега, попут књижевности и сваке друге играрије, измислили? Његове су импликације далекосежне и одводе и од књижевности за децу и од времена када су настајала пишчева дела. Свет схваћен из перспективе непостојања, као привид и варка, с њима и негативна онтологија, припадају актуелним идејама, које је овај визионар, осећајући било епохе и њене поноре, антиципирао.

Попут сваког супериорног духа, Душан Радовић се дистанцирао и од себе. У песми *Ловац и лав*, о лаву који се са слашћу устремио на ловчеве прсте, среће се и аутопародија: „То је била глава једног лава, / страшног лава ал’ то није битно“ (Радовић 2006: 43–44). Позивајући се на лик из своје песме, а затим га и банализујући, овај песник, који не пристаје на правила, па ни на она што их је сам успоставио, смехом је надвисио понајпре самога себе. Зато је могао да надвиси и друге. А сам живот згуснуо је у симболику Миће и Аћима⁶ – човека и лутка истог имена, с тим што прво читамо на уобичајени начин, а друго унатрашке. Човека и лутка, лица и наличја. Стварности и игре. Игре и њене сенке.

ИЗВОРИ

Радовић, Душан. *Бац свишћа. Сабрани сѝиси*. Мирослав Максимовић (прир.), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

⁶ У питању су ликови из телевизијског серијала за децу *На слово на слово* (Радовић 2006: 664–710).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ГОРТАН-ПРЕМК, Даринка. *Полисемеја и организација лексичког сисџема у српскоме језику*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- ДАНОЛИЋ, Милован. *Наивна ђесма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- ДРАГИЋЕВИЋ, Рајна. *Лексиколоџија српског језика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- ЈЕКНИЋ, Драгољуб. *Српска књижевност за децу, Историјски ѓреглед*, I. Београд: МАК, 1998.
- ЈОВАНОВИЋ, Славица. *Поетика Душана Радовића*. Београд: Научна књига – комерц, 2001.
- ЈЉУШАНОВИЋ, Јован. *Брисање лава*. Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, 2009.
- ПЕТРОВИЋ, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Врање: Учитељски факултет, 2001.
- ПОТИЋ, Душица. Poeta ludens у игри прикривених удвајања. *Дејинство* XXXVII/ 2 (2011): 3–17.
- ШИПКА, Данко. *Основи лексиколоџије и сродних дисциплина*. Нови Сад: Матица српска, 1998.

*

- FURLAN, Ivan. *Ѓovjekov psihički razvoj*. Zagreb: Školska knjiga, 1981.
- КАЈОА, Роже. *Igre i ljudi. Maska i zanos*. Radoje Tatić (prev.), Beograd: Nolit, 1979. / Caillois, R., *Les jeux et Hommes, Le masque et le vertige*, Paris, 1958.
- КАРИЏИЋ-НАДЖИЋ, Nasiha. *Od Zmaja do Viteza. Izbor i tumačenje jugoslavenske poezije za djecu*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1970.
- ЛИТИ, Макс. *Evropska narodna bajka*. Dušica Milojković (prev.), Beograd: Orbis, 1994. / Lüthi, M., *Volksmärchen und Volkssage*, Bern und München: Dalp, 1961.
- ЛОТМАН, Ј. М. *Struktura umetničkog teksta*. Novica Petković (prev.), Beograd: Nolit, 1976. / Лотман, Ю. М., *Структура художественного текста*, Москва: Издательство „Искусство“, 1970.
- ПРАЖИЋ, Milan. *Igra kao sloboda. Zapisi o detinjstvu i umetnosti*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Kulturni centar Novog Sada, 1971.
- ПРОП, Vladimir. *Morfologija bajke*. Petar Vujčić, Mira Vuković i Radovan Matijašević (prev.), Beograd: Prosveta, 1982. / Пропп. В. Я., *Морфология сказки*, Москва: Наука, 1969.

Dušica M. Potić
Violeta P. Jovanović

DUSAN RADOVIĆ'S IRONY GAME

Summary

This research deals with poetry of Dusan Radovic, one of the most important writers in Serbian literature for children and founder of its modern expression. As one of the key characteristics of his poetics, as well as the feature of modern literature for children, criticism recognizes the game so this paper will focus on the game as a device which models Radovic's poetic text. Theoretical standpoint of this research is Lotman's conception of a game as doublelevelled activity. As modelling activity, game models ludic world according to the real world sample and do not forget reality. It contains both ludic and real component, which reflects at all its aspects, consequently on its semantic layer. The meaning of element which enters from real world into the ludic world is changing. Real and ludic senses cross making the effect of the game which is not, according to Lotman, statical coexistence of two meanings. The effect of game implies that new, ludic meaning remembers original, real meaning, as well as it makes consciousness about potential other meanings. According to Lotman, it makes consciousness that meanings are vibrating. Choosing the game as a device which models his poetic text, Dusan Radovic keeps open his poetic text for the effect of the game. The vibrating of meanings in his opus we denominate as the irony game, which constitutes Radovic's poetic text and multiplies its semantic layer. Between two plans of meaning, literal and ironical, semantic lines multiply modelling its complex semantic layer as the one of the fundamental features of Dusan Radovic's poetics.

Др Душица М. Појић

Висока школа струковних студија за образовање васпитача
Ђирила и Методија 29, 18300 Пирот, Србија
ducicapotic@yahoo.com

Др Виолета П. Јовановић

Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука
Катедра за филолошке науке
Милана Мијалковића 14, 35000 Јагодина, Србија
violetajov@gmail.com

Др Бојан Ђорђевић

РАЗВОЈ КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКЕ И КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКЕ
НАУКЕ У СРБИЈИ: ПЕДЕСЕТИ РОЂЕНДАН ИНСТИТУТА
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

1. Историја једне научне установе, каква је Институт за књижевност и уметност у Београду, увек је истовремено и део културне историје једног народа и његове државе. Ове, 2012. године Институт за књижевност и уметност обележио је пола века свога постојања. Он је наследник Института за проучавање књижевности САНУ, који је био краткога века (од 1949. до 1954. године), а још више Центра за теорију књижевности и уметности, који је основан при тек формираном Филолошком факултету у Београду 1960. године. Оснивач овога центра Војислав Ђурић, увидевши 1962. године да нема услова да развије теоријска истраживања књижевности у Центру, успео је да оствари своју, како је касније говорио, давнашњу животну жељу о формирању посебне институције за проучавање теорије књижевности. Тако је 15. септембра 1962. године основан Институт за теорију књижевности и уметности, чији су суоснивачи били Републичка заједница науке, Филолошки факултет у Београду и Уметничка академија, док се 1965. године придружила Српска академија наука и уметности. Институт је 1. јануара 1963. године почео са радом, а његов статус потврђен је 12. јуна 1963. године, уписом у Регистар научних установа у Србији. Први директор био је Војислав Ђурић. Рад Института за теорију књижевности и уметности регулисан је Уредбом о оснивању. Основни задаци Института били су да „научним методама ради на проучавању, истраживању и решавању свих питања у области теорије књижевности и уметности; да систематски прати и проучава кретање и развој теоријске мисли у свету и код нас из области естетике, теорије књижевности, теорије ликовних уметности, позоришта, филма и музике; да проучену грађу класификује по њеном тематском и проблемском јединству и учини је приступачном за даљу научну обраду; да организује рад на прикупљању грађе и података за научну обраду најважнијих савремених теоријских праваца у свету и код нас; да објављује резултате свог научног рада; да организује различите облике научног рада и стручног усавршавања.” На основу ове Уредбе формиран је 7. фебруа-

ра 1963. године Савет Института. Први председник био је Вукашин Мићуновић, а чланови, поред директора Ђурића, и Иво Тартаља (који ће ускоро наследити Мићуновића на месту председника Савета), Димитрије Вученов, Павао Броз, Душан Матић и Момчило Стевановић. Институт је у почетку имао само три стална сарадника (Властимир Ђаковић, Јелена Чоловић Здравковић и Бранислава Милијић), а као основни стални пројекат установљен је рад на *Свескама*, док су прва два пројекта са ограниченим роком били зборници о Иви Андрићу и Мирославу Крлежи.

У међувремену, постепено су формиран и остали органи управљања у Институту, а 1965. године конституисан је Управни одбор (први председник био је Никша Стипчевић). Институт је од самог почетка био смештен у згради Рударско-геолошког факултета, где ће остати пуних четрдесет година. Одмах по оснивању руководство Института настојало је да успостави сарадњу са сродним научним институцијама у Југославији и иностранству. Та сарадња успостављена је са Институтом за светску књижевност и језике Словенске академије наука у Братислави, са Славистичким институтом у Москви, са Институтом за светску књижевност у Москви, са Институтом за историју књижевности Мађарске академије наука, као и са Катедром за славистику Универзитета у Регенсбургу. Институт је, такође, пружио значајну помоћ и сарадњу при оснивању Института за проучавање југословенских књижевности у Сарајеву, а сарадња ових двају института потрајаће до рата и распада југословенске државе. Чврста сарадња са Матицом српском, успостављена почетком 1966. године, траје и данас, а резултирала је многим капиталним научним издањима.

Прве године постојања Института нису биле нимало идиличне и безбрижне. Институт је с муком савладавао многе тешкоће у свом раду, а у једном тренутку био је на ивици укидања и припајања Филолошком факултету. Тада је (1966), револтиран односом неколико млађих сарадника, оснивач и први директор Института Војислав Ђурић поднео оставку. Накратко, вршиоци дужности директора били су Душан Пухало и Зоран Константиновић, који су успели да стабилизују прилике у Институту и да ову установу консолидују. За време Зорана Константиновића конституисано је, најзад, Научно веће Института, па је 1968. године расписан конкурс за новог директора. На чело Института дошао је Предраг Палавестра.

Палавестра је одмах свим надлежним органима и институцијама у Србији послао Информацију о положају Института за теорију књижевности и уметности у Београду, у којој је указао на све организационе и административно-правне тешкоће ове институције, захтевајући помоћ, пре свега у довођењу нових, младих сарадника. Палавестра је, такође, предочио план рада Института за четири године, што је први систематски израђен документ од оснивања Института. Крајем 1968. године расписан је конкурс за пријем више нових сарадника и Институт је стао на ноге. Године 1970. дошло је и до мање промене имена. Наиме, будући да се у Институту више нису вршила само теоријска, већ и књижевноисторијска, компаратистичка

и културолошка истраживања, стало се на становиште да треба променити назив. Од те године назив је Институт за књижевност и уметност.

Институт је обновио и проширио међународну сарадњу, а продубљена је и сарадња са сродним институцијама у земљи – са Српском књижевном задругом, Југословенским драмским позориштем, Музејом града Београда. Ускоро је у Институту постојало чак седам пројеката, послови су се разгранали, а појачана је и издавачка делатност. Предрага Палавестру је 1976. године наследио Миодраг Матицки, најпре као вршилац дужности директора, а потом (од 1978. године) као директор. На челу Института остаће следећих тридесет година.

У даљем раду, Институт је пролазио кроз многе промене, усклађујући свој рад са честим изменама Закона о научноистраживачкој делатности, суочавајући се са распадом државе, санкцијама и културним и научним затварањем Србије. Ипак, и у таквим околностима Институт је остваривао резултате вредне пажње. Изашло је пуно вредних монографија и зборника. Довршен је и одштампан *Речник књижевних ѿермина*. Организовано је и неколико запажених научних скупова који су резултирали зборницима радова. Врхунац је била сарадња са Универзитетом Париз VII, са којим је Институт најпре 1986. године одржао Округли сто о надреализму, а потом, 1989. године, у Бобуру и велики међународни симпозијум под називом „Методи анализе књижевног дела”. У Институту је одржан и велики научни скуп о Бајрону и бајронизму. Настављена је сарадња са сродним институцијама у земљи и иностранству. Успостављена је сарадња са Народном библиотеком Србије, која је с годинама јачала, а њена круна је сигурно заједничко фототипско издање часописа *Зенић*. Институт је био и један од суоснивача Вукове задужбине.

После октобарских промена у Србији, 2000. године, приступило се доношењу новог Закона о научној делатности, па се и у Институту за књижевност и уметност о томе исцрпно разговарало. Направљена је пројекција кадровских промена у циљу обнове и подмлађивања (у претходних петнаест година у Институт су пристигла само три сарадника). Окосницу тога плана чинило је пет пројеката (теоријски, компаратистички, поетички, фолклористички и пројекат периодике). У току прве деценије 21. века примљено је двадесет пет сарадника. Кадровска обнова, али и побољшање материјалног стања, као и чињеница да се Институт 2002. године коначно уселио у адекватне просторије, довели су до разграњавања делатности. Одржан је у последњој деценији велики број научних скупова (домаћих и међународних). Расправљало се о културној топографији Панчева, културолошком проблему односа свога и туђег у књижевности и уметности, о часопису *Нова Европа*, о часопису *Српски књижевни гласник*, о родним идентитетима у уметности. Разговарало се на тим скуповима и о поетици српских књижевника, попут Јанка Веселиновића, Данице Марковић, Јована Дучића, Борислава Пекића, Стевана Раичковића, Љубомира Симовића, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, Јована Христића, Матије Бећковића, Мило-

вана Данојлића, Оскара Давича. Институт је, у међувремену, постао суоснивач Задужбине *Досијеј Обрадовић*. Многи сарадници радили су или раде као хонорарни или гостујући професори на факултетима у Србији и региону. Проширена је и међународна сарадња. Поред већ постојећих веза, великим трудом очуваних у тешким годинама, успостављене су и нове. Формализована је сарадња са Македонским институтом за књижевност у Скопљу, као и са Институтом за словенске студије у Москви. Успостављена је сарадња са Славистичким институтом у Јени и Институтом за књижевност у Софији. Институт за књижевност и уметност постао је члан Међународног мрежног пројекта COST за дигитализацију научних радова. У Институту се дигитализују и у електронски облик стављају стара институтска издања којих више нема у оптицају у штампаном облику. Обновљена је сарадња са одбором *Десничиних сусрећа*, тј. Филозофским факултетом у Загребу и Српским културним друштвом *Просвјета*. На високом нивоу је сарадња са Требињем, у коме се свакога пролећа одржавају научни скупови посвећени делу песника који су добитници Дучићеве награде. Од 2006. године на челу Института за књижевност и уметност налази се научни саветник Весна Матовић.

2. Рад Института за књижевност и уметност од почетка се заснивао на конкретним и прецизно осмишљеним научним пројектима, а они су и данас окосница институтског рада. У првим годинама већина тих пројеката била је краткорочна и завршавала се изразом зборника или монографија.

Први и основни дугорочни пројекат биле су *Свеске*. Оне су, заправо, представљале наставак истраживања тек отпочетих у Центру за теорију књижевности при Филолошком факултету у Београду. Оснивач и први руководилац био је Војислав Ђурић, а касније су се смењивали Душан Пухало, Жарко Видовић, Милан Буњевац и Милоје Петровић. Циљ *Свезака* био је да представе домете књижевнотеоријске мисли у свету, тј. да донесу резимеа најзначајнијих теоријских студија у европској и светској науци о књижевности, али и историји уметности, естетици и музикологији. Колико је то обиман посао био, говори чињеница да су на врхунцу овога пројекта сарадници прегледали чак 335 страних часописа! Ипак, временом је пројекат *Свезака* запао у дубоку кризу, осипали су се сарадници, а онда је и Републичка заједница науке Србије закључила да овај пројекат нема научни, већ „информативни карактер”. Тако је овај пројекат угашен 1974. године.

Године 1965. заснован је дугорочни пројекат *Биобиблиографски ири-ручник за историју југословенских књижевности*. Овај пројекат од почетка није имао среће са руковођењем. Оснивач и први руководилац Драгољуб Павловић, убрзо је преминуо, а наследио га је Мирослав Пантић, који је убрзо, услед неслагања са сарадницима, поднео оставку. Кратко време руководилац је био Драгиша Витошевић, а од 1971. године руковођење овим пројектом поново је преузео Мирослав Пантић. Пројекат је замишљен као истраживачки, који би резултирао биобиблиографским лексиконом писца

тадашње Југославије. Временом је документација овога пројекта постала веома богата и обимна. Истраживана је рукописна грађа у готово свим већим југословенским архивима и библиотекама. Исписивани су подаци о југословенским писцима, часописима, књижевним правцима и покретима. Интервјуисани су књижевници који су били још живи, као и потомци преминулих писаца. На овај начин прикупљена је грађа о преко сто педесет књижевника. Неки од њих су Институту поклањали своје рукописе и мемоаре, или су то чинили њихови потомци. Ипак, замишљени лексикон није угледао светло дана, а пројекат је угашен 1982. године.

Пројекат који представља круну колективног рада у Институту за књижевност и уметност сигурно је *Речник књижевних ѿермина*. Започет је 1965. године, а први руководиоца био је Војислав Ђурић. Потом су се смењивали Бранимир Живојиновић, Душан Пухало и Зоран Константиновић. Тада је закључено да пројекат *Речника* мора постати централни пројекат Института, и да је обавеза свих сарадника, без обзира на ком су пројекту иначе ангажовани – да у њему узму учешћа. Закључено је да се пројекат мора ојачати најбољим научницима из тадашње Југославије и да треба формирати редакциони одбор. За руководиоца пројекта, и главног уредника будућег издања, именован је Драгиша Живковић. Рад на овом пројекту резултирао је штампањем *Речника књижевних ѿермина*, а потом и његовим другим издањем.

Други значајан дугорочни пројекат била је *Српска књижевна криџика*, на коме су истраживања отпочела крајем 1971. године. Оснивач и руководиоца од почетка до краја био је Предраг Палавестра. Резултат овога пројекта, који је деловао у сарадњи са Матицом српском, јесу двадесет пет књига које представљају хрестоматију српске књижевне критике од краја осамнаестог до половине двадесетог века.

Од 1970. године па све до данас, у Институту постоји пројекат који је тек незнатно мењао назив, а који је засновао Александар Петров, усмеривши га ка историјским и теоријским истраживањима српске периодике. Овај пројекат организовао је многе научне скупове, на њему је израђено више тематских зборника, монографија, библиографија (најзначајнија је библиографска серија *Лейоџис културног живоџа*), те фототипских издања појединих старих и ретких књижевних часописа. Петрова је на месту руководиоца наследио Миодраг Матицки, а њега Весна Матовић.

Један од најдугорочнијих пројеката у Институту заснован је 1972. године, и посвећен је компаратистичким изучавањима српске књижевности. Основао га је и дуго њиме руководио Никша Стипчевић. Отпочео је као свеобухватан пројекат са намером да истражује везе српске књижевности са енглеском, француском, руском и италијанском књижевношћу, али и са Оријентом и Византијом. Касније је прерастао у шири културолошки пројекат, усмерен на утврђивање и проучавање књижевних и културних веза у региону и Европи. Након Никше Стипчевића, руководиоца пројекта била је Мирјана Дрндарски, а њу је наследио Бојан Јовић.

Један од водећих пројеката у Институту за књижевност и уметност проистекао је из угашеног пројекта *Свеске*. Оне су трансформисане у теоријски пројекат о савременим оријентацијама у науци о књижевности. Оснивач и први руководилац био је Зоран Константиновић. Пројекат је отпочео са радом 1975. године. На њему су истраживани теорија рецепције, теорија комуникације, књижевни жанрови и врсте, односи међу уметностима, функција књижевног дела. Константиновића је на месту руководиоца наследио Милослав Шутић, а њега Гојко Тешић. Садашњи руководилац је Милан Радуловић.

Године 1972. Марта Фрајнд засновала је пројекат *Кријичка историја српске драме*. Овај пројекат обједињавао је књижевноисторијска и театролошка истраживања у настојању да пружи широку слику развоја српске драме од краја осамнаестог века до Другог светског рата. Временом је историјски приступ допуњен и теоријским изучавањима драмских дела. Почетком 1982. године пројекат је угашен, тј. постао је потпројекат у оквиру ширег пројекта *Историја југословенских књижевности*.

Пројекат *Историја југословенских књижевности* настао је трансформацијом пројекта *Библиографски приручник за историју југословенских књижевности*, а њиме је такође руководио Мирослав Пантић. Овај пројекат више није имао централну тему, већ су сарадници радили на појединачним темама. Предмет истраживања била је књижевност до романтизма, као и народна књижевност. После прекомпозиције пројеката, 2001. године, овај пројекат је угашен.

Још 1982. године на једном састанку Научног већа Института закључено је да „треба отпочети са проучавањем српске поезије и њене поетике, и то држећи се хронолошког реда”. То је био замајац за покретање посебног пројекта који би се бавио поетичким истраживањима. Услови за то створили су се са доласком Новице Петковића у Институт, те је пројекат коначно покренут 1986. године. Од почетка је овај пројекат био усмерен првенствено на српску књижевност двадесетог века, а претежне теме тичале су се поезије и резултирале научним скуповима и низом зборника. По одласку Новице Петковића, руковођење пројектом преузео је Јован Делић.

Најмлађи пројекат у Институту за књижевност и уметност заснован је после гашења пројекта *Историја југословенских књижевности*, 2001. године. Овај пројекат, *Српско усмено стваралаштво*, утемељио је Ненад Љубинковић. Концепција рада на овом пројекту била је вишеслојна, а замисао је да се не проучава само усмена књижевности већ и фолклор у најширем смислу те речи. Ненада Љубинковића на месту руководиоца наследила је Снежана Самарџија, а њу Бошко Сувајџић.

Тренутно Институт за књижевност и уметност организује рад у оквиру пет научноистраживачких пројеката, прихваћених од стране Министарства образовања и науке. Пројекат *Српска књижевност у европском културном просјору*, чији је руководилац Бојан Јовић, утврђује место и улогу различитих видова српске књижевности у европским књижевним и кул-

турним појавама, истовремено проширујући методолошки оквир актуелних упоредних проучавања у српској науци о књижевности на проблеме рода, постколонијализма, тела, идентитета и алтеритета. Пројекат *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*, чији је руководилац Бошко Сувајдић, проучава историју и поетике усмене књижевности, интеркултурне везе српског усменог стваралаштва и положај фолклора у балканским и европским оквирима, проширујући поље истраживања на транспозицију усмене уметности речи у различите видове уметничког испољавања. Пројектом *Кулуролошке теорије књижевности и српска књижевна кришика*, којим руководи Милан Радуловић, настављају се и систематизују теоријска истраживања књижевности. С једне стране, валоризују се и критички оцењују савремене теорије културе и њихова примена у новим интерпретацијама и ревалоризацијама модерне српске књижевности. С друге стране, наставља се истраживање теоријских основа и књижевнокритичких аспеката српске књижевне мисли у другој половини прошлога века. Пројекат *Смена њоетичких ѡарадиџми у српској књижевности 20. века: национални и европски контексти*, чији је руководилац Јован Делић, у своје средиште ставља изучавање српске поезије, то јест поетичка истраживања усмерена ка трагању за начелима књижевног обликовања. Изучавају се поједини ствараоци, жанрови, стилске формације, а све обједињујући синхронијску и дијахронијску перспективу. Пројекат *Улога српске ѡериодике у формирању књижевних, културних и националних образаца*, чији је руководилац Весна Матовић, усмерава пажњу на дисперзивна истраживања књижевне периодике, која – за разлику од књижевноисторијских и поетичких истраживања – обухватају знатно ширу област књижевног стварања и облике његовог представљања, тумачења и вредновања. Ова истраживања иду за тим да пруже дубљи увид у друштвено-културни контекст у коме се одвијао књижевни живот српске нације.

3. Издавачка делатност Института за књижевност и уметност развијала се са годинама. Прва редовна издања Института биле су *Свеске*, чији је суиздавач била београдска *Просвета*. Већ у првим годинама постојања Института размишљало се о могућности за покретање самосталне издавачке делатности, али није било финансијских средстава за то. Постојала је, ипак, свест да ће Институт увек бити у подређеном положају у сарадњи са издавачким кућама, које су убирале највећи део прихода. И управо у тешким деведесетим годинама, када је долазило до застоја у раду или чак гашења издавачких кућа, Институт је ојачао издавачку делатност и осамосталио се. Од тада се несметано објављују резултати рада на пројектима, као и капитална издања, за која финансије обезбеђује Министарство просвете и науке. Наравно, за капитална издања Институт је увек налазио и партнере, попут Матице српске (*Српска књижевна кришика*; *Библиотека усменог стваралаштва*, и друга издања), Нолита (*Речник књижевних ѡер-*

мина), Службеног гласника, Чигоја штампе, Народне библиотеке Србије (капитално фототипско издање *Зениџа* и монографија о овом часопису).

Током протеклих педесет година међу издањима Института профилисало се неколико важних едиција, по којима је Институт за књижевност и уметност, као и његови пројекти, постао познат у научној јавности. Главна институтска едиција јесте *Сџудије и расџраве* (популарна „бела серија”), у којој се објављују монографије сарадника, и која је разноврсна како по тематици тако и по методолошким приступима. До сада је објављено укупно четрдесет девет наслова. Такође, заједничка институтска едиција јесте и библиотека зборника под именом *Посебна издања*. Први зборник, из 1962. године, био је посвећен делу Иве Андрића, а до данас су у овој едицији објављена тридесет три зборника. Осим ових, сваки институтски пројекат имао је, или има, своје посебне едиције, по којима је препознатљив. То су едиције *Исџорија срџске књижевне џериодике* (прва књига објављена је 1988. године, а досад је изашла двадесет једна књига), *Срџска књижевна криџика* (изашло је двадесет пет томова), *Библиоџека усмене књижевности* (прва књига објављена је 1983. године, а изашло је досад петнаест књига), *Уџоредна исџраживања* (прва књига објављена је 1994. године, а досад је изашло девет књига), *Поеџичка исџраживања* (први зборник појавио се 1994. године, а досад је објављено тринаест зборника). У последњих неколико година пројекти су покренули и нове едиције, у којима је већ објављено тридесетак монографија и зборника. Резултат овог рада на науци, али и презентовању научних резултата, представља библиографија институтских издања која броји 311 библиографских јединица!

Од 1991. године Институт за књижевност и уметност најзад је добио и свој часопис. Наиме, часопис *Књижевна исџорија*, који је покренут 1968. године (први главни уредник био је Александар Петров, а потом Јован Деретић), запао је у велику кризу па је Институт преузео тај часопис, а главни уредник постао је Душан Иванић. Њега је 2001. године наследио Миодраг Матицки. Часопис *Књижевна исџорија* препознатљив је по својој књижевнотеоријској и књижевноисторијској оријентацији. Часопис излази три пута годишње, а иако окосницу сарадника чине сарадници Института, своје радове у часопису објављују многобројни књижевни историчари и теоретичари из Србије, региона и Европе. Данас овај часопис има међународну редакцију и тиме, као и квалитетом студија које се у њему објављују, прибавља углед и себи и Институту за књижевност и уметност.

4. Кадровска питања у Институту за књижевност и уметност нису никада била самоподразумевајућа и једноставна. Заснован, пре свега, трудом професора Филолошког факултета у Београду, у почетку је Институт имао само три стална сарадника. Но, са разграњавањем послова увидело се да се Институт може одржати као самостална научна установа једино ако се прими већи број, углавном млађих сарадника. Наравно да је и у то време, као и касније, финансијски аспект био одлучујући. Први већи талас младих

сарадника пристигао је у Институт 1964. године – њих девет. То је омогућило да се покрене већи број научних пројеката. Главно кадровско ојачавање Института десило се у следећих десетак година, делом и због новог Закона о науци, по коме су пооштрени услови за рад овакве врсте научних установа. Тако је од 1965. до 1975. године у Институт примљено чак тридесет пет нових сарадника. Тиме је омогућена природна флукуација, па ни одласци појединих сарадника (у овом периоду Институт је напустило дванаест сарадника) нису угрозили рад. Било је тренутака застоја, нарочито када је у Институту долазило до реорганизације научних пројеката, али је прилив сарадника настављен.

Са економском кризом у тадашњој Југославији, осамдесетих година прошлог века, отежан је и прилив нових сарадника. С друге стране, тада је старосни просек сарадника већ порастао, а млади сарадници све су теже примани, што се одражавало на квалитет, па и континуитет рада. Криза се у последњој деценији прошлог века само појачала. За пуних тринаест година, између 1989. и 2002. године, у Институт су придобила само три сарадника! Стога је, одмах после политичких промена, руководство Института за књижевност и уметност покренуло велику активност да се прими већи број млађих сарадника. Тадашње Министарство науке имало је разумевања, па се протекла деценија (од 2002. до 2011. године) може равнати са првом деценијом постојања Института у погледу броја нових сарадника будући да никада у међувремену Институт није тако кадровски ојачан, са толико генерацијски уједначеним критеријумима. За ово време примљено је чак двадесет девет сарадника!

Институт за књижевност и уметност данас има тридесет два стална сарадника у свим истраживачким и научним звањима. Заједно са спољним сарадницима, то чини број од преко педесет научника који су везани за институтске научноистраживачке пројекте, презентујући у оквиру њих резултате свога научног рада. Њихова посвећеност науци, стручни методолошки и теоријски приступ књижевности и уметности, најзад њихови радови и књиге, говоре да је Институт на најбољем путу да и у годинама које следе потврди своје високо и незаобилазно место у српској науци о књижевности.

Др Жанета Ђукић Перишић

ТЕМАТСКО-МОТИВСКИ, ИДЕЈНИ И ПОЕТИЧКИ
АСПЕКТИ АНДРИЋЕВОГ СТВАРАЛАШТВА
У БИОГРАФСКОМ И ИСТОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ
(ауторски сажетак)

Као што многи писац целог живота пише, заправо, само једну књигу, у безброј протејских облика, тако је рад који је пред нама, у извесном смислу, наставак, продубљивање и уобличавање мојих интересовања, истраживања, па могу слободно рећи, и постојане посвећености Андрићевом делу, који трају безмало две деценије. Још од тренутка када ми се током рада на Андрићевом недовршеном роману *На сунчаној страни* обзанила идеја о суштинској повезаности Андрићевог живота и његове личности са његовим делом (покушала сам, тада, међу осталим, да покажем како је главни јунак те недовршене прозе пишчев двојник), није ме напуштала помисао да би са књижевноисторијског становишта било корисно, а за мене као истраживача изазовно, да склопим Андрићеву стваралачку биографију у оквиру које би се, у узрочно-последичној и хармоничној повезаности, сјединили пишчев живот и његово дело. Може бити да таква врста иницијативе у случају неких других писаца не би дала резултате вредне пажње, али код Андрића, чинило ми се увек, упркос упорном и за њега неуобичајено страсном настојању да своје дело одвоји од своје приватне личности, могла је дати занимљиве и инспиративне резултате.

Стваралаштво Иве Андрића једна је од највише проучаваних појава српске књижевности 20. века. Већ и сам увид у најновију *Библиографију Иве Андрића*, објављену с јесени 2011. године, која садржи око 16.000 библиографских јединица, од чега се око 11.000 јединица односи на литературу о Андрићу, речито говори да су различити аспекти његовог дела били предмет великог броја књижевноисторијских, књижевнотеоријских и критичких разматрања. Међу њима је и један број биографија Иве Андрића у којима се детаљно описује његов животни пут. Нарочито у периоду од пишчеве смрти до данас, а посебно у новије време, вршена су многа парцијална истраживања, стављени су на увид јавности многи значајни подаци, чинећи

тако потпуно нов корпус књижевне и биографске грађе која нужно производи померања у схватању и разумевању Андрићевог стваралаштва и живота.

Наравно, од самог почетка била сам далеко од идеје позитивистичких, деветнаестовековних тумачења књижевног дела анализом спољашњих околности или тзв. преткњижевног потенцијала. С друге стране, осетила сам и да структуралистичке и постструктуралистичке теорије двадесетог века које су прогласиле „смрт аутора“ не могу дати задовољавајући и целовит одговор на моје питање колико је и на који начин Андрић присутан у своме делу, јер потпуно искључивање спољашњих елемената у сагледавању и тумачењу уметничког дела, маргинализација ауторске личности, може некада значити и осиромашење интерпретативних могућности и потискивање могућих слојева значења дела. Ствараоца, тог најочигледнијег и најнепосреднијег „узрока“ уметничког дела, не би требало у потпуности заобићи, јер управо он, са својом непоновљивом и јединственом животном судбином и личношћу, формираним у одређеном друштвено-историјском контексту, може представљати један од драгоцених кључева за отварање одређених слојева текста. Чак је и Ален Роб-Грије, једна од најутицајнијих фигура француског *новог романа*, иако је стварао роман изван сваке форме традиционалне нарације, удаљавајући се од стварности и било којег облика реалности као подстицаја, ипак признао да су све његове књиге аутобиографске, додајући да познаје мало аутора који су толико присутни у своме делу колико је то био управо родоначелник француског структурализма Ролан Барт, који се залагао за искључење аутора из поља тумачења књижевног текста. *Увек сам говорио да је смрт аутора занимљива идеја, али никада да је то истина. Ја сам „сирачно“ аутор, хоћу рећи да сам аутор који је врло присутан у својим књигама* – вели Роб-Грије у једном од последњих интервјуа које је дао.

Сам Андрић увек је истицао да се анализом ауторовог живота не може стићи до суштине и естетског слоја дела. Али, управо он је, анализирајући књижевна дела других аутора, увек посезао за биографском грађом – за преписком, дневницима, мемоарима – настојећи да свој књижевни суд употпуни и тиме прошири интерпретативно поље значења текста. Међутим, када је реч о његовом делу, можемо претпоставити да би он радо потписао Кајзерову идеју о историји књижевности „без имена“ или мисао француског филозофа Жилијена Бенде, који је желео да се његова дела читају као да су пронађена без потписа у боци баченој у море. Ја сам, ипак, пошла од чињенице да то име и презиме постоје, да у себи садрже одређени духовни, психолошки, друштвени и историјски потенцијал њиховог носиоца: права историја књижевности и почиње онда када стваралац стави потпис на своје дело. Од тога часа не можемо посматрати тај потпис искључиво као неколико слова, на гомилу скупљених, као неку изузетну реч или занемарљиво лично име, неупотребљиво, излишно, осим ако се одрекнемо сваке људске радозналости. После свих модерних теорија књижевности 20. века, мени се чини као да је дошло време да се на нов начин

проговори о односу аутор–дело. О тим новим тенденцијама у науци о књижевности сведоче, међу осталим, и настојања тзв. школе новог историзма у чијем је окриљу настало и дело о односу Шекспировог живота и стваралаштва из пера харвардског професора Стивена Гринблата, једног од водећих теоретичара књижевности данашњице.

На тај начин, ја сам пошла од уверења да се дело не може тако лако отргнути од ствараоца, од његове појединачне свести. Оно се не може ставити у празан простор, у вакуум сасвим ослобођен творачке индивидуалности, јер не настаје уметничко дело изван реалности нити се књижевне идеје рађају у некаквом гету издвојеном од стварног света. Управо Андрићево дело показује како се појединачни лични доживљаји, скривене приватне тајне, унутарњи немири и најинтимнија душевна збивања, прерушени и непрепознатљиви, замаскирани, прекривени и прикривени, појављују непрекидно у целокупном његовом делу.

Пишчев живот, реалност његовог постојања, доживљено искуство, биографски потенцијал у целини, међутим, представљају само основну „сировину“ уметничког дела. Обликујући се и трансформишући се у језику, у преплету сећања на доживљен живот с једне, и имагинације, с друге стране, рађају се уметничка дела као сасвим нови светови. Уметност је, заправо, *стварноси сачињена од имагинарног* (...) а уметничко дело јесте *лаж која се приказује као истина* – како би то рекао Марио Варгас Љоса. А Андрић је ту мисао формулисао овако: *Књижевност је објективизација живога*.

Многобројни примери интерполације Андрићевих аутопоетичких ставова или интимних рефлексја у фикционални контекст сведоче о умрежености двају светова, појединачног и опшег, биографског и поетичког, личног и надличног. То управо указује на једну врсту међузависности и прожимања, те тако и неодвојивости пишчевог живота и његовога стваралаштва. Међутим, колико околности пишчевог живота у свој својој поливалентности нужно врше утицај на његову стваралачку личност, формирајући је у одређеном друштвено-историјском контексту, толико у ретроактивном поступку, и дело, то чедо уметничке имагинације, трансформише у извесној мери пишчев духовни хоризонт, надограђује га и употпуњује.

Писац усисава и упија многоврсне утицаје из реалности који, попут какве реке понорнице, како би рекао италијански савремени писац Барико, увиру у његово духовно биће. Трпећи повратни утицај његовог постојећег интелектуалног, душевног, мисаоног склопа, та река понорница, та „стварна стварност“, испливава у једном тренутку на површину, али у великој мери промењена и обogaћена различитим састојцима, „солима“ и „минералима“, које је на путу кроз средиште земље покупила. И река више није иста, реалност коју је уметник „провукао“ кроз своје биће, трансформисана и лишена појединачности, постаје у једном часу нова стварност – књижевно дело, које се одваја од уметниковог бића и постаје власништво читалаца.

На једном месту у *Раним јадима* Андреас Сам, књижевни јунак Данила Киша и пишећ двојник, сећа се рукотворина своје мајке која је, радећи као плетилца, израђивала џемпере чудесне лепоте са увек новим и оригиналним шарама. Лепота њихова била је бескрајно заводљива, а на „лицу“ џемпера поигравали су разнобојни облици чинећи их необично привлачним. Ни Кишов мали јунак, нити ико ко би угледао џемпер, није ни слутило могао колико се разнобојних петљи, преплета, чворова, парања и расплитања, увезивања, спајања и сецкања слило у тај јединствен резултат надахнућа и вештих руку плетилце. Видео се само готов производ непоновљивог зрачења и лепоте, јасних контура и чаробних боја.

Тако сам и ја настојала да сагледам и „расклопим“ и виртуелно „распарам“ Андрићево дело: многобројне шаре његовог многоликог дела оригиналних облика заводе нашу машту, а ако џемпер, односно, готово дело изврнемо и погледамо га с наличја, видећемо мноштво најразличитијих животних утицаја, умрежених и уплетених у јединствено ткање Андрићеве уметности. Колико ме је интересовало готово дело, толико ме је занимало и чинило ми се важним да покажем како се оно што је ишло испред дела умрежавало и уплитало у њега и да, са друге стране, колико је то било у мојој моћи, покажем и скривену страну мајсторске радионице у којој се дело брусило – да Андрићев живот, сâм чин стварања и креативни производ сагледам као узајамни процес.

Према мом схватању, модерна стваралачка биографија требало је, заправо, да буде резултат плурализма метода, комбиновања приступа и гледишта помоћу којих се у вишезначни свет уметничког дела улази са различитих страна. Она није само прибирање и класификовање историјске и биографске грађе, већ је, пре свега, духовна реконструкција стваралачког процеса, разумевање и критичко тумачење пишећевог интелектуалног хоризонта, његовог стваралачког поступка и праћење еволуције и реализације његових кључних књижевних идеја, тема и мотива. Она подразумева шире интересовање за целину књижевних појава и требало би да обухвати и генеричко испитивање дела као засебног, једног и непоновљивог система, у који се уграђују јединствен дух и природа уметника и његов поглед на свет, дух епохе и улога писца у интелектуалним тенденцијама времена, затим карактер народа и историјски, политички тренутак којем уметник припада. Посматрати уметничко дело појединца у условима времена у којем је живео, показати у којој је мери то дело условљено спољашњим околностима, а у којем му се степену опире, како он у свој свет усисава идеје епохе и како их одражава према споља, задатак је стваралачке биографије, онако како сам је ја разумела.

У раду који је пред нама покушала сам, дакле, да развијем слику Андрићевог живота и његовог стваралаштва, да писца посматрам у раму који сам настојала да начиним од кључних тачака његовог живота, а да онда тај рам премрежим и начиним неку врсту „менделеевског“ система, у који сам уграђивала, или, боље рећи, уплетала његова дела, део по део,

корак по корак, онако како су настајала и како су се уклапала у „координатни систем“ његовог живота. Трудила сам се да покажем како су једни елементи утицали на друге, како су се повезивали и градили јединствен и непоновљив склад између пишчеве биографије и библиографије. Да покажем како је и зашто Андрић постао управо онакав човек и баш онакав писац каквог га данас видимо и знамо. Како је, да тако кажем, биографија формирала библиографију. Настојала сам да путем тог преплета биографског и стваралачког слоја укажем на целовитост његове уметничке личности, на условљеност његовог дела његовим животом; да покажем како спољашње околности могу послужити у градњи једне конструкције, чији ће темељи бити ојачани круцијалним, формативним елементима пишчеве биографије, а танком мрежом што је тка пишчево дело, што као Сиринга пева о животу, садржај здања повезан. Тако сам настојала да добијем целину која може претендовати на извесну обухватност и исцртавање духовног профила ствараоца. Веровала сам да такав еволутивни приступ Андрићевом стваралаштву, сагледавање биографских и књижевних чињеница паралелно и у континуитету, онако како су у низу настајале, њихово преплитање и меандрирање, уочавање паралелних токова и укрштања, могу да пруже један релативно целовит портрет уметника. То, дакако, није била пука детекција и једнозначно препознавање стварности у делу: предано сам се трудила да никада не изгубим из вида да уметност ретко настаје праволинијски и белодано из непосредних околности у којима се аутор налази. Да није тако, не би било ни чаролије уметничког дела, које нас заноси непоновљивошћу и оригиналношћу свога бића.

Рад који је пред нама конструисала сам тако што сам пратила основну хронолошку матрицу Андрићевога живота, његову биографску вертикалу: тако сам, према годинама, и према главним догађајима у пишчевом животу распоредила поглавља, бавећи се оним делима и захватајући оне поетичке апекте, идеје, теме и мотиве чија генеза пада управо у то, одређено доба. Али, како су писца неке идеје опседале годинама, а неким се темама и мотивима упорно враћао, то је, нужно, условљавало и тзв. скоковит начин писања, јер је било потребно сагледати позиционирање и начин реализације одређених књижевних идеја у широком пољу целокупног Андрићевог дела. Моје излагање могло би се, можда, сликовито описати Андрићевим речима из *Проклетје авлије* о фра Петру: *Њеџова њрича моџла је да се њрекида, насѡавља, њонавља, да казује сѡвари унаѡред, да се враѡа уназад, да се ѡсле сврѡеѡка доѡуњава, објаѡњава и ѡири, без обзира на месѡо, време и сѡварни, сѡварно и заувек уѡврђени ѡок доѡађаја.*

Погледамо ли уназад, можемо уочити, грубо говорећи, три најочигледније фазе у Андрићевом животу и делу. Период од 1892. до 1920. године, везан за живот и школовање у Вишеграду и Сарајеву, за студије у Загребу, Бечу и Кракову, обележен је његовом младобосанском активношћу, стасавањем у кругу хрватске модерне и поезијом као доминантним жанром, која се развијала под Матошевим утицајем. Међуратни период од 1920. до

1941. године, долазак у Београд, рад у дипломатији и службовање на страни значајан је са становишта Андрићевог профилисања као приповедача. Радећи као државни чиновник, писац је могао, рекла бих, да се концентрише на мање приповедачке форме, али и да у фрагментима дефинише идеје својих романа. Управо су приповетке из трију међуратних збирки објављених у Српској књижевној задрузи утврдиле његов књижевни углед у земљи и иностранству. Његошево виђење трагичне позиције балканског човека било је за Андрића пут ка разумевању страдалничке позиције човека: на тој основи формирају се трагичне судбине његових јунака у приповеткама. Живот у Београду од 1941. до 1975, са посебним акцентом на ратним годинама, време је Андрићеве епске зрелости, обележено односом према Вуку као реформатору језика, тумачу српске историје и писцу са посебним нагласком на реалистичком детаљу и реалистичком начину писања. Током ратних година које писац проводи у свакодневном, посвећеном раду, одбијајући било какво јавно ангажовање, настају његови велики романи, у којима се преплићу историја, легенда и стварност.

И на крају, питам се, да ли је овај рад могао бити краћи? Вероватно је могао, али није било увек лако изборити се са огромном грађом – сагледати целу једну епоху, чији је Андрић био аутентични изданак, и целокупно његово монументално дело, на који је та епоха, у свим својим видовима, утицала, и све то сажети у конзистентну целину. У својим *Машијаријама*, Борхес на једном месту каже: *Мукоџријан је (...) ѿај занос који се сасѿоји у ѿисању дебелих књиѿа, у развијању на ѿеѿ сѿѿѿѿина сѿѿраница једне мисли која би се усмено моѿла саврѿено изложѿиѿи у неколико минуѿѿа*. И, истинна, могла бих данас да кажем да би та једна суштинска реченица, краћа од једног минута, могла да гласи: Јесте, немерљиво је значајан и вишеструк утицај Андрићевог живота на његово дело. А ја сам у овој студији покушала да укажем на путеве и меру тога утицаја.

И тако је настао овај рад од преко петсто страница, у који сам, нека ми на крају буде допуштено да кажем, уложила велики труд и, морам рећи, велико поштовање према Андрићевом делу. Био је то, морам такође рећи, и мој морални дуг не само према великој уметности једног од највећих српских писаца, већ и према његовој задужбини у којој никада нисам била лишена подршке и у којој сам нашла професионално и егзистенцијално упориште.

У Новом Саду, 2. фебруара 2012.

Др Жанеѿа Ђукић Периѿић

Задужбина Иве Андрића

Милутина Бојића 4, 11000 Београд, Србија

zanetadjp@gmail.com

ИНСПИРАТИВНА МОНОГРАФИЈА О ЈАГИЋЕВОМ ЗЛАТОУСТУ

(Мариана Димитрова. „Ягичев Златоуст“. Средновековен български паметник със слова и поучения от началото на XIV век. Софиа: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2011, стр. 340 + 40 факс.)*

Студија М. Димитрове посвећена је једном од најзначајнијих и најзанимљивијих средњобугарских споменика, који се данас чува у збирци Руске националне библиотеке у Санкт Петербургу (Q.п.I.56) и убраја међу најстарије познате хомилијаре у словенском свету. Са циљем да се допринесе његовом што прецизнијем датирању и лоцирању, с једне стране, као и осветљавању веза са другим сродним зборницима јужнословенске и руске провенијенције, на другој страни, у књизи је спроведена детаљна археографска, филолошка и текстолошка анализа споменика те она поред *Предговора* (7) садржи следећа поглавља: *Кодиколошко-палеографска карактеристика* / 9; *Уводни думи* / 9, *История на ръкописа* / 9, *Подвързия* / 12, *Пергамент* / 16, *Тетради* / 17, *Пагинация* / 17, *Разлиновка* / 18, *Обща карактеристика на писмото* / 29, *Орнамент* / 34, *Литература* / 36; *Правописни особености на Ягичевия Златоуст* / 39; *Уводни думи* / 39, *Ерови гласни* / 40, *Групите -ръ-, -лъ-, ръ-, -лъ- между съгласни* / 43, *Букви ж и љ* / 43, *Буква к (є, е)* / 45, *Буква ѓ* / 48, *Букви њ, н* / 49, *Епентетично л (групите пл', бл', вл', дл')* / 50, *Африкат з* / 50, *Затвърдяване на съгласни* / 51, *Литература* / 52; *Ягичевият Златоуст и българските чети сборници* / 53; *Уводни думи* / 53, *Ягичевият Златоуст и българските триодни чети сборници* / 56; *Ягичевият Златоуст и древноруските чети сборници* / 61; *Уводни думи* / 61, *Ягичевият Златоуст и древноруските Златоуст* / 62, *Ягичевият Златоуст и древноруският минеен Тържественик* / 62, *Ягичевият Златоуст и древноруският триоден Тържественик* / 67, *Ягичевият Златоуст и древноруските сборници със смесен състав* / 68, *Литература* / 79; *Принципи за предаване на текста на паметника* / 84, *Текст по ръкопис Q.п.I.56 от РНБ – Санкт Петербург* / 85, *Списък на съкращенията* / 337, *Резюме на руски език* / 338, *Приложение* / 341.

Историја интересовања за овај споменик прилично је дуга и сеже у средину XIX века, када га је у манастиру Св. Катарине на Синају међу многобројним грчким, сиријским, арапским и словенским рукописима пронашао Порфирије Успенски. У руке Ватрослава Јагића долази крајем XIX века и од тада се чува у Рукописном одељењу Руске националне библиотеке у Санкт Петербургу. Рукопис је на пергаменту уставним писмом с елементима полуустава исписало девет писара. Највећи део приписује се главном писару, док се осталих осам доводе у везу са мањим целинама унутар текста. Налази кодиколошких, палеографских и ликовних

* Овај приказ је настао у оквиру пројекта *Историја српског језика* (178001), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

испитивања међусобно се не супротстављају и доприносе датирању споменика на почетак или у прву деценију XIV века. Добијени резултати, осим тога, не противрече претпоставци коју су давно изложили В. Јагић и П. Сирку о томе да је рукопис настао у југозападној области средњовековног Бугарског царства.

Ортографске карактеристике рукописа такође говоре у прилог наведеним закључцима. Правопис је двојеровски, али са доминацијом њ. У тексту су чести случајеви међусобног мешања њ и њ̣ и срећу се у свим позицијама у речи. Присутан је и значајан број потврда о преласку њ у ѳ. Групе -рѣ-, -лѣ-, -рѣ-, -лѣ- између сугласника доследно се пишу са постпонованим њ и њ̣. Поред писања јусова на етимолошком месту, великим бројем примера зборник одражава и процесе типичне за рукописе средњобугарског периода. У тексту долази како до међусобне замене јусова, тако и до њиховог мешања са другим вокалским графемама. Међусобно се замењују у писању ж/ѡ, ѡ/ѡ, ѡ/ѡ, а јавља се и ѳ на месту ѡ. У гласовној вредности је срећу се три графеме – ѳ, ѳ, ѳ. У рукопису је посведочена замена ѡ са ѡ, док се ѳ пише на етимолошком месту чувајући стару гласовну вредност широког, отвореног е. Реализација епентетског л одражава прилике присутне и у другим бугарским средњовековним споменицима, где се паралелно јављају форме у којима се по традицији оно чува или испушта под утицајем дијалекатске базе. Када је у питању употреба графеме *зело*, на једној страни, уочава се тенденција њеног чувања, а на другој, срећу се и случајеви замене са з, што је одраз различитих предлога са којих је споменик преписан. У рукопису је уочена и замена одређених вокалских графема њиховим непрејотеваним варијантама (а на месту ја, оу на месту ју) или тврдим парњацима (ѡ на месту ѡ, ж на месту ѡ) иза појединих сугласника, што сведочи о процесу њиховог отврдњавања.

Осим обимом (250 л.) споменик привлачи пажњу и разноврсним садржајем, који укључује 31 текст. Поред хомилија Јована Златоустог и оних које му се условно приписују, ту су још хомилије Епифанија Кипарског, Амфилохија Иконијског, Јефрема Сирина, Климента Охридског и Јована Егзарха. Поједина слова Климента Охридског и Јована Егзарха налазе се међу јединим или најстаријим познатим преписима у рукописном наслеђу, што овом зборнику даје посебну вредност и када је у питању проучавање оригиналне књижевности из раног периода словенске писмености. На самом почетку кодекса, иначе, налазе се *Житије Св. Јекатерине* и два апокрифна састава – *Пилатова посланица Тиберију* и *Протојеванђеље Јаковљево*. Следе затим слова за црквене празнике распоређена према минејном принципу, међу којима се спорадично нарушава доследност: Воздвижење Часног Крста – Крстовдан (4), Рождество Христово (5, 6), Обрезање Господа Исуса Христа (7), Богојављење (8), Св. Јован Крститељ (9), Усековање главе Св. Јована Крститеља (10, 11), Обретење главе Св. Јована Крститеља (12), Рођење Св. Јована Крститеља (13), Сретење Господње (14). Иза њих нижу се слова триодног циклуса (15–27) да би затим следила слова посвећена празницима минејног циклуса: Преображење Господње (28), Свети пророк Илија (30), Рођење Св. Јована Крститеља (31). Слово 29 јавља се само као варијанта слова 17 (Слово Јована Златоустог на Недељу сирупусну). Распоред хомилија показује да се у Јагићевом златоусту обједињују два календарска циклуса – триодни и минејни, што је обележје и других старих словенских зборника.

За већину слова триодног циклуса било је могуће наћи еквиваленте у постојећим јужнословенским зборницима. У поређење су, поред старословенског Супрасалског зборника, укључени и бугарски рукопис с краја XIV века из збирке Тиханова (бр. 540), затим Михановићев хомилијар с краја XIII века, као и други српски рукописи на основу којих је реконструисан један његов део – хиландарски рукопис бр. 386 (последња четвртина XIII века), рукопис бр. 55 из збирке Хлудова

(крај XIV века) и зборник манастира Гомирја (друга половина XVI века). Већина ових споменика, као што се види, припада српској редакцији те би у наслову и поднаслову ове целине, као и у осталим контекстима било прикладније говорити о јужнословенском, а не искључиво бугарском оквиру овог поређења. На основу анализе композиције и садржаја Јагићевог златоуста ауторка закључује да традиционално одређење споменика златоустом не одговара његовом саставу у целини, будући да слова триодног циклуса представљају само део књиге, а и њихов број је ограничен.

Поређење са старим руским златоустима дало је мало резултата, пошто је подударност минимална, тачније, ограничена само на два слова. Веза са староруским триодним панагирицима, на другој страни, такође се своди на свега четири слова од укупно тринаест, колико се налази у триодном делу Јагићевог златоуста. Највећу вредност за осветљавање руско-јужнословенских књижевних веза имају староруски минејни панагирици са којима се уочава не само композициона већ и текстуална сродност. Иако већина испитиваних слова из минејног дела Јагићевог златоуста налази еквиваленте у руским споменицима, само два имају потврду у свим прегледаним рукописима прве редакције с краја XIV и из XV века (према класификацији коју је поставила Т. В. Черторицка). Овакво стање упућује на закључак да је структура панагирика која је нашла одраза у Јагићевом златоусту прешла у Русију не у својству прототипа прве редакције староруских панагирика, него у другом таласу, који је извршио утицај на већ постојећи тип, а што је резултирало његовим попуњавањем новим словима. У прилог томе говори и чињеница да се нека слова Јагићевог златоуста јављају у рукописима XVI века и у другој редакцији панагирика чешће него у рукописима XV века и у споменицима прве редакције.

Најзад, у поређење су укључени и староруски чти-зборници мешовитог састава XII–XIV века. Паралеле са текстовима Јагићевог златоуста налазе се у само 12 споменика од укупно 39, колико их је за ову прилику прегледано. Невелик број присутних аналогија објашњава се управо тиме да је Јагићев златоуст у себи објединио две календарске традиције – триодну и минејну, а већина текстова у његовом корпусу ширила се у руској средини управо у склопу зборника са постојаним саставом, компонованих по календарском принципу, до чијег је распрострањања долазило касније, крајем XIV или почетком XV века.

Посебну вредност издању даје приређени текст Јагићевог златоуста, који је тако постао доступан ширем кругу истраживача и спреман за даља филолошка и текстолошка проучавања. Будући да српски средњовековни споменици овог типа нису били предметом систематских испитивања, иако имају несумњиву вредност за осветљавање не само јужнословенских већ и ширих словенских прилика, верујемо да ће монографија која је пред нама и у том погледу бити инспиративна како домаћим и странам славистима тако и медијевистима уопште.

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

СВЕ БИЛО ЈЕ МУЗИКА... И ИГРА

(Софија Милорадовић. *Музички жаргон младих и младежњий музикалњий сленг. Комјарайивни ѿољед*. Београд: Етнографски институт САНУ – Институт за српски језик САНУ. Посебна издања, књ. 76, 2012, 308 стр.)*

Бављење научноистраживачким радом обично подразумева истраживачку и научну усмереност ка једној тематској области. „Излети” у друге теме јесу ретки, јер они подразумевају додатни истраживачки напор, усмерен на упознавање одговарајуће литературе и методологије, важних за заокружен увид у одабрани предмет разматрања. Међутим, и у струци, једнако као у животу, постоје изузеци који увек привуку пажњу стручне / научне јавности.

Повод за овај писани критички осврт јесте „излет” који је колегиница Софија Милорадовић, научни саветник Института за српски језик САНУ и редовни професор Филозофског факултета у Нишу, учинила пишући монографију *Музички жаргон младих и младежњий музикалњий сленг. Комјарайивни ѿољед*, чији је издавач Етнографски институт САНУ (Посебна издања, књ. 76, Београд 2012), а суиздавач – Институт за српски језик САНУ.

Лингвистичку анализу садржаја монографије, изложеног на веома оригиналан и пријемчив начин, препуштам стручњацима компетентним да дају такву врсту оцене. На овом месту, на значај студије о жаргону младих указаћу из етнолошког / антрополошког угла.

Жаргон је социјални дијалекат који настаје као резултат ѿроцеса социјалног раслојавања језика, а жаргонска лексика младе ѿоулатије – као једне од друштвених група – бива саставни део свакодневне комуникације, ѿа се ѿ ѿом основу може саставити нечим укалупљеним, баналним или ѿривијалним. Но она је сјонјана и иновативна, животисна и живахна, узнемирујућа и узбуђујућа, оштра и нејодјармљива, бунјовна до шоканјиносји. Тако ова лексика у самој својој бији носи обележје двојносји, које ѿрозилази колико из начина настајања и ујојребе овога језика у малом или језика у језику, ѿолико и из феноменолошке ѿроде саме младосји.

Ауторово одређење жаргона чини полазну основу за монографску анализу, али отвара и различите могућности сагледавања његове еволуције као друштвене појаве. За појављивање „језика у језику” потребан је одговарајући социјални контекст, па стога и није случајност да се на нашим просторима жаргонизми у повећаном обиму појављују почев од средине прошлог века. Међутим, ако жаргон прихватимо као врсту тајног језика групе, онда је неопходно истаћи да је он обитавао на нашим просторима и много раније, а пре свега као део комуникације појединих друштвених слојева – занатлија, на пример.

Појављивање жаргона, али и одржавање његово као обележја одређених друштвених група, у значајној су мери одредили друштвени процеси који су захватили земљу већ током педесетих година 20. века, изазивајући промене у животу

* Приказ је део рада на пројекту *Сјрајвејије иденјијететја: савремена кулјура и религиозносји* (177028), који у целости финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

и схватањима људи, које се до тада нису могле ни замислити. Сама чињеница да је већина становника живела на селу, са врло уском амплитудом кретања, подстиче на размишљање да је покретање модернизације друштва значило и значајна покретања људи, пре свега на релацији село–град. Појачане миграције унутар / изван одређене друштвене групе, а затим и изван земље, подстакнуте у значајној мери индустријализацијом, утицале су на промену схватања, а у многим случајевима – и на промену социјалног статуса појединца. То је време појављивања и различитих облика популарне културе (музика, филм, фестивали и сл.), раније непознатих у друштвеном миљеу, чиме су на неки начин створени и предуслови за појаву жаргонске лексике.

Жаргон као социјални дијалекат настаје као резултат раслојавања језика, што проучаваоца културе и народног живота упућује на спознају да је друштвена заједница у већ одмаклој трансформацији друштвеног, па и културног живота. Култура се изказује, поред осталог, и језиком, а колико је познато – *нема културе без језичког израза, нији њак има језика без културног садржаја*. Друштвени феномени су у крајњој инстанци и културни, па се промене у култури очитују и у језику – у његовом лексичком фондусу првенствено, што све заједно указује на то да се нисмо довољно усредсредили барем на то ублажавање последица интензивних промена у друштву и тиме на чување не само језика него и идентитета, ако већ нисмо били у могућности да процес у потпуности зауставимо или бар успоримо.

Када крену „поигравања” са језиком, онда је много теже очувати језичку „изворност”, јер *појављују се нове речи, даје се нови смисао стварима, и у заборав одлазе оне које су претилале да буду актуелне, које не одражавају дух времена*. Ако се речено има у виду, размишљање о разлозима који су утицали на то да језик „истрпи” трансформацију постаје разумљиво, па чак и неопходно. Чини се да ове разлоге С. Милорадовић има све време у мислима док читаоца води кроз вртлог звани жаргон – од његовог појављивања, одржавања, мењања, метафоризације, нестанка, појаве бројних синонима итд. Компаративни поглед на жаргон младих Београда и Москве (Србије и Русије) указује читаоцу на то да је, иако је реч о двама земљама које се у погледу пространства које захватају и броја становника не могу поредити, ипак могуће упоредити жаргонски корпус који користи српска и руска омладинска популација, јер се показују мање или више слични предуслови за појаву и одржавање овог социјалног дијалекта, што је у анализи коришћене грађе убедљиво показано. Томе је вероватно допринео и ауторов приступ обради теме, јер је истовремено примењиван и синхронијски и дијахронијски приступ, чиме је жаргон добио своје просторно и временско одређење, а читаоцима је пружена могућност да пропрате његов еволутивни пут.

Готово кроз сва поглавља монографије *Музички жаргон младих и младежњий музикалњий сленг. Компаративни поглед (Уводни илустрацији: о жаргону и око њега, Ледило свирка у Београду, Жаргонско сећање: све било је музика..., Гнать веселуху у Москви, Обрајни музички поглед на жаргонизме, Сличности и разлике: музички жаргон младих и младежњий музикалњий сленг, Завршни илустрацији: о њој), читаоцу се уверљиво илуструје сазнање да жаргонизми уопште, иако и они музички које српска и руска младеж користи крајем 20. и у првој деценији 21. века, сведоче о ипшреби за оригиналијим, шљавивијим и емојивно убојишијим изражавањем, следствено ипме – о ипсве ипсцифичној стваралачкој моћи језика*.

Како аутор истиче – *у изразио динамичним савременим друшћивима, језик ипрекидно мора да буде ’у кондицији’ да би ’одговорио’ мношћиву ипромена сваке врсте – мношћиву нових реалија, ипјмова и дођања у различитим обласћивима*. Језик је одраз друштвене реалности, па стога убрзаним ритмом прати друштвене

процесе и развој, а чини се да се у последњих неколико деценија све теже одупиру „изазовима” корених промена у друштву, изазваних различитим утицајима, па самим тим – и променама које све више задиру и у саму срж етничког идентитета. Чини се да убрзан технолошки развој и интензивирани комуникација остављају мало простора за прилагођавање и, што је можда важније, очување изворности и језичке аутентичности. Иако се не може оспорити чињеница да се сви језици мењају, чини се да ритам промена у језику у значајној мери зависи и од брзине промена које се догађају у једној друштвеној заједници.

Позната је чињеница да урбана друштва карактерише „лабавији” однос према свакодневици и појавама које су њен саставни део, што се у крајњој инстанци одражава и на језик. С обзиром на то да су сеоски простори – као „чувари” традиције – у високом проценту депопулизовани, смањена је могућност очувања културног, па самим тим и језичког идентитета, што је, дугорочно посматрано, појава која треба да нас забрине. Масовно прожимање култура и језика, подстакнуто средствима масовних комуникација, осим што као резултат подразумева преплитање најразличитијих утицаја, за последицу има и социјално раслојавање друштва, па самим тим – и језика, *по линијама разграничења између социоекономских, образовних, професионалних, узрасних и других група*, на шта једним својим делом упућује и жаргонска лексика.

Као што је познато, готово сви важнији догађаји у животу наше друштвене заједнице, али и у животу сваког њеног појединца, до дубоко у 20. век обележавани су музиком, али – и игром. Музика је, кад год се за то указивала прилика, испуњавала живот чланова традиционалне заједнице, окупљивала их и давала им додатну снагу. Она је, и то у комбинацији са игром, испуњавала унутрашњу празнину, насталу услед начина живота традиционалног друштва, ослобађала од нагомиланих негативних емоција, али и давала подстрек новом животу. И данас музика и игра, мада у значајној мери различите од оних које подводимо под појам традиционалног, представљају најчешћи вид испољавања личних / колективних емоција. *Спого се сматра да се емоције лингвистички најадекватније могу описати њиме мейсфора, кроз које се оне концептуализују у језику. Можда је највећи број музичких лексема и идиоматских синтагматских израза добијен мейсфоризацијом. Свака уметност подразумева емоције, или вишак емоција, а експериментална исцртавања су показала да музика (...) изазива најјаче емоције код људи.* Тако постаје разумљиво особито интересовање младих за свет музике, али тиме бива и јасније откуда толико жаргонских лексема везаних за музику, песму, игру.

Наравно, музичка интересовања данашње омладине у великој се мери разликују од музичких интересовања ранијих генерација, ако су оваква поређења уопште могућа и примерена. Оно што је, ипак, заједничко и једнима и другима јесте истоветна жеља да буду свет за себе и да се разликују од осталих, што чини извор новог надахнућа, па самим тим – и стварања. Уколико пођемо од чињенице да иза свега стоји нека порука, онда је то у овом случају – метафора (само што се она мора препознати), и онда бива јасније зашто су се у истраживању Софије Милорадовић испрепели музика као *универзални језик људске душе* и нарочити језик младих, односно жаргон – као један од начина усмене комуникације међу младима. Можда бисмо жаргонски израз могли посматрати и као део ововременог личног идентитета, па самим тим – и као младачко креативно изражавање сопственог односа (па и бунта) према друштву и појавама унутар њега.

Занимљиво је скренути пажњу на чињеницу да Вук није уврстио реч *музика* у *Српски рјечник* иако му је овај термин био познат. *Он је, наиме, музиком називао оно чему је, у срединама школованих људи нашег времена, одговарајући термин*

музички инструменти. То је вероватно због тога што је забава у народном миљеу углавном подразумевала певање и играње без инструменталне пратње, управо онако како повремено имамо прилику да видимо међу извођачким народним групама на фолклорним смотрима и сличним манифестацијама. У традиционалној култури песма и игра нераскидиво су повезане. Оне су пратиле човека у свим приликама – од рођења до смрти. Игра одражава стање духа, она је човекова насушна потреба, било *да игра* или *да се игра*. И у једном и у другом случају игра је ослобађање од унутрашњег набоја и припрема за свакодневицу, која пак има свој ток и којом човек, ма колико то желео, не може у потпуности да овлада и испуни је жељеним садржајима. У том смислу, и жаргон можемо посматрати као врсту *игре духа* и *мисли* у којој се исказује креативност, с једне стране, али врло често и бунт и незадовољство, с друге стране. А колико је познато, бунт и жеља за променом свега, па управо и сопственог окружења, својствени су најпре младима. Можда је стална промена у жаргонском корпусу управо резултат жеље за држањем корака са временом, али и начин указивања на аномалије у друштву, па самим тим – и начин исказивања незадовољства и неслагања са савременим стањем, које није увек усклађено са жељама и потребама чланова једне заједнице.

Промишљања изнесена у овом осврту усмеравају пажњу ка томе да је жаргон младих заиста *вредан систематског научног проучавања*. На сличну констатацију упућују и анализа и закључци изнети у студији која је за писање овог приказа била повод. Стога треба исказати захвалност аутору Софији Милорадовић на уложеном труду да нам приближи ову помало запостављену истраживачку тему. Истовремено, аутор овог осврта се нада да ће промишљања и резултати изложени у монографији *Музички жаргон младих и младежњий музикалњий сленг. Компаративни поглед* подстаћи друге истраживаче на сличан корак, те да ће се представници сродних научних дисциплина прихватити изазова и показати у којој је мери жаргон младих, али и жаргон уопште, поставши (можда и неосетно) део свакодневице свих нас, постао и показатељ процеса замене културе предака једном новом, универзалном културом која „брише” различитости. Да ли ће овај процес у крајњој инстанци представљати добитак или губитак у идентитетском смислу? Чини се да ће, ипак, прави одговор дати тек време.

На крају, треба поменути и чињеницу да ће монографија Софије Милорадовић значајно допринети побољшању наставног рада у области бављења супстандардном лексиком, не само због одабране теме већ и због примењеног методолошког приступа. *Спога верујемо да је жаргон, премда по правилу пошцењен ако не и презрен језички ший, вредан систематског научног проучавања*, управо зато што оку пажљивог посматрача може указати не само на правце кретања различитих процеса у оквирима једне уже друштвене заједнице већ и на пут развоја посматран глобално.

Др Милина Ивановић-Баришић
 Етнографски институт САНУ
 Кнез Михаилова 36, 11000 Београд, Србија
 milina.barisic@ei.sanu.ac.rs

БИОГРАФИЈА ПИСЦА: ТРАГАЊЕ ЗА ТАЈНОМ СТВАРАЊА

(Жанета Ђукић Перишић. *Писац и њрича: Стваралачка биографија Иве Андрића*. Нови Сад: Академска књига, 2012)

Свако велико књижевно дело, сваки велики писац, и уопште уметник, крије у себи тајну – тајну стварања. Филозофи и естетичари нудили су различита објашњења, различите теорије, писци су такође прибегавали својим одговорима, али загонетка настанка велике уметности, попут свих великих загонетки везаних за човека и природу у којој овај живи, остала је, чини се, до данашњих дана, ипак, још увек тајна. Чак и теорије које су засноване на материјалистичком објашњењу света, а када се пренесу на питање стварања (попут Гринблатове поетике културе, која о генијалном уметнику говори као о производу друштвених „преговора” и „размене”), уместо да пруже одговоре и објашњења, садрже нова питања и нову тајну. Које су то вишње силе уплетене у животе обичних, малих људи који су морали да узму у руке перо и повуку се из буке и беса света у паралелну стварност што је из тог пера настајала? Када се упореди са личношћу и животом пишећим, средином и временом у којем је живео – још увек нам велико уметничко дело изгледа као чудо: чудо настало из пера „Вила из Стратфорда“ и даље наводи теоретичаре да га тумаче увек новим теоријама, а филмације да на нови начин слажу измешане комадиће историјске *puzzle* слагалице. Нису ли чудо били и наш Његош или несрећни песник *Ушойљених дуца*?

У сваком случају, чини се да у основи сваког покушаја да се напише биографија неког писца стоји управо загонетка о тајни стварања. Чињеница да је овај жанр код нас скрајнут говори, са једне стране, о општем односу модерног човека према уметности, док, са друге, открива наш студиј књижевности као углавном још увек формалистичку, односно лингвистичку дисциплину која се клони контекстуализације и тзв. спољашњих приступа као недовољно научних и егзактних. Такав став показује се као оправдана одбрана од различитих „чаршијских прича” и анегдота које се везују уз поједине ауторе, али и од једне нове врсте идеолошког или политичког дискурса којим је преплављен Интернет, а која управо Иву Андрића ставља у центар оне не-оружане врсте балканских ратова започетих деведесетих година прошлог века. Та врста дискурса, која сврставањем писаца у таборе националних политика и држава насталих на порицању и мржњи других, произвела је, изгледа, код заинтересованих читалаца (студената књижевности као и њених тумача) једну посебну врсту неповерења и сумњичавости према биографијама, али и сваком другом историјском приступу литератури.

У таквој атмосфери појавила се крајем прошле године књига *Писац и њрича* Жанете Ђукић Перишић, дефинисана својим поднасловом као Стваралачка биографија Иве Андрића. Ауторка која је школована на руском формализму, са једне стране, и коју није много занимало модерно враћање историзму у западњачким књижевним теоријама, са друге, у авантуру писања биографије писца који је свој живот скривао више од свих других писаца 20. века упутила се тек након што се, у својим ранијим истраживањима, суочила са тумачењем књижевног лика који су многи критичари видели као Андрићев алтер-его. Покушавајући да одговори на питање: зашто Иво Андрић није написао роман о младићу који је на почетку Првог светског рата утамничен у мариборској тамници (а који се појављује и као

главни јунак неколико објављених приповедака, у необјављеној прози откривеној у пишчевим рукописима, али и у чувеном роману *На Дрини ћуприја*) Жанета Ђукић Перишић суочила се први пут са питањима односа пишчеве биографије и његовог дела. Књиге настале на основу ових истраживања, приређена реконструкција ненаписаног романа са аутобиографским мотивима *На сунчаној сџирани*, као и интерпретативна студија о Томи Галусу *Кавалер светиоџ духа* посејали су семе из којег ће нићи јединствена и у свом жанру неупоредива књига о животу и делу Иве Андрића.

У уводном поглављу које носи наслов *Уметник и његово дело*, а одговарајући на структуралистичке и постструктуралистичке тезе о „смрти аутора”, али и на резервисаност коју је Иво Андрић показивао према интересу критичара и историчара књижевности према биографијама (посебно изражену у познатом ставу да „писац говори својим делом”), Жанета Ђукић Перишић поставља питање да ли је уопште могуће сачинити историју књижевности без имена. Показујући да Андрић ипак није порицао да се живот и уметност на различите начине прожимају, нагласивши ону другу врсту утицаја која је обично занемаривана у позитивистичким упрошћавањима – утицај уметности на живот – ауторка модерну књижевну биографију види као резултат плурализма метода и схвата је као тумачење пишчевог интелектуалног хоризонта, стваралачког поступка, те еволуције и реализације кључних поетичких константи, идеја, тема и мотива. Полазећи од Андрићевог аутопоетичког исказа да је „књижевност објективизација живота”, Жанета Ђукић Перишић подсећа на пишчев став о потреби да се успостави дистанца према проживљеном, са једне стране, али и на потребу уживљавања у оно што је удаљено у простору и времену, са друге. У „поетици скривања” – маскирања свега што је лично и приватно, ауторка види једно од основних пишчевих начела, у којем, поставивши питање разлога и узрока томе ставу, дефинише и почетно полазиште свог истраживања. Тражећи одговор на ово питање пре свега у кључном пишчевом младалачком искуству – боравку у мариборској тамници – и увиђајући сродност Андрићевих ликова – Томе Галуса и Ђамила из *Проклетје авлије* – Жанета Ђукић Перишић сматра да је главно питање Андрићеве поетике однос према историји и могућност књижевне артикулације одређеног историјског искуства. На примерима пишчевог ратног дневника, ауторка већ на самом почетку ове обимне књиге упућује на начине транспоновања личног искуства у литерарну објективизацију, потврдивши тиме да се и Андрићеве затворске приче, али и приповетке о ратном Београду, у највећој мери наслањају на биографску грађу. У овом, уводном поглављу, нижу се и други примери који потврђују ову тезу. Устврдивши на крају да писац успоставља „однос парцијалног идентитета” са својим књижевним ликовима, те да у поступку тзв. аутоцитатности његове идеје добијају динамички статус, тј. да се селе из сфере личног исказа у фикционалну структуру, Жанета Ђукић Перишић износи претпоставку да је на исти начин Андрић и у другим приликама могао да искористи лична искуства, уопштавајући их и превodeћи на симболичну раван литературе. У том смислу, када се посматра у комплексној интеракцији са делом, биографија писца указује се као битан елемент сваког озбиљног подухвата књижевне интерпретације.

У поглављу *‘Чудна’ и ‘сџирадална’ Босна*, које се пре свега бави питањем Андрићевог завичаја, ауторка полази од тезе да се из „парадокса физичке одвојености од босанског тла и духовне припадности и везаности за њега издиже моћна грађевина Андрићевог опуса”. Осим биографских података о родитељима, месту рођења и местима у којима је одрастао, читалац у овом поглављу проналази и историју „уморне земље” која, како рече писац, болује од њеног сувишка. Представљени су начини на које Иво Андрић у свом делу говори о преломној 1878.

години, години почетка аустроугарске окупације Босне, чији се значај за писца може наслутити и по учесталости овог хронотопа како у приповеткама (*Мара милосница*, *На Лајтинској ћурији*, *Јулски дан*, *Руђански брегови*, *Рзавски брегови*), тако и у роману *На Дрини ћурија*. Андрићево детињство и његова „вишеградска фаза” осветљени су многоструко и са више аспеката. Посебна пажња посвећена је пишчевом односу према мајци, о којем се тако мало зна. Одговарајући на ово питање, ауторка испитује начине на које су фигура мајке и мајчинство представљени у Андрићевим приповеткама и романима. Вишеградском периоду, иако добу најранијих пишчевих искустава, посвећена је посебна пажња, јер се управо тада уочавају прве његове чежње за лепотом и сталношћу, које ће се у чувеном ремек-делу везати за вишеградску, али и друге ћуприје света. Подробно се говори о Ани и Ивану Матковшику, о првим лектирама, учитељу Љубомиру, али и о живим Вишеграђанима које је Андрић као ликове унео у своју литературу (Лотика, Ђоркан...). У чувеном роману о вишеградском мосту, каже Жанета Ђукић Перишић, „Андрић друштвену историју Босне и Вишеграда посматра из ‘орловске’ перспективе, свеобухватним погледом, сабирајући општа знања о историјским збивањима и компоњујући их са сопственим идејама о могућностима представљања различитих погледа на свет кроз различите књижевне јунаке.” У приповеткама о деци и детињству она не налази индивидуализоване целовите карактере, већ само носиоце „пишчеве идеје о детињству као добу превирања, посртања, страха и лутања” (*Мила и Прелац*, *Кула*, *Панорама*, *Деца...*).

Читалац се даље упознаје са пишчевим сарајевским периодом (1903–1912), добом младости и адолесценције, чији се бунтовни карактер у Андрићевом случају поклопио са озбиљним социјалним и националним превирањима у анектираној Босни. Уочивши да се у неким прозама у којима се писац бави 1906. године као уочљиве јављају социјалне теме и јасни социјални ангажман, ауторка посебну пажњу поклања Андрићевом политичком деловању у организацијама инспирисаним идејом југословенства. Описујући атмосферу, те главне протагонисте – младобосанске револуционаре, Жанета Ђукић Перишић упечатљиво је показала како су ти људи са својим идејама транспоновани у ликове из Андрићевог романа *На Дрини ћурија*. Осећање меланхолије, песимизма и резигнације препознаје ауторка као основну особину ране Андрићеве лирике, писане сасвим у духу модерностичке поезије која је доминирала у времену пред Први светски рат. Упркос блискости пишчевој са револуционарном младежи, ауторка у песничким и критичким текстовима из ране Андрићеве фазе открива изразито контемплативну личност. Показано је, међутим, да идеал жртве и жртвовања – као једну од кључних константи свог књижевног опуса – писац усваја већ тада.

На основу преписке осветљен је Андрићев загребачки период, затим боравак на универзитетима у Бечу и Кракову, да би у књизи *Писац и ѝрича* уследила анализа овог животног искуства у приповедном жанру (*Суседи*), као што се оцртавају и основне карактеристике пишчевих првих приповедних покушаја (*Појодне*, *Прича из Јајана*, *Кнез са шљужним очима*, *Победник*).

О години 1914. – можда кључној години Андрићевој, години која га је због ровања у мариборској тамници у највећој мери одредила као човека и као писца – у књизи *Писац и ѝрича* говори се у оквиру поглавља о ратном периоду. Боравак пишчев у Овчареву код Травника, те зенички и загребачки ратни дани анализирани су са становишта своје функционалности у биографско-поетичкој међуусловљености. Боравак у Загребу, који писац посматра из другачије социјалне перспективе, истакнут је нарочито због важности сусрета са Црњанским и Крлежом, али и са свим другим сарадницима и уредницима југословенски оријентисаног *Књижевног јуџа*. У години 1918. Жанета Ђукић Перишић види почетну тачку поетичког

преображаја Иве Андрића. Пажња се посвећује и Андрићу – критичару, али и социјално интонираним „Црвеним листовима”, као и каснијим одјецима младалачких записа у *Госпођици*. Послератну атмосферу отржењења, разочарања, испитује ауторка у мотиву „стида од победе”, који се, шире гледано, може пронаћи и код других аутора, посебно код Милоша Црњанског. Андрићевом боравку у Београду 1919. године, чувеној „Групи уметника”, и пишчевом доживљају престонице која је тек изашла из рата посвећено је посебно поглавље у којем је овај београдски период осветљен уз помоћ одломака из фикционалног текста (роман *Госпођица*).

Почеци Андрићеве дипломатске каријере описани су у поглављу *Писац и дипломата*. Полазећи од пишчевог схватања овог позива, ауторка се позабавила Андрићевим боравком у Риму, наглашавајући његов амбивалентан однос према вечном граду, за који се везује и топос неких од његових приповедака. У Крилетићу, јунаку приповедака *Дан у Риму* и *Ноћ у Алхамбри*, Жанета Ђукић Перишић препознаје далеком потомка распусног Ферзелеза, бесмртног јунака прве послератне Андрићеве прозе, која се у засебном издању појавила 1919. године у Београду. У Букурешту су, претпоставља ауторка, настале и ране приповетке везане за период турске владавине у Босни, приповетке о мрачним силама у човеку – о насилницима и крвницима (*За лођоровања*, *Мусџафа Маџар*), у којима, по њеном мишљењу, преовладава експресионистички доживљај света. Прати се порекло инспирације и анализира циклус тзв. фратарских прича и ликови фратара у *Травничкој хроници*. Лик фра Петра за ауторку је кључни лик Андрићевог опуса, лик у коме је писац видео идеалног беседника и сабеседника, чија поетика приповедања кореспондира са пишчевим односом према приповедању.

Поводом пишчевог боравка у Трсту 1922. године ауторка се бави текстовима о фашистичкој Италији. Боравак у Грацу, у Аустрији, где ће писац одбранити своју докторску тезу *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине* описан је и са становишта Андрићевих путописних забелешки. Показујући значај дисертације за каснији рад пишчев на приповеткама и романима, ауторка је истакла да је Андрићев став према исламу произлазио из његовог отпора према свакој култури која се споља намеће ономе што је самородно.

Поглавље књиге о годинама 1925–1926, када писац борави у Београду, односи се на део пишчевог живота о којем се до сада мало знало и писало. То је период предаха од дипломатије, значајан за Андрића и због тога што се управо тада развија велико пријатељство са Вером Стојић, пишчевом дугогодишњом сарадницом. То су, сазнајемо, године опуштеног боравка Андрићевог на Сави, али и године туге због смрти мајке. Године 1925. објављен је и први у низу од девет есеја посвећених Његошу, песнику који је својом поезијом, али и филозофијом живота, утиснуо трајан печат у Андрића као човека и писца. Она Његошева страшна али племенита лозинка „Нека буде што бити не може”, коју Иво Андрић није пронашао ни у једној другој књижевности и култури, доживљена је свакако и као израз његовог властитог става о жртвовању за племениту идеју. У овом одељку Жанета Ђукић Перишић разматра и поетичке основе рефлексивне прозе *Знакови поред њуша*, и једне од најбољих и поетички најпрегнантнијих приповедака Андрићевих – *Мост на Жейи*. Поводом *Маре милоснице* ауторка се бави питањем женских ликова, те темама и мотивима ероса и еротског.

Поводом Андрићевог службовања у Марсеју, у књизи *Писац и прича* разматра се свеприсутна тема мора у пишчевом делу. Боравак у Мадриду 1928. заслужан је за значајне „шпанске теме”, од којих се најзначајнијом у поетичком смислу сматра проза *Разговор са Гојом*. Следе године боравка у Бриселу и Швајцарској, па поново у Београду, те се (нимало случајно у овом поглављу о трећем београдском периоду) на научан и објективан начин разматра и питање пишчевог нацио-

налног опредељења. Опет нас ауторка наводи на паралелан пишчев животни и стваралачки ток: у причама *Јелена, жена које нема* и *Бајрон у Синџири* појављује се и жена другачија од оних женских ликова обележених еросом – до тада и касније доминантних у Андрићевим приповеткама. Посебно поглавље посвећено је узбурканим годинама берлинског дипломатског искуства (1939–1941), све до почетка рата у Краљевини Југославији, када се писац враћа у Београд.

Поглавље о великим романима ситуирано је у ратне године окупираног Београда. То су, међутим, каже Жанета Ђукић Перишић, за Андрића само са једне стране године ћутања – социјалног ћутања, док је са друге стране, писац, као естетско биће, опредељен за реч јер, познато је да се радило о времену настанка његових најзначајнијих романа *Травничка хроника*, *На Дрини ћуприја* и *Госпођица*. Ратно искуство сагледала је ауторка преко *Рајног дневника*, у уводу помињаног, али и кроз приповетке које говоре о периоду немачке окупације – о бомбардовањима немачким, али и савезничким, о граничним ситуацијама у људском постојању. Велики романи су, колико то дозвољава књижевна биографија, анализирани уз осврте на сродне ликове, књижевне поступке и тематско-мотивске преокупације великог писца.

Последња поглавља *Ново доба* и *Време за љубав* баве се послератним укључивањем Иве Андрића у друштвени и књижевни живот, као и приповеткама које су у овом периоду настајале, али и кратком, али кључном по значају, роману *Проклећа авлија*. Године 1958–1968. јесу године зенита Андрићеве земаљске среће – брака са Милицом Бабић, али и године признања – након доделе Нобелове награде за књижевност. Последњи период Андрићевог живота и рада, после смрти супруге (1968–1975) описан је паралелно са причом о недовршеном роману *Омерџаша Лајас* и постхумно објављеном збирком приповедака *Кућа на осами*. Док се у првом делу писац враћа старој теми конвертитства, у приповеткама „о натприродним и чудесним појавама као што је комуникација са сенима давно умрлих људи” он, по речима ауторке, „говори о вишем облику стварности ... стварности уметничког дела које може да говори и о ономе што заправо не постоји.” Крај Андрићевог земаљског живота обележен је поезијом, и то песмом која почиње стиховима: „Ни богова ни молитава...”

Враћајући личност писца у хоризонт критичарског интересовања, Жанета Ђукић Перишић сагледала је, у сложеној испреплетености, начине на који су се у делу Иве Андрића рађала, развијала и дозивала поетичка исходишта и тематско-мотивске преокупације, али и како је, и у каквим животним и друштвеним (историјским и политичким) условима, настајала једна монументална књижевна грађевина. У дефинисању елемената, конструктивних и естетичких, од којих је та грађевина сачињена, ова књига је свакако дала непроцењив допринос. Књига је написана изузетним језиком и стилем. Структурирана је тако да се живот Иве Андрића, као и његово стваралаштво, прате на исцрпан и информативан начин, који, по креативности и иновативности те захваљујући одмереним научним, али никако ригидним и окоштаним судовима, ову монографију поставља на сам врх критичкоисторијских увида у дело великог писца.

Писана са оном врстом интелектуалног поштења које одаје признање сваком претходнику, свима онима који су се до сада на овај или онај начин бавили Андрићевом личношћу и делом, књига *Писац и њрича* није само сума досегнутих знања. Њена ауторка Жанета Ђукић Перишић учинила је, захваљујући огромном раду и компетентности која је из тог рада проистекла, велики пробојни скок у проучавању живота и поетике једног од најзначајнијих српских писаца. Иако не представља завршну реч, јер ниједна књига то никада није била, без књиге *Писац и њрича* тешко да ће у будућности моћи иједан озбиљан истраживач врхунског припове-

дача који је велики део свог живота ставио у службу приче и причања. Отуда, заиста можемо рећи да је реч о књизи која представља камен-граничник, гледано како са становишта биографије као жанра тако и са становишта научних сазнања и аргументованих увида у живот и дело нобеловца Иве Андрића. Управо у овом састоји се и њена двовалентна вредност.

Др Горана Раичевић
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српску књижевност
 Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
 gorana.raicevic@gmail.com

UDC 821.163.41-93.09 Pešikan-Ljuštanović Lj.

О ДЕЧЈОЈ КЊИЖЕВНОСТИ: ОД УСПАВАНКЕ ДО ХОРОРА И ХУМОРА

(Љиљана Пешикан Љуштановић. *Госпођи Алисиној десној ноzi*.
 Нови Сад: Змајево дечје игре, 2012, 151 стр.)

Књига *Госпођи Алисиној десној ноzi* Љиљане Пешикан Љуштановић настала је као део истраживања на пројекту *Аспекти иденитетности и њихово обликовање у српској књижевности* на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Објављена као двадесет шести наслов у оквиру издавачке делатности Међународног центра књижевности за децу *Змајево дечје игре*, ова студија привлачи пажњу најпре ефектним графичким решењем корица, али и самим насловом преузетим из Керолове *Алисе у земљи чуда*. Иако се израз *Госпођи Алисиној десној ноzi* може чинити необичним и загонетним у функцији наслова једне студије, будући да се ниједан од укупно једанаест текстова не бави овим Кероловим романом, несумњива је његова оправданост у контексту разумевања и сагледавања понуђених радова. О томе сведочи ауторкина напомена да је у питању роман који је својим духом прожео њено целокупно бављење књижевношћу за децу, али и одредница у поднаслову: *Огледи о књижевности за децу*. Керолова Алиса се на тај начин успоставља као својеврсни заједнички именоватељ, интимни унутрашњи ритам који се непрекидно понавља и прожима окупљене текстове.

Бирајући принцип обликовања књиге, ауторка на прво место ставља огледе у којима се бави анализом статуса и условности жанра усмене успаванке, прелазећи затим на испитивање односа усмене и ауторске бајке, као и улоге предања у бајкама Гроздане Олујић, да би наредна три рада посветила раним приповеткама Моме Капора, роману *Владимир из чудне приче* Гордане Тимотијевић и роману Владимира Стојшина *Биоској у кућици шибица*. Последња четири рада разматрају питања типологије фантастичног романа за децу на примерима савремене српске и светске књижевности те бисмо их могли посматрати и као засебну целину. Оно што ове разнородне текстове повезује, а студију чини смисленом и кохерентном јесте, пре свега, основни предмет ауторкиног интересовања – књижевност за децу. Ослањајући се на богато искуство стечено у континуираним и систематичним

истраживањима ове области, ауторка захвата широк дијапазон проблема и темељно осветљава низ питања, при чему до изражаја долази њена читалачка посвећеност и компетенција.

Књигу отварају две студије о усменој успаванци: *Дејте у усменој успаванци – узрасни или обредни сџајтс?* и *Усмена успаванка – условности жанра*. Посматрајући усмену успаванку као особен дискурс, „врсту лирске песме особене по садржини, ритму, смислу“, Љиљана Пешикан Љуштановић напомиње да су се истраживачи народне књижевности најчешће разилазили у њеном одређењу и класификацији. Усмена успаванка сврставана је међу обредне, обичајне или породичне песме, на шта су у великој мери утицале и околности извођења које „могу битно померати значење“. На примеру изабраних стихова ауторка предочава и могућност да се као успаванка користи песма која то примарно није, у чему се огледа њен особени жанровски синкретизам. Управо због тога, она подвлачи да се „једини могући истраживачки резон мора заснивати на подацима записивача, па и ако се чини да поједине песме ‘не иду са свијем’ међу успаванке“. Занимљиво је запажање да је у већини записаних песама „главни предмет благослова, топлине и заштите“ мушко дете, из чега произилази да је усмена успаванка и родно обележен жанр, условљен, пре свега, доминантном патријархалном матрицом и типом културе. Заједничко свим овим песмама јесте то што је дете у њима окружено нежношћу и неуобичајено наглашеном топлином, што их приближава духу модерне поезије за децу. Рођење је кризна, преломна тачка у животу сваког појединца. Доласком на свет новорођенче се налази на маргини, оно је ни „тамо“ ни „овде“, рањиво и изложено потенцијално опасном деловању нечистих, демонских сила. Као израз безрезервне мајчинске љубави и благослова, успаванка има функцију да заштити дете у сну, али и да му омогући брз процес интеграције у заједницу. Управо у формули благослова и елементима магијске заштите ауторка открива рефлексе обредног подтекста који могу послужити као „повод за дубље сагледавање не само конкретне песме већ и целог традиционалног ритуала успављивања, па и сложености представа о детету у усменом стваралаштву и традиционалној култури“.

У студији *Месечев цвeт Гроздане Олујић у односу њрема усменој бајци* испитује се однос ауторске бајке према структури и значењима усменог бајковног стваралаштва. Поменута релација разматра се у домену простора и времена, обликовања ликова, веза с потенцијалном иницијацијском причом и у односу према традиционалним представама. Трагајући за импулсима посредованим из богате ризнице усменог наслеђа и евентуалним поступцима преиначавања канонских елемената бајке, ауторка посебно подвлачи категорију простора који је у бајци *Месечев цвeт* наглашено индивидуализован, несвојствен традиционалном усменом стваралаштву. Отклон од усмене бајке она открива и у специфичном обликовању времена – све се у приповедању Гроздане Олујић, дешава *данас* и *овде*, чиме се остварује и особени, вредносни, идеолошки ангажман типичан за ауторску бајку. Јасно одступајући од основних постулата усменог бајковног стваралаштва, списатељица се ефектно поиграва традицијским представама те своју бајку гради, пре свега, као жанр намењен детету, прилагођен његовим потребама и његовом виђењу света, истиче ауторка.

Студија *Усмeно њредање у ауторским бајкама Гроздане Олујић* заснована је на претпоставци о чврстим и значењским битним везама ауторске бајке са жанром усменог предања. О овој снажној генетској вези сведоче и ауторкина истраживања типологије односа ауторске и усмене бајке, као и она која се тичу модерног српског романа за децу. Ова истраживања осветљавају усмено предање као сугестивну, динамичну и живу приповедачку форму, високо продуктиван приповедач-

ки жанр, који ауторка препознаје у Киплингвим *Причама за децу*, Милновом *Винију Пуу*, Твеновом *Тому Сојеру*, Нушићевим *Хајдуцима*, код Бранка Топића, али и у бајкама Гроздане Олујић које одликује одсуство историјског, социјалног, *сџварносно̄* у свим њиховим видовима, али у којима јесу присутни рефлексивни етиолошко усмено предања и предања о чудесном излечењу.

Елементе усменог предања ауторка осветљава и у роману Владимира Стојшина *Биоскоју у кујњи цибица*. Маркирајући дечје предање и причање о животу као својеврсне микроструктуре, она нас уводи у могуће двоструко читање приче о збивањима која за позорницу имају простор ратног Панчева – из визуре детета и визуре одраслог читаоца. Притом је сам приповедач, дечак на граници одраслости, слика и прилика поменутог дуалитета. Сасвим је особена природа дечјег мита о Африци, грађеног, добрим делом, управо према логици усменог митолошког предања, „од фрагмената ратних новинских и филмских вести, од казивања одраслих, авантуристичких филмова, стрипова, романа, и, можда најпресудније, од снова о другачијем свету – свету изобиља, авантуре, слободног кретања“. С друге стране, присутно је причање о животу, усмени прозни жанр који се, попут предања, гради као истинит исказ, говор о чињеницама, о ономе што се стварно десило, а истовремено, те животне чињенице литераризује, претвара у причу. Приче у *Биоскоју* садрже неке од основних одлика дечјег опажања и мишљења (анимизам, мотивацију, магизам) на чијој основи израста и низ демонолошких предања. „Предмети оживљавају и понашају се попут људских бића, свете се, бране, радознали су или усамљени, пријатељски расположени или опасни.“ Управо из анимизма и магизма настају неке од најсугестивнијих слика Стојшиновог романа, закључује ауторка.

У студији *Ране њриповејке Моме Кајора између њрича о дејињсџиву и њрича за децу и осејљиве* предмет анализе су неке од раних прича које је Момо Капор објављивао у *Нину* почетком седамдесетих, а које су обједињене под насловом *И друже њриче* у његовој првој објављеној књизи. Сматрајући да Капорове приче могу подстаћи књижевни сензибилитет и радозналост оне читалачке групе која је, попут Алисе, на прелазу из дечјег света у свет одраслих људи, ауторка им приступа као могућим причама за децу. „Пуне слика и разговора“ ово су приче о првој младости виђеној сликарским очима, са тананим осећајем за детаље и емотивна превирања младих јунака. Унутрашњи немир, чежња за висинама и даљинама, раскорак у односу на реални свет и правила која му припадају, напослетку и бунт као израз самосвојности и прва степеница ка прихватању властитог ја у односу према свету и према другима „чини Капорове јунаке блиским амбивалентној позицији адолесцента који је, истовремено, и болно свестан властитих граница и гоњен снажним импулсом да их превазиђе и стигне тамо где нико пре њега није био.“

У фокусу студије *Кулџурна њрожимања као књижевна аванџура: Владимир из чудне њриче сређе брађу Грим* налази се необичан роман савремене српске књижевнице за децу Гордане Тимотијевић. У средиште испитивања ауторка поставља сложене културне везе и особени цитатни дијалог који Гордана Тимотијевић успоставља са јунацима других писаца, али и са словенском, немачком, европском књижевном традицијом као непресушним извором инспирације. „Богатећи свог читаоца низом културних асоцијација, лирском нарацијом, маштовитом и духовитом језичком игром“, *Владимир из чудне њриче* првенствено развија интересовање за чудесни свет књижевности и његове бројне јунаке. Једном креирани, они, попут дечака Владимира који разговара са писцем и учествује у креирању приче, Гримоваг Патуљка, Хофмановог Анзелма или јунака Доситејевих басни, настављају самостално да обитавају у измаштаном, имагинарном свету списате-

љичиног романа и тиме га директно повезују са Кероловом *Алисом у земљи чуда* и *Алисом у земљи иза огледала*.

Од заштитишеног до заштитишника студија је којом започињу ауторкина промишљања типологије фантастичног романа за децу. На самом почетку, цитирајући Дејана Ајдацића да је „мало људи који су равнодушни према фантастици“, Љиљана Пешикан Љуштановић открива и своје личне афинитете у бављењу овом специфичном материјом. Она полази од темељне претпоставке да се фантастични роман за децу из широког подручја фантастике може издвојити специфичношћу носећих ликова – у највећем броју фантастичних романа за децу главни носиоци радње су управо деца или млади, не-одрасли јунаци. Са свешћу о родно обележеном приповедању ауторка предочава и чињеницу да је то дете / адолесцент много чешће дечак / младић него девојчица / девојка. Као илустрација наведени су романи *Авен и јазојас у Земљи Ваука* и *Пејши лејџир* Уроша Петровића, те романи Звонка Тодоровског *Прозор зеленог бљеска* и *Мрља*. Оставимо ли, међутим, очите разлике по страни, можемо увидети да и јунак и јунакиња фантастичног романа за децу имају и нека заједничка типолошка својства. Они се, пре свега, налазе у особеном маргиналном положају. Будући да више нису деца, али ни сасвим одрасли, најчешће су, попут Керолове Алисе, и сами збуњени колебањем између два социјална статуса, истиче ауторка. У структури фантастичног романа за децу након издвајања, испољеног на различите начине, и обележавања главног јунака следи први контакт са оностраним, а затим и разноразна искушења у која се јунак упушта у друштву људских и нељудских помагача, што битно доприноси померању фантастике у домен чудесног. У интеракцији јунака и помагача често се реализује сазнајно-васпитни аспект ових романа, који их такође разликује од фантастике за одрасле. Још једну разлику ауторка открива у залагању за темељне вредности као што су доброта, истина, храброст, слобода, те у свеприсутној активистичкој и оптимистичкој визији света, чији је саставни део обавезна победа добра над злом, која ублажава страх и стрепњу пред продором натприродног, оностраног у наш свет.

Теоријска промишљања фантастичног романа за децу своју практичну примену налазе већ у наредној студији – *Фантасијични свећу у стваралашћиву Уроша Пејшиковића – између хорора и хумора*. Књижевно дело Уроша Петровића ауторка посматра као целину, што објашњава тиме да његови романи за децу имају и своје одрасле читаоце, док би приповетке за одрасле тематски, по јунацима и поступку, могле припадати и књижевности за децу. На тај начин сагледана, Петровићева проза припада разуђеном жанровском простору који покрива одређење фантастике као сложеног жанровског система, али се истовремено поиграва и елементима епске фантастике, СФ-приче, хорора, кримића, захватајући често и у домен сатире и хумора и анегдотско понтирање властите нарације. У средишту ауторкиног интересовања јесте први Петровићев роман *Авен и јазојас у Земљи Ваука*, који припада жанру епске фантастике и по томе се јасно издваја међу делима наше књижевне продукције за децу. Поред значајне улоге хумора у приповедању, што је својеврсни отклон од жанровских клишеа, ауторка као најупечатљивију особеноост овог романа истиче Петровићеву склоност ка обликовању виртуелних екосистема и замишљање читавог новог биљног и животињског света. Петровић приповеда промишљено, јасно и прегледно, успостављајући притом сложене цитатне дијалоге са светом популарне културе и мас-медија: филма, стрипа, музике, али и са фолклорном фантастиком, па и српском књижевном традицијом. То нарочито долази до изражаја у његовом другом роману *Пејши лејџир*, који обједињује и преплиће елементе хорора, приче о духовима и крими-приче са особеним дечјим фолклором. Називајући га првим српским хорор романом за децу, ауторка

га по споју поетског, хуморног и сабласног пореди са романима *Коралина* и *Књиџа о ѓробљу* једног другог великог и прослављеног романописца за децу – Нила Гејмена.

Последња два рада у књизи – *Сироче међу духовима* и *Тајна чејрнаесџих врајша* својеврстан су омаж тзв. хибридној фантастици у стваралаштву за децу Уроша Петровића и Нила Гејмена. Гејменова *Књиџа о ѓробљу* и Петровићев *Пејши лејџиџ* поред типолошке сродности деле и низ мотива, блиских ликова, па и сличне изворе и сличну природу фантастичног. Истичући Гејменову склоност ка хибридној фантастици, ауторка се у последњој студији посебно позабавила *Коралином* коју описује као фантастичан роман са јасно наглашеним елементима хорора и преминацијом фантастике у приповедачком ткању. Управо због страха који изазива и који га приближава хорору или готском роману, може се проблематизовати жанровски статус *Коралине* и то не само у односу на бајку већ и с обзиром на основно подразумевано одређење – роман за децу. Управо у том преплету истинске језе, хумора, топлине и активистичког оптимизма Љиљана Пешикан Љуштановић открива основну сличност и привлачност ових романа за децу. Захваљујући у домен фантастике, хорора, прича о духовима, њихови аутори су успели да понуде сугестивну, забавну и узбудљиву авантуру читања – успели су да у фантастичном руху дочарају добро и зло реалног света и да остваре у основи дубоко хумане и оптимистичке приче о одрастању својих необичних јунака.

Студије Љиљане Пешикан Љуштановић обједињене у књизи *Госпођи Алисиној десној ноzi* доносе иновативни приступ и обраду комплексних тема из домена књижевности за децу. Истражујући с особеним личним сензибилитетом и јасном склоношћу за одабрану тему, ауторка образлаже своје закључке јасном аргументацијом заснованом на чврстој подлози теоријског знања и изузетног увида у област којом се бави, о чему, између осталог, сведоче бројне напомене и библиографске референце које прате текстове, те навођење извора и цитиране литературе на крају сваког рада. Писани јасним стилем, читко и прегледно, радови овде окупљени отварају нове могућности читања књижевности за децу и позивају на даља размишљања и нове истраживачке подухвате.

Ивана Мијућ

Докторанд на Филозофском факултету у Новом Саду
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
ivanamijic82@gmail.com

UDC 821.163.41-14.09 Petrović R.

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА АВАНГАРДНОГ ПЕСНИЧКОГ ТЕКСТА

(Соња Чабрић. *(Раз)ошкривања или о џесничкој збирци „Ошкровење“ Расџка Пејировића*. Београд: Службени гласник, 2012)

Полазећи у конципирању свог аналитичког становишта у студији *(Раз)ошкривања или о џесничкој збирци „Ошкровење“ Расџка Пејировића* од става Јована Деретића да је Растко Петровић „један од најважнијих српских писаца XX века“, Соња Чабрић је, ослањајући се и на досадашња тумачења поезије Растка Петровића, али и других његових остварења, настојала да своју аналитичку пажњу пре-

васходно усредсреди на песничку књигу *Ошкровење*, први пут објављену 1922. године, у тренутку пуног замаха авангардних тенденција у српској књижевности, али и да, кад год је потребно, укаже на важне одлике авангардног песничког текста. А пошто је сам Растко Петровић, по много чему, једна од кључних фигура српске авангарде, поглед на његову песничку књигу *Ошкровење* није могао да из аналитичког поља уклони проблеме везане за тумачење ове особене стилске формације у модерној науци о књижевности. То је основни разлог што је у обликовању своје аналитичке перспективе Соња Чабрић пошла од репрезентативних књижевнотеоријских остварења и домаћих и страних проучавалаца књижевности, посвећујући посебну пажњу новијим тумачењима дела Растка Петровића.

У обликовању своје аналитичке перспективе Соња Чабрић је средишње место дала у већ изнетом запажању у критичкој литератури – Растко Петровић једна је од средишњих појава у оквиру српске авангардне књижевности и уметности. Специфичност његовог места свакако лежи и у чињеници да се за овог писца не може рећи да је припадао само једној авангардној школи или покрету будући да се у његовим делима могу наћи елементи који карактеришу већи број авангардних покрета и школа. То је разлог што је Соња Чабрић све време имала у виду чињеницу да је поетика Растка Петровића композитна и да се, отуда, не може лако тумачити нити сагледавати из само једног аналитичког угла. А сама чињеница да је Растко Петровић подједнако успешно писао и поезију и прозу и драмске и есејистичке текстове, као и околност да је он волео да спаја и укршта елементе појединих књижевних врста (па се, због тога, нека од његових најбољих дела не могу жанровски прецизно одредити), имала је важну улогу у реализацији истраживачког задатка који је пред себе поставила Соња Чабрић. Кад се пак томе дода и околност да је Растко Петровић написао и неке од средишњих текстова који имају програмски карактер, да је, другим речима, он експлицитно формулисао и своју поетику и ставове којих су се придржавали и други наши модерни писци и песници, стиче се још целовитија слика о сложености задатка пред којим се наша Соња Чабрић пошто је сасвим очигледно да је она морала да има у виду и шире токове српске књижевне авангарде и њихов одјек у српској књижевности XX века. Истичући, на самом почетку, једну парадоксалну околност, а то је околност везана за чињеницу да песничку књигу *Ошкровење* чини само дванаест песама и један прозни текст, Соња Чабрић, у исто време, подвлачи и то да у авангардној књижевности сложеност, али и значај једне уметничке творевине не зависи од њеног обима или жанровске природе, већ њу чини степен одступања од до тада важећих норми уметничког стварања, једнако као што на њу утиче и природа уметничких поступака којима се творац авангардног дела служио у процесу обликовања своје творевине. И ту је Соња Чабрић указала на једноставну чињеницу да песничка књига *Ошкровење* Растка Петровића може бити парадигматичан пример за основне одлике авангардне књижевности – за њен антитрадиционализам, на једној, и за њену везаност за древну културу и митологију, на другој страни. Јасно указујући на чињеницу да је Растко Петровић у односу на књижевност из периода модерне донео низ новина, она је истовремено настојала да покаже како у Петровићевој поезији велики значај има и укључивање врло сложеног подтекста који, готово у исто време, води и ка митологији и ка хришћанству и ка настојању да се изрази трагичка компонента у искуству човека који је прошао кроз Први светски рат. Осветљавању ових димензија поезије Растка Петровића Соња Чабрић је приступила тако што је, све време, водила рачуна о томе да је овај песник, на једној страни, својим песничким и прозно-есејистичким текстовима изазвао озбиљне контроверзе у књижевном и јавном животу онога времена, једнако као што је, својим поетичким ставовима, али и њиховом непосредном реализацијом у појединим

песмама књиге *Ойкровоње*, ударио темеље оних токова који су свој врхунац досегли тек у књижевности друге половине XX века.

Приступивши *Ойкровоњу* као истински модерном песничком остварењу, Соња Чабрић је посебну пажњу посветила осветљавању подтекста ове песничке књиге. Највидљивији слој подтекста је онај који води ка Библији и који је у Петровићевој поезији активан у неколико слојева, од оног који подразумева један тип слика и симбола до оног који се односи на преуређивање како тих слика и симбола тако и њиховог значења. Указујући и на околност да Растко Петровић управо на библијској подлози гради песнички свет у коме слике тела и телесног живота имају врло важну улогу, Соња Чабрић настоји да покаже у којој је мери сам библијски подтекст био подесан за заснивање провокативности Петровићевој поезије и за њену иновативност у контексту српске књижевности двадесетих година XX века. Отуда није нимало необично што ће Соња Чабрић рећи: „Можемо закључити да један од важних тематских слојева *Ойкровоња* чини новозаветна драма Христовог рођења, тајне вечере, Јудиног издајства, хватања Христовог и распећа, као и поновног Христовог доласка“. А указујући и на чињеницу да „хришћанске теме и мотиви, осим поетског, били су предмет и теоријског разматрања Растка Петровића“, нарочито у његовом есеју *Народна реч и женије хришћанства* из 1924. године, она жели да покаже како постоји дубоки склад између Петровићевих стваралачких настојања и његове поетичке мисли, која је овом песнику омогућила да повеже различите слојеве наше културе и да у њима види оно што је универзално, што је потекло из митолошког тумачења света. Зато је Соња Чабрић и настојала да, путем анализе песама које чине песничку књигу *Ойкровоње*, покаже шта је био прави циљ Растка Петровића. Она, посебно у анализи песама као што је *Пушњик*, аналитички врло убедљиво издваја неколико слојева од којих је сачињена слика света. А то значи да је у свим песмама у књизи *Ойкровоње* слика композитна, да је сачињена од елемената који припадају различитим нивозима. Примера ради, Растко Петровић врло често повезује космичко са људским, настојећи да успостави аналогију између природе и људског света. О томе је он писао и у свом програмском есеју *Младићство народног женија*, настојећи да и непосредно примени своје ставове у анализи народне баладе *Женидба Милица барјакџара*. Откривајући у овој песми снажно прожимање космичког и људског, Растко Петровић је, у ствари, желео да покаже како у савремену културу „стижу“ елементи велике старине. Оно што је он открио анализирајући једну врло значајну усмену творевину може се пронаћи и у његовим песмама из књиге *Ойкровоње*. Али је у својим анализама појединих песама из ове књиге Соња Чабрић настојала да укаже не само на спајање космичког и људског/земаљског већ и на спајање културних слојева различитог порекла и старине. Тако је она показала како је у песмама Растка Петровића врло често примењиван поступак који она назива „преслојавање“, а некад и „пребојавање“. Говорећи о томе како је Растко Петровић у својој анализи песме *Женидба Милица барјакџара* открио да у дубљим слојевима ова песма садржи „слику космичке свадбе Сунца и Зоре“, Соња Чабрић ће рећи како је „исту ову митолошку слику Петровић уградио у потку своје песничке збирке *Ойкровоње*. Она је, као и у народној поезији, усложњена, пребојена, најпре хришћанским сликама, а затим и сликама савременог живота коме прети апокалипса Првог светског рата“. Посебно је важно то што током анализе Соња Чабрић показује како Растко Петровић у својим песмама из *Ойкровоња* слике даје у инверзном поретку, тако да се у површинском слоју песме јављају слике из савременог живота, за њима долазе (тачније речено чине средњи слој) новозаветне, док се у најдубљи семантички слој песме смештају митолошке слике.

Као што је слика света сачињена од три слоја тако је и сам лирски субјект у песмама из *Ойкровоња* композитан, што значи да је Растко Петровић настојао да

и говорну инстанцу повеже са потребом предочавања одређених семантичких елемената у својим песмама. У авангардној књижевности лирски субјект и иначе воли да даје различита самоодређења, настојећи тиме да читаоца упозори на важност конструкције и мотивације саме говорне инстанце, али је Растко Петровић, проводећи лирско ја од ембрионалног статуса до статуса зреле људске јединке, желео да говорну инстанцу у својим песмама повеже са сликом света, односно са начином представљања просторно-временског оквира те слике. О томе Соња Чабрић каже: „Основне просторне координате ‘Откровења’ дефинисане су хоризонталном и вертикалном осом чији се пресек, почетак координатног система, налази у самом лирском субјекту. С друге стране, сам лирски субјект смештен је у координатни систем објективног света у коме ‘телесно’ егзистира“. Приказујући пак моделовање простора у песмама из *Ошкровења*, Соња Чабрић ће посебну пажњу посветити околности да је реч о два типа простора – космичком и земаљском, пошто Растко Петровић настоји да преко простора прикаже однос између онога што је „горе“ и онога што је „доле“. А са тим је повезана и сама концепција времена у *Ошкровењу*. Желећи, наимае, да у својим песмама прикаже целину животног процеса, Растко Петровић се служио оном врстом организације времена коју срећемо у најстаријим слојевима културе – кружном концепцијом времена. То је и разлог што Соња Чабрић каже да „збирка започиње пролећем а завршава се зимом, што значи да је збирком обухваћено време једне године“.

У настојању да одреди основне карактеристике слике света у песничкој књизи *Ошкровење*, Соња Чабрић ће рећи да „у песничкој збирци *Ошкровење* Растко Петровић је изградио слику света у којој препознајемо елементе авангардне визије стварности. То је ратом захваћени свет у коме су се све социјалне везе већ распале, људскост ишчезла, а човек, ослободивши се „свих веза, свих морала“, постао сличан звери. Доведен на ивицу егзистенције, такав свет сваког тренутка прети да се распрсне, да „одлети у зрак“. Извесност његовог краја је сигурна, лирски субјект се само пита да ли ће то бити „у пролеће или у јесен“. Овде је, саввим сажето, представљен и тематски аспект поезије Растка Петровића, мада је, у исто време, указано и на оне њене одлике које је приближавају књижевности која се означава као експресионистичка. Авангардни карактер поезије Растка Петровића постао је још видљивији у оном делу студије Соње Чабрић у коме је реч о песничком поступку, тачније, о средствима која је Петровић примењивао у градњи појединих песама из *Ошкровења*. Свесна примедбе коју су неки критичари упућивали авангардној књижевности (а међу њима је најважнија она да се авангардна књижевност свела на „револуцију форме“), Соња Чабрић је, указујући на разлике између песничких поступака које употребљава Растко Петровић и оних у поезији песника српске модерне, настојала да покаже како је коришћење неких поступака само последица увођења одређене тематике. Примера ради, поступак прозаизације стиха који Петровић врло често примењује последица је његовог настојања да у своје песме уведе слике телесног живота у оном животном амбијенту који ћемо, без већих тешкоћа, препознати као амбијент свакодневице, амбијент грубо захваћеног урбаног живота. А све је то водило Соњу Чабрић и ка закључку да је Растко Петровић у књизи *Ошкровење* проширио „корпус песничких тема сфером баналног и припростог“, тежећи да баш преко тих тематских комплекса доспе до „лиризације свакодневице“, до настојања да се лирско открива и тамо где га припадници претходних песничких школа нису тражили.

Могло би се рећи да у анализи песничких поступака којима се Растко Петровић служи у обликовању песама из *Ошкровења* Соња Чабрић настоји да додатно оснажи своје аналитичке претпоставке о вишеслојности слике света. Ако је та слика, по правилу, тако склопљена да се лако може раставити на три слоја, онда је

логично што су Петровићеве песничке слике палимпсестне, што се испод једног слоја наслућује други и што се тако читаоцу сугерише да увек постоје два смисла песничког исказа – манифестни и подразумевани и да се они остварују у различитим културним слојевима. А то нам показује да је Соња Чабрић настојала да покаже и оно што је за разумевање природе авангардне књижевности изузетно важно – читалац мора да научи да на књижевни текст гледа на нов начин. Да би и сам допринео том новом погледу, Растко Петровић је у своју песничку књигу укључио један прозно-есејистички текст, али је читаву књигу конципирао тако да она и сама има програмски карактер – да је претворена у објаву једног новог типа песничке уметности. На елементе новог наилазимо у свим слојевима песничког текста – од тематике до поступака варирања мотива и претапања, односно дубоког прожимања слика које су захваћене из различитих сфера. Везујући од почетка до краја свој аналитички видокруг за песничку књигу *Ошкровење*, Соња Чабрић је изградила једну доследну и систематичну анализу која увек води рачуна о стварним одликама књижевног текста, посебно настојећи да укаже и на одлике тематске сфере и на поступке којима је та тематска сфера у појединим песмама уметнички обликована. Тако је она, у исто време, дала и важан допринос тумачењу песничке збирке *Ошкровење* Растка Петровића и познавању природе авангардног књижевног текста.

Др Радивоје Микић
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
radivojemikic@googlemail.com

UDC 821.163.4(497.6).09 Kulenović S.

НОВА КРИТИЧКА ЧИТАЊА СКЕНДЕРА КУЛЕНОВИЋА

(*Сјоменица Скендера Куленовића. Поводом сјоменице рођења (1910–2010)*. Београд: САНУ, 2011)

Зборник радова о Скендеру Куленовићу, састављен од прилога прочитаних на научном скупу посвећеном овом писцу о стогодишњици рођења (6. и 7. октобар 2010) у Српској академији наука и уметности, представља зачajan допринос проучавању Куленовићевог дјела и хвале вриједан напор да се пишчев богат и разноврстан опус извуче из сенке једног доминирајућег остварења, поеме *Сјоманка мајка Кнежжолка*. Неопходност оваквих истраживања језгровито је изразио Матија Бећковић у уводном *Слову о Скендеру*: „Једна песма је само врх који не би постојао без планине на којој стоји.” Иако у већини концентрисани на Куленовићеву поезију, радови у овом зборнику пружају у знатној мјери увид у његово приповедачко, драмско и есејистичко дјело.

Куленовићев случај није усамљен у српској књижевности. Као што су прије неколико година (2005), такође на сто година од рођења, Владану Десницу и његовом књижевном раду, неоправдано заклоњеном иза једног монументалног дјела овог аутора, посвећена нова критичка читања, тако је и Куленовићу овим зборни-

ком враћен дуг. Значај оваквих подухвата јесте не само у хоризонту науке о књижевности, већ српске културе у цјелости, јер је у оба случаја реч о писцима чија је припадност тој култури неријетко оспоравана.

У тексту *Понорница – роман о својојшћем узајамном неразумјевању*, полазећи од Куленовићевог става изнесеног у есеју *Са Шубићем и ривовједачем*, у ком је истакнуто да „праву литературу пише” само оно искуство које је писац „платио својом кожом”, Светозар Кољевић анализира ово дјело као превасходно аутобиографски роман, проналазећи паралеле између ликова и њихових могућих узора из пишевог животног окружења. Аутор акцентује Куленовићеву лајтмотивску синтагму „религија чула”, увиђајући да је еротски набој основни покретач највећег броја јунака овог романа. Са друге стране, „чуло религије” и „нур” – свјетлост коју открива главни јунак Мухамедбег у религиозном заносу, представља другу могућу крајност спознаје и у том парадоксу најнижег тјелесног задовољства и чисто духовног узлета, који у свом исходу доноси исто, Кољевић препознаје аутентичну умјетничку визију човјекове онтолошке располућености.

У прилогу Предрага Палавестре „*Збор дервиџа*” *Скендера Куленовића* ова сатирична поема виђена је у традицији Змајеве политичке сатире, а њен аутор као „трагична фигура у српској партизанској књижевности”.

Јован Делић у студији *О уживљавању, идентификацији и удвајању у ђоезији Скендера Куленовића* настоји да одгонетне тајну пјесниковог проникнућа у језик и биће Срба Крајишника, који су му са културолошке тачке гледишта морали бити далеки. Одговор, са једне стране, налази у пјесниковој „двокултуралности”, а са друге, у лирској „идентификацији”, којој је својствено „прожимање објективног и субјективног свијета”, што показује на примјеру Куленовићевог сонета *Чуда*. Минуциозном версификацијском и лексичком анализом аутор открива у Куленовићевим младалачким *Оцвалим ђримулама* пјесника богате језичке осјећајности и „ране зрелости”, док у најпознатијој пјесниковој поеми препознаје архетипске матрице и традицијско епско залеђе.

Рад *О Сјинозином камену* Рајка Петрова Нога даје упоредну анализу позног Куленовићевог сонетног циклуса о Баруху Спинози и лексикографске одреднице посвећене чувеном холандском филозофу, за коју аутор сматра да је послужила као предлојак овом „сонетном роману”, налазећи да је духовна, као и биографска сродност Пјесника и Филозофа била подстицај овој лирској варијацији. Ного утврђује мисао о Куленовићевој способности уосећавања и удвајања, истакнуту у претходном прилогу.

Бранко Летић у огледу *Куленовићев евокајивни лиризам* наставља интерпретацију последње пјесникове сонетне руковети, истичући да ове пјесме, заједно са младалачким *Оцвалим ђримулама*, „представљају његову биографску и књижевну антитезу”. Аутор увиђа да је у средишту ових стихова мотив искуства као жртве, које је за пјесника једини могући пут спознаје – виђења „без вела”.

Текст Мирјане Д. Стефановић *Скендера Куленовића сонетни оквир* у првом дијелу разматра питање термиолошке нестабилности појма „сонет”, да би се у наставку испитала версификација овог облика код Куленовића, гдје се риме губе у хексаметарским дужинама. Поред античког традиционалног метра, могући извор Куленовићевог дугог стиха ауторка види у народној традицији и тужбаличком трочланом дванаестерцу. Одбацује приговоре о неприкладној дужини стихова за сонет, истичући да се ради о богаћењу наше сонетне метрике, која у овом случају стоји на другом полу од Винаверових и Мићевићевих до крајности стиснутих форми.

Дајући преглед важнијих критичких читања Куленовићеве поезије из перспективе српске пјесничке традиције, Драган Хамовић у студији *Поеме и сонетни Скендера Куленовића у развојном контексту српске ђоезије* доводи у везу пјесни-

ка *Стијанке* са Растком Петровићем, поцртавши снажно умјетничко обликовање архетипа мајке и визије животног кружења, који код оба аутора израстају на фону апокалиптичних prizora из два рата. По Хамовићу је, са друге стране, у чисто артистичком смислу Куленовићева ратна поезија остварење Црњансковог схватања слободног ритма „у духу нашег језика и традиције“. Из тога произилази да ова поезија није изван токова развојне линије којој су и поменути авангардни пјесници дали велики допринос.

У прилогу *Скендеров меланхолични сонет* Ранко Поповић акцентује да је лепота код Куленовића у „неумитној вези с тајном пролазности, дакле, и с меланхолијом“, а да је ово осјећање нашло најбољи израз у његовом сонету. („Сонет је мјера његове загрцнутости пред смрћу.“) У меланхолији је, закључује аутор, и била магнетска сила која је привукла два пјесника, Куленовића и Раичковића, и која се показала изузетно плодносном за првог, али та сродност није била само у доминантном осјећању пред свијетом већ и у чежњи за неизрецивим („вапај за пјесмом“ код Раичковића, односно Куленовићева „меланхолија неизрека“).

Статистичким приказом метричких огрешења у Куленовићевим силабичко-тонским сонетима, која настају као последица ијекавског рефлекса гласа *љ*, Милосав Тешић изводи да је реч о 20,30% стихова у којима је нарушен версификацијски поредак. Међутим, тонски запис пјесникових интерпретација сопствене поезије скренуо је Тешићу пажњу на то да Куленовић, у духу западнобосанског ијекавског говора, подразумијева да се двосложно дијалекатско *ије* изговара као једносложно јатовско (*ије*), што смањује проценат силабичких прекорачења на 4,13%, чинећи их естетички прихватљивим. Увидјело се, такође, да је Куленовић, у случајевима када би такво читање стиховима одузимало слог од доминантног метра, претпостављао двосложни изговор ијекавске карактеристике.

Светлана Шеатовић Димитријевић разматра Куленовићев сонет у односу према Раичковићевим и Лалићевим, истичући да „његови сонети који су писани у дугим метрима управо изражавају расап духа и тела, језу оностраног и ононостраног живота.“

Бавећи се ботаничким и флористичким мотивима у Куленовићевој поезији, Иван Негришорац налази у *Оцвалим примулама* трансформацију дескриптивне пјесме у љубавну поезију, до пјесме „ширег, егзистенцијалног значењског комплекса“, а у *Стијанки мајци Кнежойолки* тужбалицу иза чијих се флорално-зоолошких каталога крије апотеоза свеопштег рађања и обнављања свијета. Док се овај сонетни циклус и поема представљају као репрезенти прве двије фазе Куленовићевог пјесништва, на примјерима сонета *О алге* и *Под кедровима* аутор истиче да се и поводом последње фазе ове поезије може говорити о „опсесивној упућености на свет биља и цветова“.

У *обиљу биља* наслов је рада Бошка Сувајџића, који се надовезује на претходни прилог новим анализама вегетативне симболике у Куленовићевим сонетима. „Биљка је опсесија Куленовићевог пјесништва“, каже Сувајџић. Надахнуто, али не без научне строгости, аутор аргументује свој став о Куленовићу као великом, али запостављеном пјеснику.

Есеј *Простор куће у поезији Скендера Куленовића* Душице Потих наставља испитивање ове „архисеме“ у савременом српском пјесништву, започето радом истог фокуса ка поезији Стевана Раичковића („Раичковићев симболички простор куће“, *Поеџика Стевана Раичковића*, зборник радова, 2010) и ова истраживања заједно представљају допринос освјетљавању узајамности два пјесника, која је постала књижевном чињеницом.

Даница Андрејевић у тексту *Антрополошко и естетичко у поезији Скендера Куленовића* истиче да је овај пјесник прешао пут од „активизма до антрополошког

песимизма“ и доводи његове ратне поеме у везу са Његошевим „позитивним ни-хилизмом“, послуживши се Андрићевом формулацијом.

У занимљивом компаративном огледу о Куленовићевој *Стијанки мајци Кнежойолки* и *Јами* Ивана Горана Ковачића, Станиша Тутњевић увиђа у обијема пое-мама „контрастирање сурове ратне стварности, са невиним идиличним сликама сеоског живота“. Такође, аутор сматра да снага ових ратних крикова лежи и у кумулацији традицијских искустава о значају очију и очињег вида у *Јами* и свему ономе што је народна култура приписивала мајчинским грудима, мајчином мли-јеку и дојењу у *Стијанки*, што на још једном нивоу повезује ова два дјела.

Стојан Ђорђевић се осврнуо на Куленовићево сјећање на настанак поеме *Сти-јанка мајка Кнежойолка*, које припада, како каже, „најређој врсти текстова у целокупној литератури о књижевној уметности, оним текстовима у којима се разоткрива тајна настанка књижевног дела“. Наглашава да овај текст има важност јер је у њему пјесник „забележио оне најбитније моменте, чиниоце и токове ства-ралачког процеса“ и могао би се поставити као антипод Поовој *Поеџици композиције*, јер је сва концентрација на дескрипцији епифанијског заноса, лишеној пое-тичке анализе. Аутор је истакао и то да је настанак поеме био двоструко мотивисан: као поручена, пригодна пјесма и као снажни умјетников порив и обећање себи да ће се њоме одужити за преживљени козарачки погром из 1942. године. Осврнувши се на саму поему, Ђорђевић је дао и неколико занимљивих запажања о томе да основни мотив у њој није ратнички или осветнички занос, иако је настала у рат-ним условима, већ исконски виталистички принцип обнављања живота. У том погледу упечатљива је и реченица да је „јаук мајке за поинулима истовремено и чист исконски крик за постојањем, за животом упркос убијању и смрти“.

Седам фрагмената Мира Вуксановића, обликованих као сјећања на дјечач-ке сусрете са Куленовићевом поезијом и другим што је у вези са козарачким страдањима, завршавају лирски интонираним запажањем у којем слова *ћ* у имени-ма Стојанкиних синова (Срђан, Мрђан и Млађан) аутора подсећају на симболички подигнуте крстиће пострадалој козарачкој дјечи хиљадама казивања и читања Куленовићево најпознатије поеме.

Текст *Скендер Куленовић – Мий и стиварносї (леџенда о архаично-мијском ијеснику)* Ранка Рисојевића испитује токове рецепције *Стијанке мајке Кнежойолке*, критички се осврћући на негативна идеолошка читања. Доноси и смјелу идеју о сличности Куленовићевог ритма са Настасијевићевим, а његове сонете по-везује са музиком Љубице Марић.

Драгомир Костић у прилогу *Звучна ајоџеоза земљи и слободи* анализира Куленовићеву поему *Шева*. Један од ставова о неправедној потиснутости пјесни-ковог рада иза најзвучније *Стијанке мајке Кнежойолке*, у зборнику већ заступљених, овде је гласно истакнут и ослања се на обимну литературу. У тематској интерпретацији са великим бројем илустрација *Шева* је виђена као антипод *Сти-јанки* у основном тону и у погледу језика: „Језик ‘Стојанке мајке Кнежополке’ је непосредан, језик ‘Шеве’ је, ипак, посредан [...]. У ‘Стојанци мајци Кнежополки’ све је узвишено: радња као да се догађа на небесима, у ‘Шеви’ све је спуштено на земљу, поље.“

Лексичке специфичности Куленовићевих ратних поема јесу предмет инте-ресовања Асима Пеца. Овај аутор закључује да је у *Стијанки* пјесник ишао за го-ворним образцем ијекавског наречја западне Босне, док је у *Шеви* набујала њего-ва творачка слобода и лексичка иновативност, која је поштовала творбене норме нашег стандарда.

Како је у већини досадашњих прилога у центру пажње била Куленовићева поезија, тако се у последњих неколико радова овог зборника поглед окреће ка мање

познатом дијелу пищевог књижевног опуса: приповиједној прози, драми и есејистици. У тексту Јасмине Ахметагић *Архeишијски мойиви Скендера Куленовића* ауторка тумачи симболе колективног несвјесног у роману *Понорница*, осврћући се у том смислу и на неколико Куленовићевих пјесама. Налазимо и занимљива тумачења снова Куленовићевог јунака Мухамеда.

О сукобу индивидуалног и патријархалног у једином Куленовићевом роману пише Светлана Милашиновић, повезујући свијет босанских беговских породица са свијетом Станковићевог Врања. Посебно се осврће на судбину женских ликова романа, а даје и суптилан приказ културолошких преплитања, изражених у просторно-временским координатама које ово дјело обухвата.

У студији *Приповијекe Скендера Куленовића* Марко Недић налази да се Куленовићево књижевно дјело у цјелини може подијелити на двије фазе: међуратни период у којем је писац био ближи поетици хрватских писаца и период од ратних поема надаље, када се потпуно уклопио у контекст српске књижевности, карактером и духом самог дјела, али и личним опредјељењем. Куленовићево ране приповијетке аутор доводи у везу са поетиком експресионизма, тада снажно присутног у хрватској и српској књижевности, а налази и трагове социјалне литературе. У другој фази, истиче Недић, Куленовићев се поступак ослања „на миметичку представу стварности“ коју писац „успешно превазилази својом животном ведрином, хуманомшћу, непосредношћу доживљаја, колоквијалним тоном, као и дубоким осећањем исконске повезаности са природом“.

Прецизном анализом драмске структуре Куленовићевог комедије *Вечера*, Зорица Несторовић открива да је срж проблема његових јунака „неподељеност бића на његов приватни и јавни интерес“, која је у ову комедију ушла директно из поратне социјалистичке стварности, због чега је и била санкционисана. Послуживши се ријечима Нортропа Фраја, ауторка одређује ово дјело као „трагедију ниске форме“, а поредећи је са Стеријиним *Родољубцима*, изводи неколико теоријских закључака о суштини односа сатире и историјске реалности.

О књижевној есејистици Скендера Куленовића пише Горан Максимовић, истичући да писац, када говори о својим савременицима или претходницима из југо/јужнословенских књижевности, неријетко открива и своју „поетику читања“ и „поетику писања“. Међу текстовима о другим писцима, аутор увиђа да су са посебном топлином и надахнућем писани они који су посвећени Куленовићевим блиским пријатељима, као што су Бранко Ћопић или Хасан Кикић, а особито у случајевима када му је њихово књижевно дјело било подстицај властитом стваралаштву, какав је Раичковићев примјер.

У три Куленовићева есеја о језичким проблемима тадашњег српскохрватског језика Предраг Пипер уочава да је писац са великом страху пратио развој диференцијације овог језика линијом националног разграничења, присутне у једном дијелу лингвистичких проучавања, коју је сматрао у основи варварском и шовинистичком, покушавајући да на појединим примјерима демонстрира апсурдност такве идеје, не без лингвистичког дара и проницљивости, како оцијењује аутор.

Завршни рад овог зборника класификује пишеву заоставштину, распоређујући је у три велике групе: лична документа, имовинско-правни списи и књижевни и други радови у рукопису и као штампана дјела.

Зборник који је пред нама доноси нова читања Куленовићевог поезије, откривајући њене опесивне теме и мотиве, затим слојеве архетипског у најизразитијим остварењима, али и приказујући динамику њене версификације и метаметричку функцију појединих стиховних облика. Радовима који се на појединим мјестима надовезују у погледу проблематике коју обрађују, и на основу закључака који се подударују или један другог продубљују, добили смо неколико неоспорних чиње-

ница о сложености и поетској релевантности Куленовићевог пјесништва. Друга група радова, чији је предмет интересовања била мање истражена страна Куленовићевог књижевног рада, извучи на свјетлост дана пишчев роман *Понорница*, његове приповјетке и драме, као и есејистичке записе, указујући на могуће разлоге скрајнутости ових вриједних текстова и подробно их анализирајући. Зборник обогаћују проучавања на пољу језика Куленовићеве поезије, као и упоредна читања у оквиру националне књижевности. Тематско-методолошка разноврсност радова, скрупулозност у приступу проучавалаца и сам значај предмета проучавања, препоручују ову књигу на читање.

Владан Бајчеџић
Универзитет у Београду
Докторанд на Филолошком факултету
Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
bajcet@yahoo.com

UDC 821.163.41.09 Selimović M.(082)
821.163.4(497.6).09 Kulenović S.

ДУБОКА УКОРИЈЕЊЕНОСТ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ И ТРАДИЦИЈИ

(Меша Селимовић и Скендер Куленовић у српском језику и књижевности.
Зборник радова. Бања Лука – Источно Сарајево, 2011)

Зборник радова *Меша Селимовић и Скендер Куленовић у српском језику и књижевности*, који сачињавају реферати прочитани на научном скупу под истим именом у Бањој Луци 27. XI 2010. године, представља важан допринос науци о књижевности, али и културној историји Срба у цјелости. На први поглед, одмах је јасно да је предмет проучавања дјело два највећа муслиманска писца српске књижевности, или, прецизније речено, двојице писаца који у њу долазе из муслиманског културног круга. Као носиоци тог слоја балканске културе и његови врхунски представници, али са дубоком укоријењеношћу у српском језику и традицији, Селимовић и Куленовић најбоље свједоче о отворености и разноврсности српске културе и највећи су доказ њене истинске мултиконфесионалности, једине аутентичне на словенском југу, упркос различитим покушајима стварања супротне слике о њој. У том смислу је и питање националне припадности или припадности култури важно питање везано за ова два писца и њиме се бави уводно слово Рајка Петрова Нога. На самом почетку бесједе Ного каже: „Као и друге велике књижевности и српску књижевност не чине само Срби по рођењу већ и српски писци по убојењу“, мислећи, вјероватно, више на Куленовића него на Селимовића.

Ово питање ће са културолошког и књижевноисторијског аспекта темељно обрадити Иван Негришорац у студији *Српска књижевност и динамика културолошких кодова: искуство Меше Селимовића, Скендера Куленовића и других српских муслимана*. Налазећи да у српској књижевности постоји бар пет „глобалних културолошких кодова који одређују њену општу природу“, у оквиру којих постоји већи број секундарних системских чинилаца, а међу којима и исламски/муслимански културни код, аутор управо ту позиционира двојицу писаца о којима је ријеч. У Селимовићевим експлицитним изјашњавањима о националној при-

падности, али и његовој научној оријентацији (*За и њојшив Вука*, приређивање Дучићевих сабраних дјела) Негришорац види да су „језик, сензибилитет и по-норни доживљаји света“, дакле културно наслеђе народа ком припада и прије до-ласка ислама са османским освајачима, писцу били важни, заправо неопходни за цјеловиту визију свијета какву је створио, понајвише у свом монументалном ро-ману *Дервиш и смрт*. За Куленовића пак истиче да је успио да „ствари изванред-на дела која сведоче о једном значајном облику јединства у разликама: јединства религијске разноврсности унутар широког концептуалног оквира српске књи-жевности“. То што су Меша и Скендер, сматра аутор, осјетили да унутар српске књижевности могу несметано умјетнички обликовати исламски/муслимански културолошки код јесте обавеза српске културе да брине о стваралачком култу-ролошком и националном идентитету српских муслимана.

Мешин „Разговор о регионалном карактеру наших књижевности“ наслов је рада Бранка Летића у којем аутор разматра пишчеве ставове о регионализму ју-жнословенских књижевности и могућностима његовог превазилажења. Сматра да је Селимовић прешао лук од поратног увјерења да је овај проблем могуће ри-јешити само путем спољашњих друштвених промјена, тачније, изједначавањем животних услова, што се показало као потпуно погрешна процјена, јер је управо то довело до јачања регионализма, нарочито у БиХ; до става да је једини пут пре-растања локалних оквира *умјетнички књижевни квалитет*.

Рајко Петров Ного у тексту *Исхак и Рамиз, два наша завјереника* говори о подударању стварности Селимовићевих романа *Тврђава и Дервиш и смрт* и жи-вота у поратном социјализму. Уз неколико успјешних паралела са дјелима До-стојевског, који је и био, по ријечима Селимовићевим, његов највећи узор, Ного уочава разлику између два главна пишчева јунака – Ахмеда Нурудина и Ахмета Шаба кроз удио љубави у њиховим животима, духовито формулишући ту разли-ку: „Дим текијске ћелије није што и дим Итаке“. На крају налазимо и одломак Ногових мемоара са сонетом посвећеним Селимовићу.

У есеју на тему *Искушења Селимовићевих јунака у свијетлу романескне мо-тивације* Ранка Поповића читамо да је Селимовић у својим романима концен-трисан на оно што бисмо могли назвати „унутрашњом формом“ овог књижевног облика, док га у жанровском погледу сасвим традиционално третира. На плану мотивације, тврди аутор, „у том ратном искуству, једнако оном освијешћеном коли-ко и оном мутном, али латентно дјелатном, садржан је главни потенцијал моти-вације Селимовићевих јунака“, што овог писца доводи у везу са ликовима прозе Милоша Црњанског. Са друге стране, у стилистичком погледу, Селимовићу је, према мишљењу Поповића, најближи Андрић и то у неколико равни, док се као најмаркантнија специфичност његовог језика издваја „селимовићевска *џарџијакса*“, која је илустрована индикативним примјерима.

Саша Шмуља у огледу *Процес и њеобразај у роману Дервиш и смрт Меше Селимовића* настоји да испита удио *кафкијанског* у овом роману, које дефинише као „поетичко виђење појединца који јесте у константном процесу“, истичући да је и други важан појам Кафкине визије стварности *џеобразај*, битан за облико-вање главног јунака, па се Селимовићева „репоетизација кафкијанских порука“ одређује као *џроцес џеобразаја*. Наредни Мешин роман *Тврђава* (1970) виђен је као „аналогска потврда Селимовићевих поетичких порука и умјетничких ‘доме-та’ из *Дервиша*“.

Андреја Марић као поље свог проучавања бира *Функцију џројовиједи у ро-манима Дервиш и смрт и Тврђава Меше Селимовића*, закључујући да у Селимо-вићевим романима „проповијед није присутна само као књижевна форма, већ се кроз оба романа провлачи проповједнички тон“, а када год неки од јунака ових

романа држи слово слично проповиједи, исход је по њега кобан. Као и претходни аутор, Марић на истим основама доводи у везу Селимовићевог Нурудина и Софоклову Антигону.

У студији *Синџаксичко-сџилисџичке особине слободног неуџравног гџовора у романима Меше Селимовића и Скендера Куленовића* Милош Ковачевић анализира у употребу оне врсте израза код ових писаца коју назвамо још и *неуџрави уџравни гџовор* или *доживљени гџовор*. Аутор истиче да „и Селимовић и Куленовић слободни неуџравни говор остварују поступком претварања глаголских и замјеничких форми првога лица једнине у форме трећег лица једнине, дакле претварањем Ја-форме (Ich-Form) у Он-форму (Er-Form)“, а да га употребљавају за преношење говорних ситуација у којима наратор није био учесник. Први подмодел ове врсте говора, заступљен код оба писца, Ковачевић одређује као онај „у коме се *џи* из управног говора трансформише у *ја* у слободном неуџравном говору“, чиме се постиже двострука експресивност израза: фатичка и експресивна. Иако код Селимовића открива разноврснију примјену слободног неуџравног говора, аутор нам демонстрира Куленовићево мајсторство у употреби Ти-форме (Du-Form) која подразумемијева „реализацију дискурса слободног неуџравног говора с трипартитном кореферентношћу (и говорника и саговорника и наратора)“ и која се у *Понорници* појављује као најбољи примјер слободног неуџравног солилоквијумског говора у целокупној српској књижевности.

Неколико радова у овом зборнику путем стилистичке, лингвистичке и (микро)синтаксичке анализе доприноси богатијем увиду у специфичности Селимовићевог језика и стила. Бавећи се реченицом Меше Селимовића, прецизније, објектом као лексичко-семантичким и синтаксичким феноменом, Нада Арсенијевић закључује да „на основу лингвистичке анализе која обухвата запажања о синтаксичком функционисању семантичког објекта могло би се говорити и о извесним стилским особинама језика овог дела“, док ће Миливоју Алановићу *Дервиш* и *срџи* послужити као материјал за анализу односа објекатске реченице и каузативних глагола. Пошавши од закључка да је однос између форми *џиџа* и *џиџо* недовољно испитан у нашој граматографији, Јованка Радић кроз темељну анализу употребе ових ријечи у роману *Дервиш* и *срџи* долази до закључка да су у питању двије одвојене ријечи и да тако морају надаље бивати представљене у науци о језику.

Како је Селимовић себе смјештао у традицију писаца Вука Караџића, Матавуља, Сремца, Станковића и др., претпоставља се да није случајно кога је поставио на прво мјесто. Милоша Окуку, међутим, занима какав је пишчев однос био према Вуковим претходницима и отуда његов рад носи наслов *Селимовићев однос џрема џредвуковској језичкој башџини*. У њему је истакнуто да је Селимовић у студији *За и џроџив Вука* био недвосмислен: „Вук није пао с неба, већ је дошао после многих“, а међу тим многима, писац је дао посебно мјесто Гаврилу Стефановићу Венцловићу, кога је сматрао једним од наших најсуптилнијих пјесника, као и Сави Мркаљу, чију је књижицу *Сало дебелоџа јер либо азбукоџроџрес* Вук само допунио и жустрије се борио за њене идеје, купивши сву славу.

Селимовићевом књигом о Вуку бави се и Слободан Реметић у прилогу *За и џроџив Вука – данас*. Након уводног прегледа неких карактеристика односа српског и хрватског језика и Вуковог утицаја на хрватску филологију деветнаестог вијека, аутор долази до приказа појединих Караџићевих релација са својим противницима и истомишљеницима у Селимовићевом виђењу. Подвлачи да је његово разумијевање специфичности Његошевог примјера антиципирало значајно проучавање Светозара Стијовића *Славенизми у Њеџошевим џесничким делима*, да је скренуо пажњу на важно мјесто Доситејево међу Вуковим претходницима, као и

то да би *средњи стил*, за који су се залагали неки од Караџићевих protivnika као прелазно решење, био најбоља опција и да ју је, заправо, Вук практиковао иако се није изјашњавао експлицитно за њу. У закључку, Реметић се слаже са П. Ивићем да овој књизи припада једно од најистакнутијих мјеста у литератури о Вуковој језичкој реформи.

У тексту Вук – „*тај Баџ-Челик наше културе*“ – у *филолошкој расправи За и против Вука Меше Селимовића* Видан Николић анализира пишчеву метафору коју овај преузима из народне бајке, поредећи његова проучавања са другим студијама исте проблематике, док Лука Шекара у раду *Меша Селимовић – за Вука, уз дубоко истраживање његових противника*, посебну пажњу посвећује Селимовићевом ставу о три најистакнутија Караџићева опонента: Миловану Видаковићу, Јовану Хаџићу и Лукијану Мушицком.

Неколико аспектија превођења романа „Дервиш и смрт“ са српског језика на италијански наслов је и предмет рада Danila Capassa и Бориса Максимовића, у којем се анализира начин транспоновања неких особености српског речника у италијански, са посебним освртом на проблем превођења турцизама.

Једну могућу паралелу између Ива Андрића и Меше Селимовића, која се односи на вантекстуални план, покушава да успостави Бранко Тошовић у студији *Иво Андрић и Меша Селимовић (подударности, сличности и разлике)*. Служећи се појмовима: идентема, симилема и диферема, аутор уочава подударности, сличности и разлике у биографијама ова два писца, њиховом односу према критици, књижевној и језичкој традицији, али се бави и њиховим међусобним релацијама, са посебним освртом на Селимовићеве ставове о Андрићевој литератури.

Текст Љубомира Зуковића *Михаило Лалић о Мешци Селимовићу и Скендеру Куленовићу* доноси одломке из Лалићевог дневника *Прујом по води*, који се односе на ова два писца, уз Зуковићеве пропратне коментаре, као и присјећање на један догађај у ком су Лалић и Селимовић били учесници. Ових неколико сјећања са тројицом актера сличне судбине: београдски писци дошљаци у сукобу са својим „свемоћним републичким буздованима“, дају прилог бољем познавању културних и осталих прилика у социјалистичкој Југославији.

Егерићева читања Селимовића оштрој критици подвргава Миливој Ненин у раду под насловом *Комојна одговорност Мирослава Егерића*.

О драматизацијама романа *Дервиш и смрт* пише Раде Симиновић у тексту *Дервиш и смрт: три драматизације и једна драма*. Прву драмску верзију у режији Јована Путника, са другачијим, „друштвено помирљивим“ Ахмедом Нурудином, види као противтежу тада актуелним *Тиквама* Драгослава Михајиловића, док је у Михизовој интерпретацији Нурудин „одлучан осветник, поузданији од Селимовићевог“, а драматизација на граници трилера. У трећој адаптацији, коју је урадио Нијаз Алиспахић, *Дервиш и смрт* је виђен као „роман о пријатељству и љубави“, што ову верзију вуче ка мелодрамама, сматра Симиновић. Оригиналну драму Небојше Брадића *Мој брај*, која представља комбинацију Селимовићевих *Сјећања* и кључног мотива из *Дервиша*, аутор прихвата прије свега као „позоришни омаж лику и дјелу Меше Селимовића“.

Другу цјелину овог зборника, која је посвећена дјелу Скендера Куленовића, отвара студија Станише Тутњевића *Тойоси косовског мита у поеми Ситојанка мајка Кнежойољка С. Куленовића*. Аутор истиче да је лик мајке Стојанке успјешна сублимација мајке Југовића и Косовке Дјевојке, а да поема за своју сугестивност у многоме дугује прожимању познатог епског обрасца лирским карактером.

У раду *Ејска вершикала Ситојанке мајке Кнежойољке* Бошко Сувајџић увиђа да у поеми „посебно пада у очи елементарност језика, исконска свежина изречја, зачудност лексике“, а да је цјелокупна архитектоника пјесме компонована „на

смишљеном коришћењу лирског паралелизма“. Аутор проширује поље могућих веза *Стијанке* са пјесмама народне традиције, од уобичајеног везивања за пјесму о мајци Југовића.

Један нови научно-методолошки приступ Куленовићевој поеми Стијанка мајка Кнежойолка Радоја Симића представља покушај да се најпознатије Куленовићево дјело осмотри са гледишта текст-лингвистике и наратологије, док се у наредном прилогу Радмила Маројевића *Стих Скендера Куленовића (на примјеру поеме Стијанка мајка Кнежойолка)* сагледава метричка структура поеме, са посебним освртом на утицај неких карактеристика дијалекта западне Босне на Куленовићев стих, као што су преношење акцената на проклитике или једносложност рефлекса дугог јата.

О *Синозином камену* Рајка Петрова Нога, прилогу штампаном и у зборнику САНУ о Скендеру Куленовићу (2011), аутор даје упоредну анализу позног пјесниковог сонетног циклуса о Баруху Спинози и лексикографске одреднице посвећене чувеном холандском филозофу, за коју сматра да је послужила као предложак овом „сонетном роману“. Ного је потврдио став о Куленовићевој способности уосећавања и удвајања, истакнутој у неким ранијим проучавањима.

У есеју Миљка Шиндића *Скендер Куленовић кријичар о Скендеру Куленовићу пјеснику* настоји се саставити лик Куленовићеве експлицитне поезике из његових написа о другим пјесницима, али се успостављају и могуће релације између појединих пјесничких остварења овог пјесника и његових поетичких текстова.

О развоју Куленовићевог прозног стваралаштва, са посебним акцентом на његов једини роман, пише Дејан Ђуричић у тексту *Од њезних скица до Понорнице*. Аутор сматра да је *Понорница* грађена као низ слика и догађаја у контрастном односу, који се појављује на макро и микро плану: кроз историјске преврате и сукоб двију царевина, са једне, и летопис беговске породице и њених унутрашњих сукоба, са друге стране.

Оглед *Понорница као историјски и аутобиографски роман – „само бешчулна чула религије, или религија самих чула“?* Светозара Кољевића сажет је и у понечему модификован рад, објављен у поменутом Академијиним зборнику о Куленовићу под насловом *Понорница, роман о својој узајамној неразумевачи*. *Понорница* је овде виђена као превасходно аутобиографски роман, у којем је основна тензија између еротског набоја и религиозног заноса дата у непоновљивом умјетничком облику.

Сања Мацура испитује *Наратив и вријеме* у „*Понорници*“ *Скендера Куленовића* и открива следеће: „Изневјерена хронологија и обрада фабуле у причу један су од основних поступака којима се Куленовић служи у овом роману, док посебну поетичку обојеност тексту даје начни на који комбинује фабулу кризе и развојну фабулу“.

Занимљиву компаративну анализу Куленовићеве књиге за дјецу и Ћопићеве најпознатије књиге намјењене најмлађим читаоцима дао је Саша Кнежевић у тексту *Громово ћуле у Башти сљезове боје*, закључивши да су ове двије збирке „сличне у различитостима и различне у сличностима“.

Два наредна прилога у зборнику проучавају Куленовићев однос према језику путем анализе пишчеве примјене одређених граматичких структура (*Експресивности екскламативних конструкција у његовој поезици Скендера Куленовића*) и разматрањем његових експлицитних ставова о одређеним језичким питањима (*Скендер Куленовић о језику*). Првим аспектом бави се Миланка Бабић, класификујући екскламативне конструкције из анализираног корпуса у четири категорије: као средство емоционално условљене емфатичности, као средство евокативно условљене емфатичности, као средство експресивно маркиране промјене истини-

тосног модалитета исказа и као средство наглашавања садржајно неутралних декларативних исказа. Рада Стијовић пак увиђа у Куленовићевим написима о језику да је писац са великим лингвистичким даром размишљао о спорним питањима језичке норме, али и о тада актуелним проблемима српско-хрватског језичког договора.

Последња група радова у зборнику посвећена је драмском дијелу Куленовићевог књижевног опуса. Горан Максимовић разматра комедиографске поступке у *Дјелидби* и *Вечери*, закључујући да се у типолошком смислу Куленовићеве комедије могу посматрати као синтеза комедије нарави са комедијом интриге. Бранко Брђанин говори о (ауто)цензурама Куленовићевих драма, које су услједиле због сатиричног третмана социјалистичке савремености, чему на крају додаје преглед „драматуршких невјештина“ Скендера Куленовића, а Лука Кеџман врши упоредну анализу Стеријиних *Родољубаца* и Куленовићеве *Дјелидбе*, откривајући занимљиве сличности између ове двије комедије.

Зборник обимне грађе и разноврсности у приступу проучавања доноси нове увиде у сложеност и разуђеност два значајна књижевна опуса, али и потврђује неке већ изнесене ставове о њима, као што друге, некада чак врло оштро, оповргава. Посебан квалитет видимо у нагласку на Селимовићев научни рад, али и на Куленовићеве драме, прозу и текстове о језичкој проблематици, што је скупа било у позадини дјела за које је овај писац синоним. Иако је зборник подијељен на два дијела, од којих сваки припада по једном писцу, неколико радова је успјешно испитало додирне тачке ова два књижевна свијета, што показује да је оваква научна концепција била оправдана и неопходна. Зборник чини важан допринос разумијевању и реafirмацији појединих аспеката Селимовићевих и Куленовићевих текстова, али не и коначну ријеч, већ подстицај за даља читања и тумачења.

Владан Бајчеџа
Универзитет у Београду
Докторанд на Филолошком факултету
Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
bajcet@yahoo.com

UDC 821.163.41.09 Petrov A.

НАЦИОНАЛНИ И СВЕТСКИ КРИТИЧАРСКИ ОПУС АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВА

(Александар Петров. *Пре њрошлосџи I, II*. Београд: Службени гласник, 2011)

Писати о критичком, есејистичком или песничком делу Александра Петрова за аутора мојих година увек захтева и поглед искоса некога ко припада млађој генерацији, која другачије перципира књижевност и свет око себе. Међутим, опус Александра Петрова, који је толико разуђен и богат, пред мене је увек доносио гласове свезине, бритког ума, нових идеја, па како би то Растко Петровић казао, „непрестану свезину трајања“. Заиста мислим да је тешко опстајати у областима књижевности више од педесет година, а да при томе све што пишете и радите има и сталну црту иновативности. Критички опус Александра Петрова има упра-

во тај дух вечите младости, критичког ума и лакоћу, непосредност језичког исказа. У складу са тим, и наслови оба тома *Пре њрошлости I, II* управо указују на то да Петровљев текст, био он писан пре педесет или пре десетак година, није увек био пре прошлости. Напротив, он је увек био поглед у будућност, корак испред садашњости. Можда је томе допринела велика интернационална мобилност Александра Петрова јер ми се чини да само сталним контактима са колегама из иностранства и путовањима несумњиво боље и свесније видимо своју средину, уметничке и научне потенцијале своје земље. Бити, дакле, пре прошлости истовремено је и бити, како аутор каже, „у самој садашњости”, а ја бих рекла да је већина ових сабраних текстова увек корачала ка будућности.

Мада нам је Саша Петров пре три године приредио одличну књигу *Канон* (Службени гласник, 2008) и указао на нове правце и потребу за реканонизацијом српске књижевности, пред нама су (а) текстови који до сада нису били објављени у ауторовим књигама студија, есеја и критика, (б) текстови који су били емитовани на радију или (в) саопштени усмено на различитим јавним скуповима. Поред тога, ту су и текстови који су писани на енглеском, а сада преведени на српски језик. То су текстови који су писани различитим поводима, а неки од њих настали су и пре педесет година, готово у студентским данима Петровљевог раног стваралаштва. Најранији текстови који се појављују у оба тома јесу радови који су штампани у *Савременику* 1959. године – текстови о *Времену безазлених* Десимира Благојевића и лирици Весне Парун. Дакле, пред нама је дело које обухвата опус од најранијих текстова па све до последњих неколико година, када се у фокусу Петровљевих анализа налазе кинески песници, националне теме, савремена српска поезија, стваралаштво српске дијаспоре у Америци и низ других тема, које сачињавају управо срећно одабран поднаслов првог тома *Српска књижевност и књижевни животи (1959–2011)* и другог тома *Књижевна теорија, критика и књижевност свети (1959–2011)*.

Први том *Пре њрошлости* сабира текстове који су у поднаслову наговештени као српска књижевност, али укључују и аспекте књижевног живота, јавне сусрете, књижевне вечери, друштвени ангажман аутора. Петров је овај први том поделио на области: *Књижевност, језик нација, Проза и драма, Српска поезија, Српски њисци у југословенском контексту, Обновљене књижевне биографије (Мајије Бећковића, Радмиле Лазих)*. Међу посебно иновативне текстове треба издвојити тумачење *Проклетие авлије* као претече гулага, које је изнето 1991. године и представља део Петровљевог интервјуа датог *Полицици*; издвојила бих и рад *Двадесет година српске поезије 1945–1965.* и *Српска поезија на крају 20. века*, који је настао као предавање одржано у Бостону 1996. године. У таквим синтетичким текстовима пре тридесетак или пре десет година Петров је успео јасно да дефинише нове токове, да издвоји песнике које је време потврдило – Васка Попу, Ивана В. Лалића, Миодрага Павловића, али и Радмилу Лазих и Бранислава Петровића. Петров ће те 1996. године јасно препознати најаву новог религиозног тока у српској поезији, који исходиште налази у Дучићевој и Настасијевићевој поезији, а наставиће га Иван В. Лалић, Милосав Тешић и Рајко Петров Ного. Њихове најбоље књиге таквог тока, као што су *Четири канона* (1997), *Седмица* (1999) и *Недремано око* (2000) тек ће се појавити после овог Петровљевог текста. Данас, после толико година можемо са правом казати да је Александар Петров, као критичар био спреман и веома често довољно луцидан да укаже на токове у српском песништву који ће тек наступити.

У изузетно занимљивом поглављу *Књижевност и књижевни животи* Петров објављује велики број текстова који су имали полемички карактер – о Гојку Ђогу и *Вуненим временима* (1981), Марку Ристићу (1982), *Источноцима – поезија, исто-*

рија, *йолийика* (1983), као и о неколико важних текстова (*Одговор на анкейу Књижевних новина о односу йоезије и йолийике*) 1982. године, *Писац у данашњем времену*, *Порука 9. Конгреса Савеза књижевника Југославије* (1985) или текст *Да ли је и Вук српски националиста?* (1987), а затим следе *После конгреса наде – неойходан конгрес исйине*, као и изванредни јавни говор *Два вида косовског ойредељења, Косовски венац и Скуйщйина Уоружења књижевника Србије – најава београдског йролећа* (1988) и на крају тог поглавља текст посвећен тумачењу сукоба Давичо–Ћосић, као и завршни текст *Парабола о вину* са закључном идејом: „Разиђимо се у љубави”. Сви текстови који су изговорени у Француској 7 или поводом дешавања везаних за тај епицентар културних, књижевних, политичких и националних догађаја постају нама данас много јаснији и кохерентнији. Можда је за све била потребна временска дистанца и њен актер и сведок – Александар Петров.

Прошло је више од двадесет година од расправа у Француској 7 и као да ништа нисмо научили те још увек живимо у стању *йре йрощлосии*. Само појединци који су своју личну афирмацију, а тиме и афирмацију своје националне књижевности окушали изван ових граница, као што то поуздано зна Саша Петров, знају да је, пре свега, потребно самопоштовање сопственог народа, језика, књижевности и културе. Из бројних Петровљевих текстова изговорених на књижевним, научним симпозијумима, од Струге до Питсбурга, Јапана, Сеула, Јерусалима потврђујемо да је мисија песника и критичара достојанство, одбрана идентитета народа и културе којој стваралац припада. Та мисија је тежа уколико смо даље од родне земље, али је тиме позвање веће. Текстови Саше Петрова, попут *Песници и меци* или *За кога йесник йече хлеб*, о томе јасно сведоче. Само је достојанствен и отмен песник мале културе делатник кога ће, упркос свим политичким и осталим лошим пропагандама, поштовати други. Такву мисију у Америци, у којој је двадесетак година српска књижевност представљана у симболу змије, морао је да мења и промовише Александар Петров. О рецепцији српске књижевности у последње две деценије сведоче и делови из рада *Осам йеза – месйо српске у свейској књижевности*. Петров у том раду, написаном пре годину дана, објашњава како је глобалистички 20. век био отворен за писце малих народа, њихово превођење, али јасно показује да ти мотиви нису увек били књижевне вредности, већ политичке. Дакле, рецепција наше књижевности мора се посматрати кроз ванкњижевне факторе. Уз овај новији рад вратимо се на прво поглавље *Пре йрощлосии I* и ту ћемо наћи неколико радова који се баве једним од фундаменталних односа књижевности, језика, нације, политике и етике. У раду *Расйрава о језику – наука, нација, йолийика и ейика*, који је настао само пре две године, Петров указује на потискивање етике из научних дисциплина, али цитира и Она: „Poetry makes nothing happen”, анализирајући научно поигравање именом језика и народа на просторима бивше Југославије, доказујући да је политика одиграла кључну улогу, те закључујући да се, изгледа, из етичких разлога ништа не догађа нити почиње, а управо би етика могла штошта да спасе, па чак и да заустави ратове. Није случајно Петров одабрао да баш прво поглавље првог тома чине текстови који су несумњива основа нашег научног, али и друштвеног ангажмана. Без свести о пореклу, језику, народу и етици наше деловање је бесмислено и јалово. Свеукупан опус Александра Петрова, сагледан сада кроз два тома делимично публикованих радова, сведочи и о тој димензији нашег позвања.

У другом тому *Пре йрощлосии II* Петров је сабрао радове везане за књижевну теорију, критику, стваралаштво књижевне Југославије, а посебну вредност чине текстови у последњем одељку *Књижевност свейа* – о америчким књигама из Другог светског рата о Србима, емигрантској књижевности, савременој кинеској поезији, Јосифу Бродском и другима. Овај последњи одељак веома је значајан

јер је бар половина радова у њему настала на енглеском језику, а сада се, по први пут, читају на српском.

Обе књиге *Пре њрошлосџи I, II* садрже и библиографије радова, који су до сада публиковани у зборницима научних радова, књижевним часописима, недељним и дневним новинама, што је такође, веома корисно у научном и ширем културолошком смислу.

Пре њрошлосџи I, II представљају фантастичан допринос употпуњавању свеукупног Петровљевог опуса, који сада можемо сагледати са различитих аспеката – литерараног, националног и светског, чиме се сам аутор још једном потврђује као изузетно активни стваралац и значајан судионик нашег културног живота. Посебан допринос представљају Петровљеви текстови који су сведоци нашег културног и књижевног живота у последњих педесет година. Александар Петров је увек, стицајем срећних или несрећних околности, био у епицентру преломних година и таквих чворних места. Два тома расутих текстова, објављених у периодичи, дневним листовима или до сада непубликованих, а изговорених, представљају посебан прилог историји српске књижевности од краја педесетих година до данас. Поред доприноса традиционалној историји српске књижевности, поједини Петровљеви текстови, посебно они с краја осамдесетих и почетка деведесетих година, биће одлична грађа за другу, упоредну историју српског културног и књижевног живота. И као што су се у животу Александра Петрова сусрели руско наслеђе, српска земља и свет Новог континената, тако је и његов опус премрежен овим трима кључним географским и културолошким тачкама, сабирајући у себи космополитски дух литературе и света.

Др Свeјлaнa Шeаџовић Димитријевић
Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
svetlana.seatovic@gmail.com

UDC 821.163.41-93.09 Ljuštanović J.

АНАЛИТИЧКА ОГЛЕДАЊА ЈОВАНА ЉУШТАНОВИЋА

(Јован Љуштановић. *Књижевност за децу у огледалу културе*.
Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012)

Јован Љуштановић својом најновијом књигом *Књижевност за децу у огледалу културе* прави двоструки искорак у области науке о књижевности за децу: у приступу и у тумачењу оног књижевног корпуса који одређујемо као књижевност за децу. Искорак из постојећих књижевнотеоријских приступа овом корпусу он чини на *нивоу интерпретације* и на *нивоу разумевања* књижевних чињеница.

На нивоу интерпретације Љуштановић то постиже плурализмом примењених метода, анализирајући текст на компаративним основама. Неретко, он контекстуализује уочене књижевне феномене, разматрајући их са психоаналитичког и антрополошког становишта те, пре свега, са становишта *конструкција дејиньсџива*. Тако се у његовим интерпретацијама књижевна чињеница потврђује као

културолошки феномен, што уједно представља други искорак који је, садржим и оствареним резултатима тумачења, Љуштановић начинио овом књигом.

Аутор у књизи *Књижевности за децу у огледалу културе* интерпретира бајке, књижевну критику, поједине писце (Ј. Ј. Змаја, Љ. Симовића, Х. К. Андерсена, С. Матавуља, С. Раичковића, Г. Олујић, Д. Радовића, В. В. Гајовић, В. Алексић, В. Ћоровић Бутрић), или сагледава писца кроз поетичку проблематику оствареног опуса (Д. Радовић), а не пропушта ни да региструје нове тенденције у времену на размеђи векова. Притом, он то не чини на нивоу дескрипције, где појмови типа *рецепција, нарајор, књижевности, књижевности за децу, лејо, дејте, дејинствиво, тисац за децу*, имају више квалификативну него квалитативну вредност. Другим речима, ове књижевне чињенице Љуштановић не описује на нивоу естетичког вербализма, који има експресивну функцију, с једне, али је готово без икакве научне функције, с друге стране. Сви ови појмови код њега имају парадигматски значај и значење. Различитост корпуса књижевности за децу, његову *дружоси*, овај аутор показује и доказује пре свега на примеру текста. То ову књигу, као и неке његове претходне књиге: *Црвенкаја гричка вука* (2004), *Брисање лава* (2009), *Принцеза љуба замком* (2009), чини књижевно-херменеутичким реперима у *заокрепју* оствареном у приступу књижевности за децу. Љуштановић не инсистира на научности на нивоу вербалног исказа, где појам научности треба сам себе да правда и више је ту декорације ради, но што заиста представља научно проверљив опис проблема. Он начином експликације проблема имплицира научност не инсистирајући нигде на њој. Њему је циљ да уочени проблем истакне, да га на нивоу текста покаже као „друштвени конструкт” који се потврђује као културолошки феномен.

Први огледи „*Ојачар*” *Јована Јовановића Змаја* и *шабу инфаншилног ероџизма* и *Дечја душа Љубомира Симовића* представљају *увод* у препознавање интерпретираних дела као „текста културе”. Љуштановић у првом огледу, на примеру мање познате Змајеве приповетке *Ојачар*, „која је битно другачија од највећег дела Змајевог писања” (Љуштановић 2012: 11), јасном и прецизном анализом истиче још једну димензију Змајевог стваралаштва за децу, показујући да је Змај „претеча једног модерног схватања детињства у коме се раскида са уверењем по коме је дете суштински одвојено од домена еротског” (Љуштановић 2012: 11). Чињећи га проблемски интересантним, Љуштановић осавременењава приступ Змајевог приповедном стваралаштву, отварајући нове могућности за интерпретацију Змајевог дела у целини. Тумачено у новом херменеутичком кључу, Змајево дело у дијахронијској равни снажно се рефлектује на потоње књижевне појаве, што до овог огледа није било уочено.

У огледу *Дечја душа Љубомира Симовића* Љуштановић, чини нам се, први пут у савременој књижевној критици посматра поезију Љ. Симовића „из видокруга појмова који се баве специфичношћу детињства и који учествују у конституисању појма књижевности за децу” (Љуштановић 2012: 11). Овај оглед је од значаја за утврђивање Љуштановићевог књижевно-херменеутичког полазишта при одређивању појма књижевности за децу. Наиме, већ тиме што се прихватио поезије Љ. Симовића, која није намењена деци, аутор је показао да се у свом разумевању књижевности за децу не руководи њеном управљеношћу према одређеном типу рецепције, већ је одређује у односу на њену унутарњу организацију и доживљај конструкта детињства.

Однос према конструкту детињства код Љ. Симовића Љуштановић сагледава с два аспекта – аутопоетичког и поетичког. Он примећује да је Симовић писао о поезији за децу истовремено исписујући „сопствену аутопоетику” (Љуштановић

2012: 13) и закључује да у самом приступу поезији и песницима који су писали за децу (Ј. Ј. Змај, С. Раичковић, М. Данојлић) у вредносном и поетичком смислу нема одступања од општег начела које је Симовић изградио и којим се руководи у приступу другим књижевним чињеницама: „Он у песмама за децу које бира и тумачи препознаје исту ону асоцијативну моћ која припада поезији уопште” (Љуштановић 2012: 13). У овом сегменту огледа, где одређује Симовићеве назоре о поезији за децу, значајан је Љуштановићев закључак да, практично, нема зацртане границе између поезије за децу и поезије за одрасле. Он „укида границу могућег књижевног подручја – песме за децу припадају поезији уопште” (Љуштановић 2012: 14). Дакле, добра песма увек припада корпусу поезије, без обзира на њену рецепцијску усмереност према одређеној старосној доби.

Поред аутопоетичког, Љуштановић Симовићев однос према поезији посматра и са поетичког аспекта. Налази да у Симовићевим песмама постоји дискурс који је налик дискурсу песама за децу. Међутим, ове песме од песама намењених деци разликује чињеница да је већина „под снажном присмотром смрти” (Љуштановић 2012: 19).

У првом сегменту књиге, насловљеном *О културном сјајусу бајке*, Љуштановић препознаје културолошке интерполације бајке, рекли бисмо, углавном из домена писане традиције. У првом раду о ауторским бајкама Х. К. Андерсена он анализира рецепцију Андерсенових бајки и њихов утицај на српску књижевност и културу, те на даљи развој овог жанра. Руководећи се подацима до којих је дошао Васо Милинчевић, Љуштановић закључује да је Андерсен код српске читалачке публике заступљен од 1858. године, кад је у новосадској *Седмици* преведен највећи део Андерсенове *Приче о години*. Коментаришући библиографску грађу до које је дошао Д. Иванић, као и он сам, закључује: „Андерсен је XIX веку добро познат српској публици, без обзира на то што није систематски превођен и што се прва његова књига на српском језику појавила тек 1902. године” (Љуштановић 2012: 28).

Познавање Андерсенових бајки међу српским читаоцима у XIX веку било је дозирано и усмеравано према актуелним ставовима школског система, где је постојала нескривена тежња да све што се нуди деци, као васпитно, буде подвргнуто утилитарним мерилима. То је, с једне стране, узроковало „скепсу према бајкама” (Љуштановић 2012: 128), а са друге, ограничавало појавне модусе рецепције и слободу у превођењу.

Јован Јовановић Змај је и на плану популаризације Андерсенових бајки и бајке као жанра, знатно предњачио у односу на друге књижевне посленике. То је углавном чинио публикувањем превода Андерсенових бајки у *Невену* и *Јавору* (Љуштановић 2012: 30–32). Љуштановић закључује да је рецепција Андерсенових дела превалила дуг пут и да се „подудара са свим променама у односу према бајци у српској култури. Тај однос је од рационалистичког и педагошко-утилитарног опреза дошао до пуне слободе за бајку” (Љуштановић 2012: 35). Дакле, историја рецепције Андерсенових бајки на српском говорном подручју, која би могла бити написана, била би истовремено историја развоја културе једног национа, националне књижевности, па и образовног система.

У другом огледу, Љуштановић на компаративним основама сагледава *Мале бајке* С. Раичковића у контексту српске рецепције Андерсенових бајки. Трагајући за жанром бајке у Раичковићевој књизи, он корене модификације овог жанра проналази управо код Андерсена. Андерсен је преобликовао жанр бајке у тежњи да изрази слику света које нема у усменој бајци. Користио је фолклор, као и све познате прозне жанрове у усменој књижености (новелу, предање, анегдоту) да би их

преобликовао, како каже Љуштановић, „у чудно и праву фантастику” (Љуштановић 2012: 54). Међутим, поред великог и неоспорног утицаја Андерсена на српску културу, тај утицај је лимитиран јер је Вуково дело, како примећује Љуштановић, било сувише дубоко уткано у културни идентитет српског народа. Љуштановић сматра да ће тек Раичковић са *Малим бајкама* омогућити пуну стваралачку транспозицију „поетичког комплекса везаног за Андерсенове алегоријске, лирско-симболичке приче” (Љуштановић 2012: 57). Као што је Андерсен у својим бајкама преобликовао различите фолклорне обрасце, уносећи савремене идеје властитог доба, тако Раичковић у *Малим бајкама* „опредмећује хуманистички антропоцентризам средине двадесетог века” (Љуштановић 2012: 57).

Анализирајући бајке Г. Олујић, Љуштановић полази од својеврсног парадокса који је окосница његовог рада. Тај парадокс огледа се у чињеници да је очигледна Олујићкина ослоњеност на књижевну традицију европског романтизма, пре свих – ослоњеност на Андерсена. Са друге стране, та ослоњеност је допринела „промени границе жанровског идентитета ауторске бајке у српској књижевности” (Љуштановић 2012: 63). Руководећи се при успостављању методолошког полазишта теоријским ставовима Ј. М. Малетинског, Ц. Тодорова и В. Пропа, Љуштановић на примеру текстова *Седефна ружа*, *Маслачак* и *Човек који је изражио своје лице* доказује да „кад говоримо о алегоријском и фантастичном у бајкама и причама Гроздане Олујић, мислимо не само на жанровско раслојавање, на диференцијацију која води према типолошком разврставању њених бајки и прича, већ и на њен приповедачки поступак, на новелистичке стратегије које се користе појединим жанровским преобрасцима унутар књижевних структура” (Љуштановић 2012: 64).

У поглављу о критичарима, Љуштановић креће од Б. Поповића, критичара који је најексплицитније изразио свој став против поезије за децу и против највећег песника за децу Ј. Ј. Змаја. У српској историји књижевности и историји књижевнокритичког мишљења овај став је полазна тачка. Зато, схватајући значај овог става за историју српске књижевности, Љуштановић одлучује да још једном преиспита његову валидност, утемељеност и искључивост. Прави још један искорак будући да чувени есеј *Шта је велики њесник* Б. Поповића посматра у односу на његову прву верзију, која је објављена 1904. године. Компаративном анализом текстова есеја Љуштановић истиче евидентне интервенције аутора којима је хтео да ублажи раније донесене судове. Интервенције су извршене у уводу и закључку есеја. Ту истиче значај Змајевог рада и његово место у српској књижевности, али вредносни суд о његовој поезији и поезији за децу није променио. Одступање од овог суда Љуштановић проналази у Поповићевом предговору његовој чувеној *Антологији новије српске лирике*. Љуштановић, наиме, сматра да сама чињеница да у своју антологију Поповић уноси песме *Рибарчејша сан* Б. Радичевића, *Деда и унук* и *Сироче* Ј. Ј. Змаја, дакле, три песме које припадају корпусу књижевности за децу, у многоме ревидирају став који је Б. Поповић експлицирао у есеју, мада треба истаћи да Поповић није имао јасну слику лиризма о којем говори. Наиме, остало је отворено питање да ли је могућа диференцијација лиризма у поезији за децу и лиризма у поезији за одрасле. Није јасно да ли се лиризам семантички и квалитативно мења у односу на његову усмереност према старосној доби реципијента.

Насупрот Б. Поповићу, С. Цуцић је имао потпуно јасан и издеференциран став према књижевности за децу. Зато га Љуштановић узима као аутора који је начинио „крупан преокрет” (Љуштановић 2012: 85) у схватању корпуса књижевности за децу. Цуцић се први усудио да за предмет свог књижевнокритичког ангажмана превасходно узме корпус књижевног стваралаштва за децу. Његов критички суд није остао запретан у апстрактним сферама уопштавања, нити је остао

половичан и двосмислен. Сима Цуцић јесте правио разлику између књижевности за децу и књижевности за одрасле. Међутим, за разлику, рецимо, од Б. Поповића, он није сматрао да се ове књижевности разликују према оствареном квалитету нити да се ту смеју разликовати. По његовом схватању неко дело или припада књижевности, или књижевност није, јер не испуњава естетичке захтеве. Опет, сматрао је да књижевност за децу треба издвојити и према њеним особеностима. Он је био против моралисања и претеране „педагогизације” књижевних садржаја намењених деци, али његово инсистирање на реалистичности резултира непрепознавањем значаја фантастике. Зато су „чврсто схватање реализма и вера у социјалну и хуманистичку функцију књижевности битно одредили критичарски круг Симе Цуцића” (Љуштановић 2012: 91), али то не одузима од његовог укупног значаја. Он није велики критичар, али је „јасно артикулисао своја становишта. Он је критичар са идентитетом” (Љуштановић 2012: 92). Дакле, поседује оно што данас нашој књижевној критици за децу недостаје.

Ново Вуковић је трећи критичар из ове групе којом је Љуштановић у нацрту показао један ток у сазревању књижевнокритичке мисли о књижевности за децу. Ново Вуковић је у књизи *Иза зранице моџућеџ* (1979), која је настала на основу дисертације, на модерним методолошким основама препознао нове књижевне појаве између два светска рата, одредио њихове досеге и евентуалне утицаје на оно што тек треба да уследи с делатношћу нове послератне генерације песника за децу. Ново Вуковић је у овој поезији пронашао визију која инсистира на аутономности детињства и дечјег менталитета, позитивну онтологију детињства, што су управо била достигнућа критичке мисли од шесте и седме деценије прошлог века све до данас (Љуштановић 2012: 101). Из тога следи да су савремени постулати у теоријском промишљању појма књижевног стваралаштва за децу, појмова детета и детињства, успостављени тридесетих година прошлог века у области уметничког дискурса.

Треће поглавље *Огледала и огледања Душана Радовића* посвећено је поезији Д. Радовића и његовом односу према детету и детињству. Љуштановић анализира чувени Радовићев есеј *Деше и књиџа*, сматрајући да је управо у овом есеју, својим промишљањем детета, његове улоге и положаја у савременом друштву, Радовић поставио превратничко питање како гледати на дете – као на „приправника за будућност” или као на биће које сад и ту има сва права. Дакле, његова социјална припадност неће бити потврђена тек у будућности, већ ће се, као егзистенцијална реалност, остваривати социјално и атрополошки у сфери сопствених интересовања којима се потврђује у друштву.

Није Љуштановић избегао ни да се ухвати у коштац са чаршијским причама „које су углавном имале за циљ да детронизују” (Љуштановић 2012: 113) песništво Д. Радовића. У раду *Радовић или Милновић – однос Душана Радовића према енглеској књижевности за децу као културна зајонејка*, он је у непосредном компаративном сагледавању текстова А. А. Милна и Д. Радовића дошао до закључка да има доста подударности и сличности, али да „у Радовићевој поезији и прози непосредних утицаја енглеске књижевности за децу скоро да нема” (Љуштановић 2012: 121). Тако је Љуштановић ставио тачку на једну неосновану чаршијску причу.

Љуштановићевој пажњи није измакао ни значај модерности и превратничка улога двојице великих песника за децу – Д. Радовића и Г. Витеза, од којих, иако су обојица Срби, Г. Витез, како истиче Љуштановић, „доминатно” припада хрватској поезији. Стваралаштво ових песника аутор прати од њихових првих збирки (Д. Радовић – *Поштована децо*, Г. Витез *Веселе замке*) и своју јасно и прецизно изве-

дену интерпретацију закључује следећим речима: „Уверени смо да тотализација игре, обеспредмећеност, семантичка отвореност, интертекстуалност – приближавају поезију ове двојице песника *модерној њесми* уопште” (Љуштановић 2012: 132). Овај рад је уједно и увод у четврти сегмент књиге *На зреници векова*, где Љуштановић приказује нове белетристичке и књижевнокритичке тенденције које ће се развијати у наредним деценијама 21. века.

У раду о приповедачицама Весни Видојевић Гајовић, Весни Алексић и Весни Ћоровић Бутрић, Љуштановић полази са аспекта поимања детињства као конструкта. Детињство се као социјални, друштвени и антрополошки феномен изван литературе и као могући основ у грађењу уметничког дискурса афирмише као „друштвени конструкт” (PRAUT JAMES 1990: 52). То је чворно место где наслов књиге добија пуну афирмацију и потврђује своју сврсисходност, а сама књига, у односу на експлицирану садржину, своју кохерентност. То бива још евидентније када се посматрају резултати анализе два романа са ратном тематиком: српског аутора Јована Лубардића *Дјечак и његов шћипић* (1997) и бошњачког аутора Зеићира Хасића *Мјесеци, сан и њајирни авиони* (2008). Романи су везани за исти рат, са јунацима истог узраста, смештеним у вртлог готово истог заплета. Добро и зло припадају свим зараћеним странама, али романописци нису садржином успели да се ослободе од стереотипног. Зато им „дубља анализа социјалних и политичких узрока који су довели до свега што се у тим ратовима десило делимично измиче” (Љуштановић 2012: 152).

На крају, у радовима *Игра и нонсенс у савременој српској њоезији за децу* и *Српска књижевност за децу на крају XX и њочешку XXI – континуитет и њромене*, Љуштановић на теоријским основама, анализом утемељеном у пракси савремене књижевности за децу, изводи јасне закључке о стању у савременој поезији, прози и књижевној критици за децу.

Суштински гледано, велики значај ове књиге није садржан само у томе што је лепо написана, што обилује прецизно и јасно изведеним анализама које су теоријски утемељене и аксиолошки одмерене, па се тако корпус књижевности за децу на теоријском и вредносном плану уравнотежује са корпусом књижевности за одрасле. Значај ове публикације у великој мери огледа се у томе што Љуштановић избегава све стереотипне тежње ранијих интерпретација попут дидактичности, педагогизације и дескриптивне вербализације књижевних садржина, чему је робовало критичко академско мишљење у претходним временима. Радови у овој књизи писани су различитим поводима и фасцинантно је како је Љуштановићу пошло за руком да њиховим окупљањем створи једну кохерентну целину, где се корпус књижевности за децу приказује као нова парадигма у огледалу културе. Метафоричност наслова везана за рефлексивну способност огледала указује на двосмерни процес између конструкта детињства у књижевности и конструкта детињства у друштву. Они се на културолошком нивоу спајају у једно, а код естетски остварене књижевности за децу они се намећу као другост у односу на књижевност која се превасходно намењује одраслима. Поред побројаних искорак које је начинио у својим анализама, и ово је искорак који Љуштановића ставља у сам врх теоретичара књижевности за децу.

Др Предраг Јашовић

Државни универзитет у Новом Пазару
Департман за српску књижевност и језик
Вука Караџића бб, 36300 Нови Пазар, Србија
pjasovic@gmail.com

ЖЕНЕ КАО АКТЕРИ „МАЛЕ” И „ВЕЛИКЕ” ИСТОРИЈЕ

(Светлана Томин. *Мужасѿвене жене срѿскоѿ средњеѿ века*.
Нови Сад: Академска књига, 2011, 260 стр.)

Средњовековне жене доспеле су у средиште међународне научне пажње захваљујући, с једне стране, снажном утицају школе Анала, која је подстакла занимање за друштвену историју, свакодневни живот и слабо видљиве протагонисте прошлости, а с друге стране, захваљујући развоју женских и родних студија у склопу постмодерне критичке теорије. У српској науци средњовековне жене привлачиле су пажњу пре свега историчара, а у мањој мери историчара књижевности. У радовима медијевисткиње Светлане Томин, професорке средњовековне књижевности на Универзитету у Новом Саду, дугогодишњу преокупацију представљају управо жене као актери мале и велике историје, као владарке, књижевнице, ктиторке, дипломате, светитељке, мајке и супруге. Постојано интересовање Светлане Томин за средњовековне жене испољило се у два њеним књигама: *Књиѿљубиве жене срѿскоѿ средњеѿ века* (Нови Сад: Академска књига, 2007) и *Мужасѿвене жене срѿскоѿ средњеѿ века* (Нови Сад: Академска књига, 2011), које чине целину у садржинском и методолошком погледу. Ауторка се посветила не само женама као протагонисткињама историје, него и представама о женама у средњовековној литератури, од Еве до Богородице, онако како су исказане у делима писаца, ктиторским записима, тестаментима и другој грађи, испитујући топосе и аутентична сведочанства савременика.

Књигу *Мужасѿвене жене срѿскоѿ средњеѿ века* чини осам засебних радова, објављених раније, које обједињују сродна тема, приступ и стил. У првом раду Светлана Томин бави се супротним представама о женама. Негативне представе везују се за архетип жене као грешнице и блуднице, чије трагове ауторка уочава у антици код Еурипида, Симонида, Аристотела, а у старој српској књижевности у Теодосијевом *Житију Свѿтоѿ Саве*, у сцени кажњавања Ане, жене краља Радослава. Насупрот овим представама стоји топос *мужасѿвене жене*. Ауторка налази примере у српским споменицима и указује на контекст њихове употребе. Посебно се задржава на речима Константина Филозофа да је кнегиња Милица била мужаствена жена, тумачећи значење речи *мужасѿвен* и у смислу мудрости и у смислу храбрости, по аналогiji с истим атрибутима приписаним кнезу Лазару (у Јефимијиној *Похвали* и Даниловом *Слову*), Јовану Рилском (Димитрије Кантакузин, *Канон ѿрејѿдобном Јовану Рилском*) и другим патријарсима у Палеји. Топосу мужаствене жене семантички су сродни изрази „мужеумна жена“ која прима „мужаскују ревност“, како пише Данило Бањски за кнегињу Милицу; израз „ва женском јѿстастве мужаскиј стежавшиј разум“, којим Григорије Цамблак описује Свету Петку; или израз „у женској природи мушки пожившу“, како непознати Крушедолац хвали Ангелину Бранковић. Мужаственост средњовековних жена, како показује ауторка, постаје израз којим се обележава узорна женска врлина и уједно ремети устаљена родна поларизација мушко–женско, која на аксиолошком плану одговара опозицији добро–зло у складу са средњовековном хришћанском идеологијом.

Тема о жени као демонском искушењу често се среће у монашким житијима, почев од житија Светог Антонија, Марије Египћанске, Андреја Јуродивог, Јо-

вана Новгородског, Максима Кавсокаливита, па до прошлогког житија Максима Бранковића, које Светлана Томин разматра у другом раду. Непознати Крушедолац приказује Максимов живот по устаљеном хагиографском обрасцу и гради будући светитељски лик. Да би илустровао Максимову постојаност у вери и врлини, писац житија уводи мотив ђавола кушача који узима обличје краљеве кћери. Пре познавши у жени ђавола, блажени је отера и тако се спасе греха. Треба напоменути да механизам одбране од ђаволског искушења у виду жене у житијној литератури има аналогију у бајци, где противник може да делује у лику царево кћери и да се трансформише. Светитељ који препознаје ђаволов мамац и правилно реагује на кушање, тј. прозре лукавство, задобија божанску награду исто као што јунак бајке превазилази препреке на путу до циља. Не задржавајући се на фолклорним паралелема, Светлана Томин упућује на сродне примере у различитим споменицима где је жена приказана као симбол похоте. Чак и кад се не развија тема о демонском искушењу, похотом се мотивише радња; нпр. ауторка запажа да се састављач Савинског летописа руководи управо похотом жене као универзалним начелом кад је описивао гостинску обљубу, још један интернационални мотив, овде везан за деспота Стефана Лазаревића. Стефан „устрељен бист женском похотом“, није одолео искушењу, па су се из сусрета с Рутом, ћерком Влаха Будимира, родили Сибињанин Јанко и његова сестра. Дијаболизација жене, закључује ауторка, у средњовековљу добија облик страха пред необјашњивим другим који се не може контролисати.

У раду о вези између мотива зле жене и оклеветаног младића Светлана Томин разматра библијске и апокрифне варијанте о прекрасном Јосифу. Тип зле, похотне и увређене жене које ради о глави невином момку представља оличење негативног стереотипа о жени. Хришћанске интерпретације ове теме одишу снажном мизогинијом и настоје да уопште тај случај у универзални пример жене злочинке. Подвлачећи да је ово један од интернационалних мотива, ауторка разматра примере о Федри и Хиполиту у Еурипидовој и Расиновој обради, византијске паралеле о Фаусти и Криспу и, напоследку, аналогију у *Житију Стефана Дечанског* од Григорија Цамблака. Цамблак мотивише ослепљење Дечанског управо клеветатама неименоване маћехе (реч је о Милутиновој жени Симониди), коју је на зло навео ђаво. Карактеристично је што Цамблак маћехину клевету повезује директно с првородним грехом и „оним временом“ кад је ђаво уловио Еву и „женом Адама савлада да се дотакне забрањенога дрвета“. Круг паралела затвара се једним од многобројних фолклорних примера – песмом из Ерлангенског рукописа о типској силници Јерини која, као увређена љубавница, клевета жену Дамњана Шаиновића.

Житијна литература оскудева у женским ликовима, који, уз то, представљају типизоване крајности – врлину или грех. Тумачећи женске ликове у Доментијановом *Житију Светиоџ Саве*, Светлана Томин пише да је, сасвим природно, највише места добила Савина мајка Ана, потоња монахиња Анастасија. Узгред је споменута и Ана, жена краља Радослава и ћерка цара Теодора I Анђела, којој Теодосије даје више места, пребацујући јој да је утицала на Радослава и била узрок промене на престолу. Ирину, кћер цара Теодора I Ласкариса, Доментијан спомиње као богољубиву добротворку која је Сави и светогорским монасима дала „превелике дарове“ и „много злата“. Најзад, пажњу привлачи и лик Богородице у облицију непознате жене која се указала Сави и открила му где је благо.

Ако су у званичним богослужбеним жанровима, какви су хагиографија и химнографија женски ликови редуковани и идеологизовани, те се посматрају првенствено у јавној сфери, у записима расејаним по маргинама рукописа отвара се

простор за неслужбене momente који могу да осветле приватну сферу историјских личности. Посебно су занимљиви записи који задиру у друштвену хронику, а међу њима један од најинтригантнијих односи се на брачне турбуленције Марка Краљевића управо због несразмерног односа између његовог историјског идентитета и фолклорног лика. Дијак Добре на препису минеја у селу Калуђерац у Поречи (западна Македонија) бележи да је рукопис завршио у дане благоверног краља Марка, „јегда отдаде Тодору Гргуруву жену Хлапену, а узе жену своју првовенчану Јелену, Хлапенову даштере“. Ова размена жена мора бити да је узбуркала јавност и изазвала негодовање цркве у тој мери да дијак Добре овим догађајем датује свој препис. Светлана Томин прегледно приказује досадашња истраживања околности које прате овај запис, неизбежно се дотичући каснијих легендарно-историјских гласина код Мавра Орбина о предаји Костура и неверној жени. У другом делу рада ауторка упоређује како су брачне недаће српских владара видели писци житија, а како савремени хроничари, закључујући да ови други нису оклевали да изнесе афере о породичним несугласицама и распаду бракова.

Ктиторска делатност средњовековних жена по себи је занимљива и захвална тема. Ослањајући се на ранија истраживања, Светлана Томин даје користан, детаљан и информативан преглед ктиторки у Византији, Србији и на Светој Гори, који представља основу за даља проучавања ангажованости жена у јавном животу и њиховог доприноса култури.

Један вид приложништва представљају и средњовековни зборници. Светлана Томин разматра Бдински и Горички зборник, два савремена дела чији су наручиоци жене. *Бдински зборник* је састављен 1359–60. године по налогу Ане, жене бугарског цара Јована Срацимира, која је, према претпоставкама Нине Гагове, српског порекла (можда кћер или рођака Стефана Дечанског). Зборник представља антологију која садржи житија светитељки и опис светих места у Јерусалиму. *Горички зборник*, састављен 1441–42. године за Јелену Балшић, познат је нарочито по преписци између Јелене и Никона Јерусалимца. Бдински и Горички зборник имају велику културноисторијску и књижевноисторијску вредност. Светлана Томин даје преглед истраживања оба споменика и закључује о њиховом значају.

Последњи рад у књизи посвећен је деспотици Ангелини Бранковић. Светлана Томин представља Ангелинину биографију: говори се о њеном пореклу, детињству, младости, удаји за Стефана, затим о одисеји после напуштања Смедерева, а по Стефановој смрти, о старању о његовим моштима и борби за опстанак, о смрти деце. Забележена је и Ангелинина ктиторска делатност: она је помагала светогорске манастире, везла покрове за мошти, одржавала везе с Русијом, бринула се о рукописном наслеђу породице Бранковић, а подигла је, према предању, манастир Фенек. Ауторка приказује и лик деспотице Ангелине у *Служби*, осврће се на представе ове светитељке у зидном сликарству и на иконама, и на крају говори о оживљавању њеног култа у 19. веку.

Осам засебних чланака у књизи Светлане Томин *Мужастивене жене српског средњег века* писани су лепим и надахнутим стилем и могу се читати као целина. На крају књиге дат је потребан научни апарат који омогућава даље истраживање: библиографски подаци, именски регистар, опсежна литература. Посебан допринос ове књиге јесте што пред научну и ширу јавност износи животе и делатност средњовековних жена и представе о њима у литератури. *Мужастивене жене српског средњег века* Светлане Томин, заједно с књигом *Књигољубиве жене српског средњег века*, показују колико је био широк распон њиховог рада. Мада је историјска улога жена у средњем веку у великој мери истражена, у досадашњим проучавањима тек почиње да се увиђа њихов прави значај будући да се услед оску-

дице и специфичности извора мало зна о нижим слојевима и приватном животу. Зато управо компаративне историјске и књижевне студије, попут књига Светлане Томин, могу да свестраније осветле значај жена у средњем веку и надоместе неке празнине у изворима.

Др Соња Пејровић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
spetrovic@fil.bg.ac.rs

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 *Правопис српскога 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: А4; маргине 2,5 cm;

б) фонт: Times New Roman; друге фонтове употребљене у тексту послати као посебан фајл;

в) величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме, назив и адреса установе и електронска адреса аутора 10 pt;

г) размак између редова: 1,5;

д) напомене: у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;

ђ) за наглашавање се користи *иџалик* (не **болд**);

е) наслови појединих сегмената рада дају се малим верзалом, увучени за 1,5 cm и интегрисани у почетне параграфе; пожељно је да буду нумерисани (1., 1.1., 1.2., 1.2.1. итд.); параграфи 1., 2. итд. одвајају се од претходног параграфа једним празним редом, а параграфи 1.1., 1.2. итд. размаком од 6 pt.

5. ЦИТИРАНЕ ФОРМЕ

а) наслови посебних публикација који се помињу у раду штампају се италиком;

б) цитати се дају под двоструким знацима навода (у раду на српском „...“; у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода (‘...’); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени

рад, у одговарајућој 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 транслитеровати латиницом.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Павић, Милорад. *Историја српске књижевности барокног доба*. Београд: Нолит, 1970.

б) књига (више аутора):

РАДЕВИЋ, Милорад, Миодраг Матицки. *Народне њесме у „Српско-далматинском маџазину“*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

в) рад у часопису:

Живковић, Драгиша. Радоје Домановић и теорија “Sekundenstil”-а. *Зборник 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. *Песарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

ж) публикација доступна on-line:

FELLUGA, Dino. *Survey of the Literature of England*. (<<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/eng241/index.html>> 18. 09. 2009.

Уређивачки одбор *Зборника 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 Такомо (Пескара)
Др Горан Максимовић
Др Слободан Павловић
Др Михајло Пантић
Др Зоран Пауновић
Др Љиљана Пешикан Љуштановић
Др Радосав Пушић
Др Оливера Радуловић
Др Иво Тартаља
Др Светлана Томин
Др Роберт Ходел (Хамбург)

Из нама необјашњивих разлога у Зборнику (2012/2) поткрала се грешка у погледу имена наше истакнуте професорице и сараднице Јелене Новаковић. Овом приликом извињавамо се ауторки и читаоцима.

Уредници

CONTENTS

JOVAN DELIĆ. Jovan Hristić and Serbian Poetry. MARTA FRAJND. Jovan Hristić – Dramatist, Critic, Translator, Editor – the European. SAŠA RADOJČIĆ. Philosophical Aspects of Hristić's Essays. DRAGAN HAMOVIĆ. Remembrance and Oblivion in Hristić's Poetry. MARKO AVRAMOVIĆ. Classicist Elements in the Poetry of Jovan Hristić. BOŠKO MILIN. Jovan Hristić – a Theatrical Critic and Professor of Theatrical Criticism. IVANA KRONJA. Personal Library of Jovan Hristić. DIJANA CRNJAK, BILJANA SAVIĆ. Lexical and Syntactic-Semantic Analysis of Blessings in the Masquerade Ceremony. NERMIN VUČELJ. Diderot et le Sublime. KRINKA VIDAKOVIĆ-PETROV. Serbian Emigrant Culture: *From the Pacific to Lake Skadar*. MARIJA ŠAROVIĆ. Rastko Petrović's *Burleska gospodina Peruna boga groma*: Mythourgy and Fantastic Imagination. JELENA V. JOVANOVIĆ. Narrator-Character: Ljuba The Champion in the Novel *Kad su cvetale tikve*. ŽARKA SVIRČEV. The Truth Of Fiction in *Kneževa večera*. DUŠICA M. POTIĆ, VIOLETA P. JOVANOVIĆ. Dusan Radovic's Irony Game. OCCASIONS. RESEARCH. REVIEWS.

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1. св. LXI књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 19. јуна 2013.

Штампање завршено јуна 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: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Исидора Бјелаковић*

Лектор и коректор: *др Исидора Бјелаковић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вицекруна*

Тираж: 500

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Штампа: Будућност, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
80+82(082)

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. – 1953, књ. 1– .
– Нови Сад : Матица српска, 1954– . – 24 cm
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138